

teksty drugie

# teksty

D R U G I E

4  
2006

## Sztuki, media i zwrot ikoniczny

**Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA**

Kierunki zwrotu ikonicznego  
w naukach o kulturze

**Andrzej HEJMEJ**

Wokół Schaefferowskich partytur

**Grzegorz GROCHOWSKI**

O literackich wycieczach  
znaków ikonicznych

**Irena GRUDZIŃSKA-GROSS**

Brodski i poezja z obcym akcentem

**Hans BELTING**

Obraz i cień

**Slavoj ŽIŽEK**

Płec Orfeusza

**Zbigniew KŁOCH**

Reklama, miasto i kulturowa potoczność

4 [100]  
2006  
cena 15,00 zł  
zawiera 100 tekstów

IBL PAN

## Wstęp

- Anna NASIŁOWSKA** 6 O pożytkach z Internetu dla tradycyjnej filologii

## Szkice

- Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA** 9 *Visual Culture Studies* czy antropologicznie zorientowana *Bildwissenschaft*?  
O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze
- Andrzej HEJMEJ** 31 Wokół Schaefferowskich partytur
- Grzegorz GROCHOWSKI** 47 Na styku kodów. O literackich użyciach znaków ikonicznych

## Roztrząsania i rozbiory

- Irena GRUDZIŃSKA-GROSS** 73 Brodski i poezja z obcym akcentem
- Adam DZIADEK** 85 Themerson i Schwitters
- Karol ALICHNOWICZ** 94 „Prawdziwa skala polityczna”.  
O przestrzeni w socrealistycznej satyrze
- Anna MANECKA** 102 Bliski gotyk
- Katarzyna NADANA** 110 Jak być królową?
- Paulina KIERZEK** 116 Wystarczy się wsłuchać
- Anna POCHŁÓDKA** 123 Wizerunek nieoczywisty
- Sławomir BURYŁA** 128 Nobilitacja groteski

## Prezentacje

- Hans BELTING** 135 Obraz i cień. Dantego teoria obrazu przekształcona w teorię sztuki  
Przeł. Marek Śnieciński
- Slavoj ŽIŽEK** 153 Pleć Orfeusza  
Przeł. Hanna Milewska

## Dociekania

- Zbigniew KLOCH** 161 Reklama, miasto i kulturowa potoczność
- Katarzyna TOKARSKA** 177 O filmie Andrzeja Sapji „Powrót Odysa” II.  
Tadeusza Kantora notatki z prób
- Marcin RYCHLEWSKI** 191 Rock – stylizacja – intertekstualność

## Opinie

- Anna NASIŁOWSKA** 205 Hipertekstualna estetyka i literatura w dobie Internetu
- Ewa SZCZĘŚNA** 219 Poetyka w świecie domen cyfrowych

## Świadectwa

- Bogusława LATAWIEC** 239 „Tyle lat – jakby razem?”
- Tymoteusz KARPOWICZ** 245 Listy do Bogusławy Latawiec i Edwarda Balcerzana (1971–1973)

- 256 Sprostowania
- 257 Noty o autorach

## Foreword

**Anna NASIŁOWSKA**

- 6** On the benefits from the Internet for traditional philology

## Articles

**Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA**

- 9** Visual Culture Studies, or, an anthropologically oriented Bildwissenschaft?  
On the directions of iconic turn in cultural sciences

**Andrzej HEJMEJ**

- 31** Some remarks on Bogusław Schaeffer's scores

**Grzegorz GROCHOWSKI**

- 47** A codes' meeting point

## Discussions and analyses

**Irena GRUDZIŃSKA-GROSS**

- 73** Brodsky and poetry with a foreign accent

**Adam DZIADEK**

- 85** Themerson and Schwitters

**Karol ALICHNOWICZ**

- 94** 'The True Political Scale': On space in the socialist-realist satire output.

**Anna MANECKA**

- 102** A Gothic style that is close

**Katarzyna NADANA**

- 110** How to be a queen

**Paulina KIERZEK**

- 116** Just listen attentively

**Anna POCHŁÓDKA**

- 123** A non-obvious effigy

**Sławomir BURYŁA**

- 128** Grotesque dignified

**Hans BELTING**

**Slavoj ŽIŽEK**

**Zbigniew KLOCH**

**Katarzyna TOKARSKA**

**Marcin RYCHLEWSKI**

**Anna NASIŁOWSKA**

**Ewa SZCZĘŚNA**

**Bogusława LATAWIEC**

**Tymoteusz KARPOWICZ**

## Presentations

- 135** Image and Shadow. Dante's theory of image as converted into a theory of art  
[trans. Marek Śnieciński]

- 153** The gender of Orpheus  
[trans. Hanna Milewska]

## Investigations

- 161** Advertising, urban area, and cultural colloquality

- 177** On a film by Andrzej Sapka

- 191** Rock – Stylistation – Intertextuality

## Opinions

- 205** Hypertextual aesthetic and Polish literature in the age of internet

- 219** Poetics in the world of digital domains

## Testimonies

- 239** "So many years together (in a way)?"

- 245** Letters to Bogusława Latawiec and Edward Balcerzan (1971-1973)

# O pożytkach z Internetu dla tradycyjnej filologii

Od kilku lat zadaję moim studentom na podyplomowym studium „Wiedzy o kulturze” to samo pytanie: czy zdarzyło wam się wykorzystać Internet do czegoś mądrego? Poza oczywiście wysyłaniem e-maili, na które można dostać mądre odpowiedzi. Zwykle zapada wtedy cisza albo mowa jest o tropieniu nieuczciwości wśród uczniów, którzy zamiast pisać samodzielnie wypracowania, ściągają je i nawet nie zadają sobie trudu, by zaznajomić się z ich treścią i poprawić kompromitujące błędy. Niektórzy nauczyciele wspominają o możliwości dotarcia do zbiorów malarstwa bez konieczności wertowania nie zawsze dostępnych albumów.

Najbardziej konkretną odpowiedzią była opowieść pani, która przetłumaczyła z angielskiego wydaną u nas niedawno biografię Marksa, zawierającą oczywiście sporo cytatów z jego dzieł. Zgodnie z regułami sztuki tłumacz powinien przywołać odpowiednie fragmenty w istniejących już polskich przekładach. Tłumaczka jest jednak osobą młodą i nie miała okazji studiować dzieł klasyka. (Nawet gdyby była starsza, niewiele by to zmieniło, już Sartre podczas pierwszej podróży do ZSRR miał okazję stwierdzić, że dziwny to kraj, gdzie nie ma chyba ani jednego marksisty). Zadanie wydawało się niewykonalne, póki tłumaczka nie trafiła na stronę angielskich neomarksistów, zawierającą dzieła Marksa w postaci cyfrowej. Wystarczyło wpisać angielski tekst, ustalić tytuł pracy, zlokalizować rozdział i kontekst przytoczonego zdania, a odnalezienie go w polskich tłumaczeniach było już sprawą prostą.

Dość często zdarza się mi się korzystać z Internetu w celach zawodowych. Na przykład, kiedy kilka lat temu pisałam o cyklu Leopolda Staffa Ogród miłości, interesowały mnie późne ślady obecności tego średniowiecznego motywu w kulturze. Po wpisaniu do wyszukiwarki hasła *jardin d'amour* ukazało się mnóstwo adresów – głównie sklepów z erotycznymi gadżetami, reklam bielizny i perfum. Na kolejność pojawiania się stron (PageRank) ma wpływ mnóstwo czynników, takich jak ilość i jakość odnośników, umowy z providerami i ilość wejść, więc pornoshopy i perfumy pojawiły się na początku. Tą drogą trafiłam jednak na obraz Jamesa Ensora *Jardin d'amour*. Książkę Hanny Widackiej Ogród miłości i 99 innych rycin, poświęconą między innymi temu motywowi u Rubensa, znalazłam całkiem analogowo i na piechotę – przechodząc korytarzem Biblioteki Narodowej w Warszawie.

Komputerowe katalogi obejmujące jedynie część zbiorów bibliotecznych to plaga polskiej informacji naukowej i pewnie jeszcze długo nią pozostanie. Gorzej jeszcze – trudno szukając na przykład informacji o jakimś niezbyt znanym, młodym poecie oprzeć się na zasobach jakiegokolwiek biblioteki, z Biblioteką Narodową włącznie. Przekonałam się o tym wielokrotnie: po prostu zbiory są niepełne. Współczesnej poezji dotyczy to w sposób szczególny, tomiki ukazują się w małych nakładach, w niewielkich, lokalnych wydawnictwach, często założonych nawet dla jednej książki. Co prawda, obowiązuje ustawa nakładająca na wydawcę obowiązek wysyłki tzw. egzemplarza obowiązkowego do głównych bibliotek, ale zdarza się, że nie jest przestrzegana.

Najskuteczniejszą metodą poszukiwania podstawowych danych bibliograficznych jest „zgulowanie” autora, czyli wpisanie nazwiska i imienia do wyszukiwarki Google – proste, szybkie i skuteczne, trzeba tylko odsiać informacje, pamiętać o PageRank i podejść z ograniczonym zaufaniem do tego, co się otrzymuje. Bardzo pouczającym zabiegiem jest wpisanie własnego nazwiska – hierarchia informacji jest dziwna, bo kształtowała ją wyłącznie zimna logika programów. Ale trafiają się ciekawe niespodzianki, nawet tak mile, jak opinie anonimowych czytelników po lekturze książek.

Ostatnio nieocenione wprost usługi oddaje mi strona „Bibula”, zawierająca bardzo bogatą bazę danych na temat tzw. II obiegu, czyli polskich druków wydanych poza cenzurą w latach 1976-1989. Powstała w Łodzi, w oparciu o prywatne zbiory zbieracza. Wiem oczywiście, że istnieje kilka bibliografii, w tym – sporządzona przez pracownię dokumentacji IBL. Jednak to jest książka i żeby z niej skorzystać, trzeba jechać do biblioteki, a potem wertować indeksy. Z bazą danych jest prościej i szybciej, a informację otrzymuje się bez potrzeby wychodzenia z domu i odrywania się od zasadniczej pracy. Bardzo pożyteczne przy zajmowaniu się literaturą najnowszą jest też archiwum „Tygodnika Powszechnego” (dostępne bezpłatnie na portalu Onet).

Obraz niesamowitych możliwości, jakie daje Internet, zobaczyłam też w momencie, gdy moja najstarsza córka zaczęła uczyć się łaciny. Stare słowniki szybko poszły w kąt – bo jak tu na przykład konkurować z Whitakerem, który nie tylko zawiera około 30 000 słów (z tłumaczeniem angielskim), ale także na żądanie rozpoznaje i określa formy gramatyczne? Sprawie kultury antycznej poświęcono na świecie mnóstwo bezinteresownego

*trudu – dla samej satysfakcji dzielenia się radością korzystania z zasobów. Istnieje na przykład strona Nuntii Latini prowadzona przez pierwszy program fińskiego radia, zawierająca uzupełniany co tydzień serwis aktualnych wiadomości pod nazwą Quid agitur in mundo. Do tego prowadzone jest forum, na którym pojawiają się poważne komentarze polityczne, oczywiście sformułowane po łacinie (a zapisane w kodzie HTML). Wyglądają nieco dziwnie, bo okraszone są emotikonami. Istnieje też „The Latin Libary”, z której – nawet w środku nocy – można ściągać dowolne teksty Owidiusza, Tacyty czy Cicerona. A najbardziej już rozczerła mnie „The Cicero Homepage” – sporządzona w Teksasie, z możliwością pisania do autora. (Nie jest jasne, czy odpisuje Cicero, czy autor strony...) Swoją stronę ma też Catullus – z tłumaczeniami utworów na różne języki, w tym polski, kataloński, japoński i inne.*

*Te proste przykłady to jedynie fragment cyfrowego świata, którego potencjał nie jest jeszcze w pełni wykorzystany. W filozofii Internetu ścierają się dwie sprzeczne tendencje. Pierwsza mówi o dostępności wszystkiego dla wszystkich, o tym, że dobra intelektualne przypominają powietrze, którym oddychamy. Powinny być bezpłatne, należeć do wszystkich i krążyć bezinteresownie między ludźmi dobrej woli. I jest to możliwe, co potwierdza zarówno bujny rozrost antycznego świata w cyfrowym wcieleniu, jak i inicjatywy takie jak Wikipedia – pisana społecznie przez internautów encyklopedia, do której każdy, kto czuje się kompetentny, może dodawać hasła. Druga filozofia podkreśla konieczność ochrony własności intelektualnej i egzekwowania praw autorskich. I trudno się nawet dziwić, bo Marcus Tullius już nie musi kupować sobie nowego komputera, a każdy ze współczesnych autorów – tak. Współczesny autor stoi po stronie książki, za którą kryje się i wydawca, i rynek, i cała kultura druku, która od czasu wynalazku Gutenberga stała się podstawą pewnego ładu krążenia myśli w zachodniej demokracji. Ta logika mówi, że za idee ktoś musi płacić, inaczej ich twórca padnie z głodu. Nie jest to system idealny; skądinąd wiadomo, że za genialne idee płacono zwykle mało, albo wcale, a największy popyt zawsze miało to, co przeciętne i przewidywalne.*

*Konflikt interesów odciska się na sytuacji literatury współczesnej w Sieci. Tutaj wyspy pasji i dobrej woli krzyżują się z komercyjnymi interesami. A więc za czym jesteś, twórczo – za bezinteresownością czy za zyskiem? Co kochasz – wszystkich ludzi, czy swoje „ja”? Co wybierasz – wolność dostępu czy kulturę książek? Za czym się opowiadasz – za niebezpieczną demokratyczną utopią czy za liberalną demokracją podpieraną interesami wielkich koncernów? I za tym, i za tym, niestety.*

**Anna NASIŁOWSKA**

## Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA

*Visual Culture Studies*

czy antropologicznie zorientowana *Bildwissenschaft*?

○ kierunkach zwrotu ikonicznego

w naukach o kulturze

Jeszcze nie tak dawno filozofowie nauki zastanawiali się nad tym, czy dzieje humanistyki można opisywać w sposób analogiczny do dziejów przyrodoznawstwa. Jeśli wyróżniali (z uwagi na odmienne kryteria) stadia rozwojowe przyrodoznawstwa i zarazem reprezentowali stanowisko naturalizmu metodologicznego, humanistykę lokowali zawsze na odpowiednio niższym – w stosunku do teoretycznej wiedzy przyrodniczej – szczeblu „zaawansowania”. Czynili tak i wówczas, gdy uwzględniali swoistość humanistyki wyeksponowaną w ramach tzw. przełomu antypozytywistycznego. Jednak lepsze czasy dla pozycji humanistyki nastały wraz z koncepcją paradygmatów badawczych Kuhna i tzw. epistemologicznego anarchizmu Paula K. Feyerabenda, nie mówiąc o postmodernistycznej aurze, która z jednej strony znacznie osłabiła myślenie o humanistyce w kategoriach naukowości, z drugiej jednak „wywyższyła” ją poniekąd, eksponując kulturowo-interpretacyjny status teorii przyrodniczych. Jednocześnie pojawiły się próby spojrzenia na dynamikę współczesnej nauki w perspektywie pragmatyki badań naukowych, określonej przez kompleksowy charakter zadań poznawczo-praktycznych. Dyskurs metodologiczno-teoretyczny przeniósł się w ten sposób z wyżyn filozoficznych konceptualizacji na niziny dzisiejszych badawczych praktyk. Praktyki te, zarówno w przyrodoznawstwie, jak i w humanistyce, do niedawna funkcjonowały przede wszystkim w ramach dyscyplin i specjalizacji (i w znacznym zakresie funkcjonują tak nadal). Ambicją każdej, stabilizującej się w ramach akademickiego podziału pracy, dziedziny wiedzy było utrwalenie swej autonomii poprzez wyznaczenie własnego pola badawczego,

charakterystykę jego specyfiki w stosunku do innych dyscyplin, wskazanie na ewentualną swoistość metod badawczych. Kantowski *Spór fakultetów* stanowi jedno z wczesnych i ważniejszych świadectw tego procesu. Kontakty między poszczególnymi dziedzinami wiedzy, z początku dotyczące głównie ich obszarów przygranicznych, rozwijały się pod hasłem interdyscyplinarności (w humanistyce także w trybie badań porównawczych). Znany niemiecki filozof nauki – Jürgen Mittelstraß, w wydanej w 2001 roku książce *Wissen und Grenzen*, zauważa wstępnie, że o ile jeszcze w późnych latach osiemdziesiątych na kongresach i sympozjach filozofów nauki oraz reprezentantów różnych dyscyplin dominowała retoryka interdyscyplinarności, dziś wyraźnie dominuje retoryka transdyscyplinarności. Transdyscyplinarność jest oczywiście czymś więcej niż strategią retoryczną, staje się bowiem podstawową zasadą dynamiki teorio-praktyki badawczej. Uświadamiamy sobie coraz wyraźniej, że granice dzielące dyscypliny nie mają w istocie charakteru teoretycznego, lecz historyczny i – jako takie – mogą być nie tylko przekraczane, ale i przesuwane, modyfikowane i zamieniane w progi, które zapraszają do różnokierunkowych przejść. Nie tylko mogą, lecz – na pewnym etapie rozwoju – muszą, albowiem zmiany w tym zakresie określa coraz większa kompleksowość zadań badawczych (takich jak, na przykład, problem pozyskiwania energii, problem zdrowia czy otoczenia, a w obszarze szeroko pojętej humanistyki – chociażby interesująca mnie tu szczególnie problematyka obrazów, których obfitość we współczesnej kulturze staje się poważnym wyzwaniem dla strategii edukacyjnych). O ile więc badania interdyscyplinarne cechował okazjonalny raczej charakter, transdyscyplinarność staje się koniecznością drugiej fazy nowoczesności – nowoczesności postindustrialnej i „bez granic” (by skorzystać z formuły Appaduraia, która tłumaczy tak częstą obecność w naszym języku przedrostka „trans”). Nie wchodzi tu w grę żadna postać eliminacji dyscyplinarności jako takiej – przeciwnie: to właśnie jej wysoki poziom i rozwinięte specjalizacje stanowią podstawowy warunek transdyscyplinarności. Same kompetencje dyscyplinarne nie wystarczają bowiem jednak do rozwiązywania zadań definiowanych transdyscyplinarnie. Transdyscyplinarność „kieruje postrzeganiem i rozwiązywaniem problemów, ale nie umacnia się w jakichś stałych formach teoretycznych – ani w fachowych czy dyscyplinarnych, ani też w holistycznych ramach”<sup>1</sup>, co Mittelstraß wiąże ze wspomnianym tu już osłabieniem statusu teorii nie tylko w humanistyce, ale i w przyrodznawstwie – są one pojmowane jako (tylko) interpretacje, a dawne marzenie o jedności wiedzy (podtrzymywane dziś m. in. przez Edwarda O. Wilsona czy przez Maturanę) przekształciło się w jedność „od dołu”: praktyczno-operacyjną (określoną przez kompleksowe zadania badawcze). W przeciwieństwie do interdyscyplinarności, która nie prowadzi do przeformułowania pola badawczego zaangażowanych w nią dyscyplin, transdyscyplinarność – „aktywna” w przypadkach, gdy w grę wchodzi problemy niemożliwe do rozwiązania w ramach pojedynczych dyscyplin – konstituuje nowe pole badawcze. Niemiecki filozof nauki ilustruje swoje ustalenia głównie przykładami z obszaru nauk przyrodniczych i technicznych, roz-

wijanych w nowych centrach badawczych, funkcjonujących na ogół poza instytucjami nauczania, skrojonymi na modłę dyscyplinarną. W zależności od podjętych zespołów problemowych zaangażowana w nie bywa także humanistyka (trudno wyobrazić sobie bez niej „rozpracowywanie” problemu *Umweltu* czy zdrowia). W jakim zakresie należą one (jeszcze) do tradycji badań interdyscyplinarnych, a w jakim wkraczają w fazę transdyscyplinarności – to kwestia szczegółowych analiz, które z pewnością podejmą przyszli historycy wiedzy. Dyscyplinarność, interdyscyplinarność i transdyscyplinarność w równej mierze zapewne określają dzisiejszy jej kształt. W odniesieniu do humanistyki ostatniego półwiecza trafne wydaje się przekonanie, że najciekawsze efekty poznawcze uzyskujemy na skrzyżowaniach różnych pól przedmiotowo-dyscyplinarnych i perspektyw metodologiczno-teoretycznych, a z wcześniejszych tradycji badawczych aktualizujemy najchętniej te, które z racji swego subwersywnego charakteru egzystowały dotąd na marginesach, i w których granice dyscyplinarne ulegały wyraźnym procesom demontażu. By zbliżyć się nieco do tytułowej *Bildwissenschaft* i jej filozoficznych kontekstów można podać przykład dzisiejszej popularności Aby Warburga, którego pomysły badawcze były krytykowane lub marginalizowane przez świeżo ukonstytuowaną i dumną z akademickiego statusu historię sztuki, czy Waltera Benjamina, który za życia nie zyskał akceptacji w żadnym z niemieckich środowisk akademickich. Wyprzedzając dalsze rozważania, a nawiązując do zreferowanej tu szkicowo koncepcji Mittelstraßa, dodam, iż oryginalne przedsięwzięcie grupy humanistów: *Deklarację Transdyscyplinarności*, powołanie Międzynarodowego Centrum Badań i Studiów Transdyscyplinarnych oraz serii wydawniczej „Transdisciplinarite” powiązać można łatwo z problematyką zarysowaną w tytule mego tekstu<sup>2</sup>.

2/ „Transdyscyplinarność dotyczy, jak wskazuje na to prefiks *trans*, tego, co jest zarazem m i ę d z y dyscyplinami, p o p r z e z rozmaite dyscypliny i jednocześnie p o z a każdą z nich” – pisał Basarab Nicolescu (obok Edgara Morina jeden z założycieli Centrum, autor *Manifestu transdyscyplinarnego*), dodając, iż jej celem jest zrozumienie świata współczesnego. Cyt. za: B. Kita *Pasaże transdyscyplinarne*, „Kultura Współczesna” 1999 nr 3, s. 34. Artykuł B. Kity jest wprowadzeniem do koncepcji René Bergera, którą tu jeszcze przywołam z uwagi na to, że koncepcja ta może wzmocnić problematykę antropologii obrazu, podobnie jak ostatnie badania wskazujące na pokrewieństwa z wyborem w koncepcjach Benjamina i Warburga – także w zakresie stosunku do koncepcji Panofsky’ego. Szerzej na ten temat pisała Siegrid Weigel w artykule *Bildwissenschaft aus dem „Geiste wahrer Philologie*, w: *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste*, Hrsg. D. Schöttker, Frankfurt a/M 2004, s. 112-127). Sam natomiast sposób wykorzystania przez tę autorkę koncepcji Freuda w interpretacji dialektycznych obrazów Benjamina w duchu „znieszczonego podobieństwa” (w książce *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, 1997) ujmować można natomiast jako przedsięwzięcie podobne w intencjach do propozycji, jaką w *Devant L’image* zarysował (też w nawiązaniu do Freudowskiej koncepcji obrazów sennych i wykorzystaniu jej w krytycznej korekcie koncepcji sztuki renesansowej Panofsky’ego) Didi-Huberman (zob. przypis 23).

1/ J. Mittelstraß *Wissen und Grenzen. Philosophische Studien*, Frankfurt a/M 2001, s. 118.



Gdy porządkujemy dzieje humanistyki drugiej połowy dwudziestego wieku i zarazem chcemy ogarnąć jej wysiłki inter- i transdyscyplinarne, mówimy najczęściej o „zwrotach”: lingwistyczno-semiotyczno-tekstualnym, performatywnym i obrazowym, przy czym geneza dwóch ostatnich jest podwójna: merytoryczna – zważywszy sytuację kultury współczesnej (która – z jednej strony – przybiera rysy performatywne, a – z drugiej – nasycy się, czy raczej przesyca, różnego pochodzenia obrazami) oraz metodologiczna – związana z chęcią przezwyciężenia ograniczeń zwrotu pierwszego. Mówi się nawet o coraz wyraźniej zarysowujących się konturach nowej cywilizacji wizualnej, co można uznać – z różnych powodów – za diagnozę przesadną, wklajając często badaczy kultury w odnowione wersje starego religijnego i filozoficznego sporu między ikonoklastami i ikonofilami (nadając mu przy tym często nadto wysoką temperaturę).

Znamy co najmniej dwie – różniące się od siebie – koncepcje zwrotu obrazowego. Jedną z nich ogłosił amerykański anglista pracujący w Chicago – William J. Thomas Mitchell, drugą zainicjował uczeń Maxa Imdahla i H.G. Gadamera, historyk sztuki – Gotfried Boehm. Pierwsza mieści się w obszarze nowej (w początkowych deklaracjach badawczych Mitchella) dyscypliny – *Visual Studies* lub *Visual Culture Studies*, która – wychodząc od niezaprzeczalnie wzrastającej roli obrazów (różnego rodzaju i różnego pochodzenia) we współczesnym społeczeństwie – ma poddawać ten stan rzeczy wielostronnym, krytycznym badaniom. W opublikowanym po raz pierwszy w 1992 roku, w „ArtForum”, tekście-manifeście *The Pictorial Turn* Mitchell sformułował, nawiązując do Richarda Rorty’ego i Stanleya Cavella, ale i do tradycji europejskich, projekt nowej dyscypliny badawczej, zajmującej się „analizą i krytyką fenomenów wizualnych”. Argumentacja Mitchella sięga do przeszłości obrazowania jedynie w takim zakresie, w jakim dyskutuje się w artykule koncepcję Erwina Panofsky’ego (czytanego – w interesujący sposób – wraz z Althusserem), postulując nową „ikonologię krytyczną”, i przywołuje *Potęę wizerunków* Davida Freedberga (książkę uznaną za równie doniosłą jak Beltinga *Historia obrazu w epoce przedartystycznej*). Kwestionując dominację wyłonionych w ramach zwrotu lingwistycznego strategii badawczych, którym zarzucił swoisty ikonoklazm, określił Mitchell zwrot obrazowy nie jako powrót do naiwnej *mimesis*, kopię korespondencyjnych teorii reprezentacji czy odnowienie metafizyki obrazowej „obecności”, lecz jako „...polingwistyczne i posemiotyczne ponowne odkrycie obrazu jako kompleksowej gry między wizualnością, aparatem, instytucją, dyskursem, ciałami i figuralnością”<sup>3</sup>. Krytyka tej i innych koncepcji, które stały się szybko

<sup>3/</sup> Korzystam z przekładu niemieckiego w: *Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur*, Hrsg. Ch. Kravagna, Berlin 1997, s. 19. Mitchell tłumaczy genezę zwrotu obrazowego jako efekt „paradoксу chwili”. Z jednej strony – powiada – widoczne jest, że w epoce wideo, technologii cybernetycznej, reprodukcji elektronicznej rozwinęły się z bezprzykładną mocą nowe formy iluzji i wizualnej symulacji. Z drugiej strony jednak panuje strach przed obrazem, lęk, że władza obrazów unicestwi w końcu ich twórców i manipulatorów. Podejmując ten wątek Willibald Sauerländer zauważa, że współczesne medialne inscenizacje polityki nawiązują

fragmentem akademickich studiów kulturoznawczych, próbujących niekiedy wintegrować w swój zakres historię sztuki (ale i też ukonstytuowane wcześniej medioznawstwo), przybrała różne formy. Z jednej strony, właśnie w środowisku historyków sztuki nasiliły się obawy o likwidatorskie zapędy wobec ich dyscypliny i zarazem zbanalizowanie ich warsztatu przez wykorzystanie go – wbrew intencjom projektodawców – w praktykach „imagologicznych” (w sensie, jaki nadał temu pojęciu Milan Kundera w *Nieśmiertelności*), oraz do budowania zaplecza teoretycznego, pozwalającego na skuteczne manipulowanie ludźmi za pośrednictwem obrazów. W tym kontekście, w czasopiśmie „October” z lata 1996 roku, w numerze poświęconym *Visual Studies*, m.in. Rosalind Krauss ostro broniła dziedzictwa zwrotu lingwistycznego w badaniach obrazów – zwłaszcza obrazów produkowanych przez nowe media masowe, które – jej zdaniem – odbierają widzom zdolność dystansu i krytycznej analizy i prowadzą do utraty zmysłu rzeczywistości. „Tylko lektura obrazu jako tekstu odsłania konstrukcyjny charakter obrazu i niszczy w ten sposób jego władzę” – streszcza stanowisko Krauss Jan Verwoert, dodając, iż w jej ujęciu „obraz jako obraz jest kłamstwem. Prawda obrazu wychodzi na jaw, gdy zostanie on przeczytany jako tekst”<sup>4</sup> (na przykład w duchu demitologizacyjnych strategii praktykowanych przez Rolanda Barthes’a czy koncepcji Jacquesa Lacana). Argumenty przywołane przez Krauss i innych krytyków *Visual Studies* przypominają dialektykę mitu i oświecenia zarysowaną przed laty przez Adorna i Horkheimera, przeniesioną tu na (mityczny) obraz i (oświecony) tekst, niezależnie od tego, że wyrażają obawy o marginalizację lub całkowite pochłonięcie przez *Visual Studies* historii sztuki (obawy uzasadnione o tyle, że odniesienia do autonomicznych obrazów artystycznych mają w amerykańskiej tradycji kulturowej znacznie słabsze umocowanie niż w Europie, gdzie inicjatywa zbudowania analogonu *Visual Studies* wyszła właśnie od historyków sztuki i to nie jako propozycja nowej dyscypliny, lecz przedsięwzięcia zaplanowanego jeśli nie od razu transdyscyplinarnie, to zakładającego przyszłą perspektywę tego rodzaju). Dziwi też, że w amerykańskich dyskusjach wokół *Visual Studies* nie uczestniczyli bardziej aktywnie przedstawiciele innych dyscyplin humanistycznych, z których każda – od archeologii poczynając – ma, na różne sposoby i w różnym zakresie, do czynienia z obrazami. Bezwzględny

wyrażnie do wzorów przedoświeceniowych i przeddemokratycznych, apelują więc do „archaicznych pozostałości” u widzów, którzy przestają być obywatelami (w: *Iconic turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus*, w: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Hrsg. Ch. Maar, H. Burda, Köln 2005). W podobnym duchu pisał o Republice Weimarskiej Cassirer w *Micie państwa* – książce wobec nowoczesności „obrachunkowej”, równie ważnej, choć niestety znacznie mniej znanej niż *Dialektyka oświecenia* Adorna i Horkheimera.

<sup>4/</sup> J. Verwoert *Double Viewing. Versuch über die Bedeutung des „Pictorial Turn” für einen ideologiekritischen Umgang mit visuellen Medien – im Medium Videokunst*, w: *Personen? Schauplatz*, Hrsg. J. Huber, Wien–New York 2003, s. 227. Verwoert podkreśla trafnie, że słabością omawianych diagnoz jest ignorowanie wyników badań nad recepcją obrazów medialnych.



wobec propozycji Mitchella okazał się Tom Holert, który przyjrzał się bliżej sylabusowi z zajęć kursowych „Teorie mediów” towarzyszących seminarium Mitchella zatytułowanemu „Kultura wizualna” prowadzonych w 2003/2004 na Uniwersytecie Chicagowskim.

Kurs ten – czytamy – poświęcony jest podstawowym problemom w interdyscyplinarnym studium kultury wizualnej: Jakie są kulturowe (jak też naturalne) komponenty doświadczenia wizualnego? Czym jest widzenie? Czym jest odbiorca? Na czym polega różnica między reprezentacją wizualną i werbalną? W jaki sposób media wizualne sprawują władzę, jak budzą pragnienia, jak tworzą przyjemność i jak konstruuja granicę między podmiotowymi i społecznymi doświadczeniami w obszarze prywatnym i publicznym? Jak na konstrukcję wizualnej semiozy wpływają polityka, płeć, seksualność i etniczność?

Holert nie pozostawia przysłowiowej suchej nitki na tak skonstruowanym programie, wskazując na pomieszanie problemów filozoficznych i psychologicznych z politycznymi. Tak rozległe aspiracje w obrębie jednego kursowego wykładu mogą być zrealizowane tylko w sposób dyletancki, który „z pomocą eklektycznej mieszanki metod raczej rozgadnia problemy wizualności niż je precyzuje”<sup>5</sup>. Dla dalszych moich rozważań istotny jest także inny wątek: w sylabusie określa się *Visual Culture Studies* jako „studium interdyscyplinarne”, a nie – jak w pierwotnym ujęciu – jako nową dyscyplinę. O interdyscyplinarności pisał zresztą Mitchell osobno w artykule *Interdisciplinarity and Visual Culture* opublikowanym w 1995 roku w „Art Bulletin”. Zaznaczyć trzeba w tym miejscu, że w literaturze przedmiotu spotykamy także inne próby charakterystyki statusu studiów nad kulturą wizualną. Nicolas Mirzoeff i Irit Rogoff traktują je raczej w kategoriach niezależnej od różnych dyscyplin taktyki poznawczo-krytycznej, a z kolei autorzy jednego z *Wprowadzeń do...* – John Walker i Sarah Chaplin podają tak obszerną listę inspiracji dyscyplinarnych i teoretyczno-metodologicznych, że trudno wyobrazić sobie możliwość ich spójnego (choćby względnie) rozwinięcia i zastosowania<sup>6</sup>. Mitchell bronił się przed zarzutami rozlicznych krytyków poddając rewizji dziesięć mitów na temat kultury wizualnej i studiów nad nią podzielanych przez jej (ich) krytyków. Należy do nich mit, że wizualna kultura wypędza sztukę („jaką znamy”), że definiuje sztukę wyłącznie w perspektywie optycznej, że przekształca historię sztuki w hi-

5/ T. Holert *Kulturwissenschaft/Visual Culture*, w: *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Hrsg. K. Sachs-Hombach, Frankfurt a/M 2005, s. 229.

6/ W *Visual Culture: An Introduction* (Manchester–New York 1997). Walker i Chaplin wymieniają antropologię, archeologię, dekonstrukcjonizm, historię designu, ekonomię, estetykę, feminizm, fenomenologię, filmoznawstwo, filozofię, historię i teorię architektury, historię społeczną, historię sztuki, krytykę literacką, językoznawstwo, marksizm, poststrukturalizm, proksemikę, psychoanalizę, psychologię postrzegania, teorię *queer*, teorię recepcji, formalizm, semiotykę, socjologię, strukturalizm, studia afroamerykańskie, studia kulturowe, studia nad dziedzictwem, studia nad fotografią, medioznawstwo, studia postkolonialne, teorię krytyczną.

storię obrazu, że znosi różnicę między słowem a obrazem (w perspektywie reprezentacji), że preferuje obraz zdematerializowany, odcielesniony, że utożsamia ją z klasą wizualnych mediów, że nie zajmuje się społeczną konstrukcją widzialności, że prowadzi do ujęcia ahistorycznego, lekceważącego antropologię i że buduje swój arsenał pojęciowy (mystyfikujący obrazy) przede wszystkim dla celów krytyki politycznej<sup>7</sup>. Studia wizualne czy studia nad kulturą wizualną nie ograniczają się oczywiście do koncepcji Mitchella, choć jest on zawsze przywoływany w najróżniejszych *Wprowadzeniach do...* i antologiach, które mnożą się w latach dziewięćdziesiątych w błyskawicznym tempie, a im więcej ich powstaje – tym trudniej znaleźć jakiś względnie stabilny zestaw przekonań, które mogłyby stanowić heurystyczny choćby punkt wyjścia dla badań transdyscyplinarnych. Nawet tak kluczowe pojęcia jak pojęcie obrazu, wizualności, zdarzenia wizualnego czy kultury wizualnej nie należą do ustabilizowanych semantycznie. Analizując podstawowe podręczniki, antologie i prace zbiorowe lokujące się w obszarze *Visual Studies*, Konrad Chmielecki śladem Mirzoeffa zrekonstruował podstawowe ich pola problemowe jako: a) badanie wizualnych wydarzeń powodowanych przy pomocy narzędzi i technologii wizualnych, b) badanie historii obrazów opartej na semiotycznej koncepcji reprezentacji, c) budowanie społecznej teorii i historii wizualności lub socjologii kultury wizualnej. Pokazał on w ten sposób, że pojęcie obrazu jako wyróżnionego elementu bądź nośnika kultury wizualnej nawet w poświęconych mu książkach Mitchella i Aumonta też nie znalazło zadowalającej, względnie stabilnej eksplikacji (choć wszyscy powtarzają, że studia nad kulturą wizualną są pochodną zwrotu *o b r a z o w e g o*)<sup>8</sup>.

Większa przejrzystość w tym zakresie panuje w obszarze niemieckim. Inicjatywa transdyscyplinarnych badań nad obrazem wyszła tu – inaczej niż w przypadku studiów amerykańskich – od filozofujących historyków sztuki i estetyków, których część (od Warburga począwszy) wcześniej już interesowała się różnymi formami obrazowania nieartystycznego. Różne były i są przyczyny tego zainteresowania. Odwołując się, podobnie jak Mitchell, do koncepcji zwrotu lingwistycznego (zarówno w jego pozytywach jak i ograniczeniach), wspomniany tu już przeze mnie Gotfried Boehm poszukuje swoistej „logiki obrazów” różnej od „logiki języka”, ale w pierwszej kolejności stawia pytanie „Czym jest obraz?”, wskazując na niezwykle szeroki zakres konotacji wiązanych z tym pojęciem. W jego wstępie do książki zbiorowej, której tytuł zawiera wskazane wyżej pytanie, czytamy o wielości obrazów „namalowanych, pomyślanych, wysnionych” – w jednej perspektywie, o „malowidłach, metaforach, gestach „ – w perspektywie innej, o „lustrze, echu,

7/ W.J.T. Mitchell *Showing Seeing. A critique of visual culture*, w: *Visual Culture Reader*, ed. N. Mirzoeff, London–New York, s. 86-101.

8/ Odwołuję się do analiz Konrada Chmieleckiego w przygotowywanej do druku książce o estetyce intermedialności, opartej na teoretycznej części napisanej przezeń pod kierunkiem Ryszarda Kluszczyńskiego, obronionej w 2005 roku, pracy doktorskiej.

mimikrze” – w jeszcze innej. Pojawia się więc – w sposób oczywisty – problem: „co wspólnego one posiadają, co dałoby się w każdym przypadku uogólnić? Jakie dyscypliny graniczą z fenomenem obrazu? Czy są dyscypliny, które z nim nie graniczą?”<sup>9</sup>. Określenie przez Boehma pola badawczego dla *Bildwissenschaft* wiąże się z wykroczeniem dyscyplin tradycyjnie zainteresowanych obrazami poza własne ramy i definicje, z wyraźną intencją przerzucania pomostów nie tylko w kierunku psychologii i psychoanalizy, ale i nauk przyrodniczych. W grę wchodzi tutaj nie tylko zainteresowanie rolą i formą obrazów w dziejach tych ostatnich (czym zajmował się Horst Bredekamp – badacz otwierający od dawna historię sztuki na obrazowanie nieartystyczne), ale badanie formy, statusu i funkcji obrazów w takich naukach jak geografia i prawo, a także matematyka, logika, chemia czy medycyna w ścisłej współpracy z ich reprezentantami – teoretykami i praktykami.

Jeśli archeologia i historia sztuki reaktywowały swoje tradycje jako właśnie historyczne *Bildwissenschaften*, jeśli wiedza o filmie po narracyjności stawia na pierwszym planie jego obrazowość, jeśli filozofia eksponuje obrazowy wymiar refleksji, a literaturoznawstwo analizuje wzajemny stosunek pisma i obrazu, jeśli historia wymazała ze źródeł obrazowych odium ilustracyjności, jeśli historia wiedzy podkreśla jej niezbywalnie wizualny wymiar, a prawoznawstwo pracuje nad ikonologią prawa, jeśli w matematyce Bourbakiści wysuwają przeciwko ikonoklazmowi formułę *Seeing ist believing*, jeśli biologia, począwszy od Darwina, w pięknie widzi kryterium selekcji naturalnej i jeśli na wszystkich polach nauk przyrodniczych analizuje się wizualizacje komputerowe, są to znaki, że także w obszarze badań zachodzi głęboka [...] zmiana, urzeczywistniana w całej kulturze.<sup>10</sup>

Tyle Bredekamp w artykule z książki zbiorowej pod znamienym tytułem *Zwrot ikoniczny. Nowa potęga obrazów*. W innej wydanej niedawno pracy zbiorowej pt. *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, pełniącej funkcję przeglądu ukazującego rozległość pola badawczego *Bildwissenschaft*, też sięga się od archeologii i prehistorii do badań nad obrazami najnowszymi. Reprezentujący w tym tomie dwie pierwsze dyscypliny Tilman Lenssen-Erz podkreśla na przykład, że co prawda egiptologia i klasyczna archeologia Grecji i Rzymu zajmowały się od czasów

<sup>9/</sup> G. Boehm *Die Wiederkehr der Bilder, w: Was ist ein Bild?*, Hrsg. G. Boehm, München 1994, s. 7.

<sup>10/</sup> H. Bredekamp *Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des „iconic turn“*, w: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Hrsg. Ch. Maar, H. Burda, Köln 2004, s. 16-17. W Polsce problematykę wizualizacji we współczesnej nauce wprowadza dotąd w obszar zainteresowania humanistów badaj tylko Andrzej Gwóźdź. Wspomnieć trzeba w tym miejscu o pominiętym przez Bredekampa wpływie zwrotu obrazowego na historię. W nowej serii *Visuelle Geschichtskultur* redagowanej przez Stefana Troebsta, wydano jako pierwszą niezwykle interesującą pracę zbiorową *Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918*, Hrsg. A. Bartetzky, M. Dmitrieva and S. Troebst, Köln, Weimar, Wien 2005. Problematykę tę szerzej podejmuje Magdalena Jabłkowska w swojej pracy doktorskiej poświęconej obrazom wybranych miast w kontekście współczesnych teorii pamięci.

swego powstania obrazami i wypracowały narzędzia oraz konteksty ich interpretacji, lecz ich historia konfrontowana jest przede wszystkim z innym, mniej obudowanym kontekstowo, korpusem obrazowym – z obrazami jaskiniowymi, określanymi też jako „malarstwo”, którego interpretacje są i pozostaną dalekie od jednomyślności (choć, jak wiemy, interpretacje owe balansują na ogół pomiędzy perspektywą magiczną i estetyczną, miłą skądinąd historykom sztuki i estetykom). Sporo, jak wiemy, uczynił w tej kwestii Leroi-Gourhan, który badał nie tylko obrazy jaskiniowe, ale i proste „mnemogramy” oraz tzw. sztukę mobilną, a kolejnego impulsu dostarczyły archeologom etnologiczne badania tubylczych grup w Australii, Ameryce Północnej i Afryce, które traktowały (traktują do dziś) obrazy jaskiniowe przede wszystkim jako medium kształtowania tożsamości (np. jako oznakowanie posiadanego niegdyś terytorium, zajętego później przez kolonizatorów). W ten sposób antropologia i etnologia otworzyły kolejną przestrzeń interpretacyjną w badaniach nad europejskimi obrazami jaskiniowymi, a dalsze poszukiwanie inspiracji w (nowszej) estetyce i teorii praktyk artystycznych doprowadziło jeśli nie do całościowych interpretacji to przynajmniej do „gęstych” (za Geerzem) opisów malowideł jaskiniowych w kategoriach „figur”, „ikonicznych scen” i „kompozycji”. Lenssen-Erz przekonuje nas dobitnie, że prehistoria i archeologia rozwijały się i rozwijają nadal w stałym związku z innymi dziedzinami wiedzy o obrazach (także najnowszych ich typach), wykazują więc od dawna inklinacje transdyscyplinarne. Poszukiwaniu przez nie źródeł inspiracji w badaniach nad kulturą dzisiejszą sprzyjają zresztą liczne analogie między nowomediálnymi obrazami i obrazami magiczno-religijnymi sugerowane przez badaczy współczesnej ikonosfery, najczęściej zresztą w celu jej zdyskredytowania (jak choćby w przywołanym tu wcześniej ujęciu Rosalind Krauss). Do wyjątków w tym zakresie należą wolne, jak się zdaje, od rysów ikonoklastycznych badania René Bergera, który polemizując z Lévi-Straussa czysto kognitywnym ujęciem „mito-logiki” przypomina Lévi-Bruhla koncepcję partycypacji magicznej i odnosi ją do sposobu oddziaływania obrazów telewizyjnych<sup>11</sup>. Wcześniej już jednak analogie takie pojawiały się w odniesieniu do obrazu filmowego. Joachim Paech przypomina, iż nawet Roland Barthes (strukturalista przecież) „przyklejał nos do ekranu”, a „magię kina” analizował

<sup>11/</sup> W związku z tym Berger zauważa, iż „Mniej różnimy się od ludów prymitywnych, niż sądzimy. Choć porzuciliśmy tradycyjne mity, wymiar mityczny przetrwał w nas. Jest tak żywotny, iż nawet go nie dostrzegamy. Zlewa się z rzeczywistością, co jest własnością mitu, kiedy ten nie stanowi już przedmiotu wiedzy, lecz staje się elementem potocznej praktyki”. *Restrukturyzacja mitu*, przeł. B. Kita, w: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 121. Przełożony jest u nas jeszcze jeden tekst Bergera *Od telewizji – żywicieli do telewizji – pierwotnej* wraz z kompetentnym komentarzem Barbary Kity (w „Kulturze Współczesnej” 1999 nr 3). Warto zauważyć, że opisany przez Bergera „proteizm” telewizji odpowiada w pewnym zakresie metamorficzności opisanej przez Cassirera jako „zasadzie”, która wraz z solidarnością życia „rządzi” myśleniem magicznym.

na przykład Edgar Morin<sup>12</sup>. Jednak zauważyć trzeba, że jeśli w tego rodzaju analogiach tkwią jakieś trafne, warte szczegółowego rozpracowania intuicje, ich płaszczyzny porównawcze powinny być lepiej uświadomione i częściowo choćby wyartykułowane, co wymaga już jednak współpracy filozofii kultury pojmowanej nie tyle jako „fundament” humanistyki lecz raczej jako teoria procesu cywilizacyjnego. Do kwestii tych jeszcze powrócę, teraz jednak chciałabym przyrzeć się bliżej koncepcjom obrazu jakie wyłaniają się z niemieckich dyskusji toczonych intensywnie pod hasłem zwrotu obrazowego. Rozpocznę od ujęcia Gottfrieda Boehma, który definiuje obraz, analogicznie do językowej metafory, w terminach „ikonicznej różnicy”. Kontrastowi, jaki powstaje pomiędzy zwykłym a niezwykłym użyciem języka odpowiada w dziedzinie obrazu wizualny kontrast między dostępną oglądowi całościową powierzchnią obrazu i wszystkim, co ona zawiera; to właśnie ów kontrast sprawia, że obrazy coś „pokazują”, a także często coś „mówią”, że posiadają swoją własną, nieredukowalną do dyskursywnej, logikę. Choć, jak zauważa Boehm, z antropologiczno-historycznego punktu widzenia trudno rozstrzygnąć, czy uzdolnienia do obrazowania i uzdolnienia do mówienia pojawiły się w dziejach naszego gatunku równocześnie, to – korzystając z koncepcji *homo pictor* Hansa Jonasa – możemy zdefiniować różnicę ikonyczną jako właściwą tylko człowiekowi „...zdolność do przestylizowania i upostaciowania w ograniczone i stabilne pole obrazowe [...] ruchomego pola postrzeżeniowego codziennego widzenia z jego otwartymi krawędziami i z płynnym dostosowywaniem się do sytuacji”<sup>13</sup>. W tym kontekście znów pojawia się problem wczesnych (jaskiniowych) form obrazowania, którym na przykład Meyer Schapiro odmawia pełnej stabilizacji pola obrazowego i – z drugiej strony – problem współczesnych obrazów nowomediálních, których percepcja wpisuje się w rytmy szybkiego, często rozproszonego, codziennego widzenia. Boehm próbuje wybrnąć z tej sytuacji podkreślając stopniowość podstawowego kontrastu fundującego obraz. Mówi o „mocnych” obrazach i użyciach nowych technik, które wzmacniają obraz przez to, iż budują w sposób kontrolowany i widoczny dla odbiorcy napięcie ikoniczne. „Mocny obraz żyje właśnie z tej podwójnej prawdy: coś pokazać, coś też poudawać i jednocześnie zademonstrować kryteria i przesłanki tego doświadczenia”<sup>14</sup>. Obraz „słaby” zaciera natomiast wszelkie implikowane przez podstawowy kontrast różnice, co sprzyja opisowi współczesnej kultury w terminach totalnej symulacji i „agonii rzeczywistości”, by przywołać drastyczną diagnozę Baudrillarda.

12/ J. Paech *Telewizja jako forma symboliczna*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Pejzaże audiowizualne...*

13/ G. Boehm *Die Wiederkehr...*, s. 31.

14/ G. Boehm *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, w: *Iconic Turn...*, s. 34. Boehm przywołuje tu oczywiście dzisiejsze krytyczne praktyki artystyczne, które podtrzymują słabnącą w masowych mediach „różnicę ikonyczną”.

Koncepcja Boehma, modelowana wyraźnie w oparciu o obraz „mocny” (autonomiczny, artystyczny), wykorzystuje zarówno inspiracje fenomenologii jak i semiotyki, osadzając je zarazem w historycznie zorientowanej filozofii kultury, której zakres krzyżuje się z zakresem antropologii filozoficznej. Można ją, jak sądzę, włączyć (z odpowiednimi zastrzeżeniami i ograniczeniami) w ramy projektu antropologii obrazu Hansa Beltinga. Zanim jednak przejdę do tej ostatniej wspomnę jeszcze krótko o koncepcji Martina Seela wyłożonej w jego *Trzynastu tezach o obrazie*<sup>15</sup>. Wychodząc od obrazu „materialnego” jako obiektu postrzegania, który prezentuje coś na ograniczonej (choć niekoniecznie płaskiej) powierzchni, Seel spotyka się z Boehmem nie tylko w tym, iż obaj zakładają teoretyczny prymat obrazu artystycznego, ale i we wspólnej intencji przezwyciężenia nadmiernie wyeksponowanej przez Lamberta Wiesinga opozycji pomiędzy perspektywą semiotyczną i fenomenologiczną. Tylko ich połączenie – powiada Seel – oddaje obrazowi sprawiedliwość i pozwala zarazem odróżnić go od fenomenów pokrewnych. Jakie fenomeny pokrewne wchodzi tu w grę? Seel wyraźnie podkreśla, że nieporozumieniem jest na przykład traktowanie cyberprzestrzeni jako fenomenu obrazowego, choć jest ona niewątpliwie fenomenem wizualnym. Tam gdzie przestrzeń staje się obrazem lub obraz przestrzenią, nie mamy już do czynienia z obrazowością (bo znika różnica ikoniczna), lecz z fenomenem wizualnym *sui generis*, stwarzającym z fenomenami haptycznymi i akustycznymi. Przy okazji polemizuje Seel z przedstawioną przez Wiesinga wizją historycznego rozwoju obrazów od przedmiotowego obrazu tablicowego poprzez *videoclip* i *design* komputerowy po cyberprzestrzeń. Propozycje Wiesinga wymagają osobnego przedstawienia i dyskusji. Dla potrzeb niniejszego szkicu przywołam tylko pierwszą, wstępną część ostatniej książki tego autora, charakteryzującą główne kierunki współczesnej filozofii obrazu, a dokładniej jeszcze – zawartą tam krytyczną analizę perspektywy antropologicznej, reprezentowanej przez Hansa Jonasa, Willéma Flussera, wczesnego Sartre’a i – ostatnio – przez Beltinga. W mocnej wersji zakłada ona, iż „...wyobrażenie obrazowe jest nie tylko warunkiem określonej ludzkiej działalności, właśnie produkcji obrazów, ale w owej zdolności do produkcji obrazów trzeba widzieć warunek możliwości świadomości i ludzkiego bycia”<sup>16</sup>. Objęcie terminem „obraz” zarówno wyobrażeń mentalnych jak i obrazów zmateriałizowanych, a może nawet – co zarzuca Wiesing Beltingowi – redukcja tych drugich do pierwszych,

15/ Por. M. Seel *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a/M 2003, s. 255-294.

16/ L. Wiesing *Artifizielle Praesenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a/M 2005, s. 22. Wiesing nawiązuje w tej książce do wybranych ustaleń wcześniejszych, zawartych w: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1997. Przedstawił tam „logikę widzenia” – obejmującą zarówno obrazy artystyczne („klasyczne”) jak i „nowomediálne”, nawiązując do (słabo u nas znanej) estetyki formalnej Herbarta, Zimmermanna i Konrada Fiedlera, inspirowanej wiedeńską historią sztuki (Riegla i Wölfflina). Tradycję estetyki formalnej poszerzył o wybrane wątki fenomenologii i semiotyki.

sprawa, że antropologiczna perspektywa traci związek z badaniami konkretnych obrazów realizowanych w materialnych mediach. Po drugie – to także zarzut pod adresem Beltinga – fakt, że obrazy są wytwarzane i użytkowane w różnych trybach i celach przez ludzi prowadzi do nieuprawnionej preferencji obrazów wyraźnie antropocentrycznych. Pozostawiając na uboczu zasadność tej krytyki, którą Wiesing dzieli z Tilmanem Reizem, chciałabym podkreślić, że antropologicznej perspektywy w filozofii obrazu nie trzeba traktować jako alternatywy dla perspektywy semiotycznej i fenomenologicznej, lecz jako ich „ramę” wpisaną w filozofię kultury, której bliższy jest perspektywizm w traktowaniu form ludzkiej ekspresji i symbolizacji niż jednostronność przejawiana przez niektórych zwolenników zwrotu lingwistycznego, odmawiających naszym przodkom z kultur przedpiśmiennych wszelkich zdolności do dystansowania się od otoczenia i do myślenia ogólnego. Paleolityczny myśliwy – zauważa Manfred Sommer – musiałby wówczas wierzyć, że zabija zawsze tego samego mamuta, a zbieracz sądziłby, że pięć ślimaków, które zebrał to jeden i ten sam ślimak albo też – gdyby uznał je za różne – nie dostrzegałby z kolei różnicy między nimi i – na przykład – zebranymi orzechami. „To, że zdolność do posługiwania się pojęciami nie pojawiła się wraz z dość późno rozwiniętą zdolnością do mówienia – nie mówiąc zgoła o jeszcze późniejszej *literacy* – lecz że wpisana jest w określone formy zachowania cielesnego i że można ją z nich odczytać, jest ideą, której dotknęły te zakazy myślenia, które przez długi czas pielegnowaliśmy w imię *linguistic turn*”<sup>17</sup>.

W rozwiniętej kulturze magiczno-mitycznej „...napotykamy obrazowość ducha w całym jej bogactwie, w nieprzebranej różnorodności i pełni jej sposobów wyrazu „, pisał Cassirer, dodając, iż dla świadomości obrazy owe posiadają początkowo analogiczny status jak wszystkie inne rzeczy. „Obraz jest znany i rozpoznawany nie jako taki, jako swobodny twór duchowy, lecz przysługuje mu pewna samodzielna aktywność; emanuje z niego demoniczny przymus, ukierunkowujący i opanowujący świadomość”<sup>18</sup>. Traci tę właściwość w fazie przejścia do świata religijnego – w takim jednak tylko zakresie, w jakim zakaz obrazów interpretowany był rygorystycznie.

Nową monoteistyczną świadomość wyróżnia ograniczenie duchowej siły obrazu; wszelkie znaczenie i wszelka ważność cofa się w inną, czysto duchową sferę, nie pozostawiając po bycie obrazu niczego poza materialnym substratem. Wobec heroicznej siły abstrakcji, właściwej myśleniu profetycznemu i określającej także profetyczne uczucie religijne, mityczne obrazy stają się „zwykłym nic”. A przecież nie pozostają one zamknięte na zawsze w owej sferze „nic”, do której chce je zepchnąć świadomość profetyczna, lecz wciąż na nowo wyrrywają się z niej i stają się samodzielną siłą.<sup>19</sup>

17/ M. Sommer *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2003, s. 334.

18/ E. Cassirer *Symbol i język*, przeł. B. Andrzejewski, Poznań 1995, s. 30.

19/ Tamże, s. 31.

Pojawienie się autonomicznych obrazów artystycznych, interpretowane jako rodzaj drugiego (po religijnym) „odczarowania” obrazów (usankcjonowanego przez wątek bezinteresowności w estetyce Kantowskiej) zmieniło sytuację wcześniejszych obrazów z naszej tradycji lub obrazów z innych kultur, które praktyka muzealna wspólnie z akademicką historią sztuki „wcieliła” do porządku europejskich obrazów artystycznych. Pamiętać jednak trzeba, że choćby z uwagi na ograniczony zakres oddziaływania nowoczesnej Instytucji Sztuki, propagowany w jej ramach typ recepcji obrazów nie wyeliminował dawnych sposobów ich użytkowania. Kwestie te dobrze sproblematyzowała wystawa-instalacja Josepha Kosutha w nowojorskim Brooklyn Museum z 1990 roku, zatytułowana *The Play of the Unmentionable*, współgrająca z procesem dekonstrukcji idei „Muzeum Wyobraźni”, podjętym w ramach dystansującej się od modernistycznych mitów nowej, krytycznej wobec własnej tradycji, historii sztuki. W tym procesie „dystansowania się” miał też znaczący udział Hans Belting<sup>20</sup>. Powróćmy jednak do koncepcji Cassirera. Opisując drogę „od wrażenia zmysłowego do symbolicznego wyrazu” (by użyć sformułowania z eseju Habermasa o dziedzictwie autora *Filozofii form symbolicznych*), ujmując on obrazy mityczne – w duchu Usenera, Warburga, a także Nietzschego z *Narodzin tragedii* – jako formy ekspresji pierwotnych, ambiwalentnych doznań; „...mocne doznania o wysokiej doniosłości, które ściągają na siebie wyodrębniającą je uwagę, mogą zagęścić się w mityczny obraz, być zsemantyzowane i przez to zatrzymywane, utrwalane w boskich imionach, przywoływane ponownie i dzięki temu opanowywane”<sup>21</sup>. Nie jest też przypadkiem, że Cassirer żywo interesował się popularną w dziewiętnastowiecznej Europie fizjognomiką. Ujmował ją jednak nie jako rodzaj „charakterologii”, ale właśnie w kontekście formowania się wczesnomagicznej cielesnej funkcji wyrazu – mimicznej i gestycznej, której postrzeganie (zarówno w perspektywie „ja”, jak i „ty”) poprzedzało postrzeganie rzeczy. „Symbole ekspresji budują u Cassirera podstawę kultury; ich sens sprowadza się do uczuć, które wyrażają” zauważa Krois, podkreślając pokrewieństwo jego koncepcji nie tylko z myślą Warburga ale i z pometafizyczną antropologią Helmutha Plessnera.

20/ O wielokierunkowym podważeniu przez Beltinga ram nowoczesnej historii sztuki wspominam w końcowych fragmentach tego szkicu. Tu dodam tylko, iż nie przypadkiem wystawę instalację Kosutha komentował (aprobuując oczywiście) David Freedberg. Szeroki kontekst tej ekspozycji (ograniczający zakres oddziaływania „drugiego odczarowania” obrazów) rekonstruuje w bardzo instruktywny sposób Agnieszka Rejniak-Majewska i Tomasz Majewski w artykule *Spojrzenie antropologiczne – w miejsce modernistycznego „mitu”? Uwagi na marginesie wystawy „The Play of the Unmentionable” Josepha Kosutha i „Medicine Man” z kolekcji Henry’ego Wellcome’a* (w druku). Dodam jeszcze, że badacze statusu obrazów często wykorzystują twórczość Kosutha w swoich dyskursach (czyni tak też m.in. w przywołanej w przypisie 15 książce Martin Seel).

21/ J. Habermas *Od wrażenia zmysłowego do symbolicznego wyrazu*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2004, s. 13.



ra<sup>22</sup>. W Cassirerowskiej „ramie” dla współczesnej antropologii obrazu ważny wydaje się jeszcze jeden moment – ujęcie słowa i obrazu jako „odrośli tego samego pędu symbolicznego formowania”<sup>23</sup>, co uwalnia nas nie tylko od dyskusji o pierwszeństwie form symbolicznych, ale pozwala również na traktowanie dzisiejszych „zwrotów” (lingwistycznego i obrazowego) jako komplementarnych ujęć kulturowej ekspresji. Dodać przy tym trzeba, odwołując się do cytowanego powyżej Manfreda Sommera, że w takim zakresie, w jakim nasi przodkowie posługiwali się protoobrazami-mnemogramami (termin Leroi-Gourhana) czy ornamentami, można już mówić o pewnym praktycznym dystansie wobec obrazu, który uświadomiono sobie o wiele później. Z tego też względu sensowny wydaje się zabieg podwójnego „ograniczenia”: z jednej strony ujęcia Cassirera (który nadmiernie wyeksponował ekspresyjny wymiar najwcześniejszych obrazów, odmawiając ich odbiorcom *en bloc* możliwości jakiegokolwiek, minimalnego choćby, dystansu) jak i (korzystając z tak „osłabionej” koncepcji Cassirera) ograniczenie „mocnej” (w sensie wyłuszczonego przez Wiesinga) antropologicznej koncepcji obrazu i obrazowania.

22/ J.M. Krois *Cassirer und die Politik der Physiognomik*, w: *Der exzentrische Blick. Gespräche über Physiognomik*, Hrsg. C. Schmölders, Berlin 1996, s. 223. Krois podkreśla, że dla Cassirera w fizjognomice ważna jest nie tylko niema ekspresja formująca Warburgiańskie *Pathosformeln*, ale ekspresja głosowa, z której wykształcił się język i która do dziś „w równej mierze określa oblicze człowieka” (s. 224). Na obydwu tych formach ekspresji budują się relacje moralne – wzajemnego uznania i wzajemnego słuchania (a później dopiero – także argumentowania).

23/ W tym sensie późniejsze „odczarowane” obrazy lokują się pomiędzy sferami *mythos* i *logos*. Owo usytuowanie było, jak wiadomo, przedmiotem uwagi Warburga, „największego antropologa pośród historyków sztuki” – zgodnie z określeniem Georgesa Didi-Hubermana. Francuski historyk sztuki (często przywoływany przez Beltinga) postuluje w tym kontekście dokładne przemyślenie „wewnętrznej siły negatywności” obrazu, który „igra” ze światem logiki. „Ma miejsce w obrazie pewna p r a c a negatywności, «mroczne» oddziaływanie, drażące to, co widzialne (porządek przedstawionych wyglądnów) i rozrywające to, co czytelne (organizacja układów znaczeniowych). Zresztą z pewnego punktu widzenia, ta praca lub ten przymus mogą być rozpatrywane jako r e g r e s j a, ponieważ prowadzą nas z wciąż zadziwiającą siłą ku tej stronie, ku czemuś, co tymczasem zostało zakryte lub przemodelowane przez symboliczne opracowanie dzieła. Odbija się tu coś na kształt ruchu *anadromene*, ruchu, przez który to, co się zanurzyło, wyłania się na moment, rodzi się i znów zanurza: jest *materia informis*, gdy wyrasta z formy; jest prezentacją, gdy wyrasta z reprezentacji, jest nieprzejrzystością, kiedy wyrasta z przejrzystości, jest wizualnością, kiedy wyrasta z widzialnego”. Chodzi więc – powiada dalej autor – o „zdolność przebywania w dylemacie, p o m i ę d z y w i d z i e ć a w i e d z i e ć...”, a ogólniej o krytyczną modyfikację koncepcji Panofsky’ego, a pośrednio – także Cassirera. Autor otwiera drogę ku takiej modyfikacji odwołując się do Freudowskiego rozróżnienia symptomu i symbolu (G. Didi-Huberman *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga*, przeł. M. Loba, „Artium Quaestiones” 2000 nr X – przełożony fragment pochodzi z książki *Devant L’image*, Paris 1990).

By zakończyć ten wątek moich rozważań dodam jeszcze, iż typ współpracy między Cassirerem a religioznawcami, archeologami, historykami różnych kultur, językoznawcami i filologami w kręgu Biblioteki Warburga (a przede wszystkim jej fundatorem, który nie określał własnych badań nad obrazowymi formami dalszego życia Antyku w kulturze europejskiej jako historii sztuki, lecz jako historię obrazu i włączał w krąg swojej uwagi także znaczki pocztowe czy fotografie w gazetach) nie tylko można określić jako wczesną próbę przejścia od inter- do transdyscyplinarnych badań nad kulturą, ale też jako próbę usytuowania filozofii wobec wiedzy naukowej na innych niż dotąd (czyli już nie „królewskich”) pozycjach. Cassirer, powiada Habermas – „wiedział, że filozofia może zachować wpływ tylko dzięki uczestnictwu w specjalistycznej wiedzy poszczególnych dyscyplin i w równoprawnej kooperacji z nimi może on stać się znaczący [...]. Daleki był od stylu dostarczającej ostatecznych uzasadnień filozofii transcendentalnej i od przekonania, że zawsze poprzedza ona wszelką wiedzę empiryczną. Cassirer nie dowierzał imperialnej kluczowej postawie przyjmowanej przez wielką filozofię, która lekceważy wiedzę o świecie i z radykalnym uporem draży głęboko na wąskim gruncie”<sup>24</sup>, ale też, dodajmy, nie ograniczał się tylko do rekonstrukcji osiągnięć badawczych czy stosowanych w ich ramach procedur. Uczestniczył raczej w procesie, który Jerzy Kmita określił ostatnio jako przekształcanie problemów filozoficznych w problemy kulturoznawcze, co można uzgodnić z przywołaną tu interpretacją dzieł Cassirera przez Habermasa<sup>25</sup>.

Gdy Belting określa swoją propozycję mianem spajającej teoretyczne i historyczne wysiłki *Bildwissenschaft* antropologii obrazu, celowo zapewne nie wybiera pomiędzy antropologią filozoficzną i kulturową (we wstępie do książki *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, „antropologia” występuje też w liczbie mnogiej). W Cassirerowskiej perspektywie, tak jak chciałabym ją widzieć, odróżnienie tego rodzaju traci właściwie rację bytu. A że z tą właśnie perspektywą można projekt Beltinga łączyć, nie ulega dla mnie wątpliwości, mimo że w książce odwołania do Cassirera pojawiają się rzadko i raczej w trybie polemicznym. Analiza zasadności tej polemiki wymagałaby odrębnej argumentacji, której kierunek scharakteryzowałam powyżej, „osłabiając” koncepcję Cassirera. Rozstrzygający jest

24/ Tamże, s. 16. O związkach między koncepcjami Cassirera i Warburga z koncepcją Usenera pisał szeroko Roland Kany w książce *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener*, Warburg und Benjamin” (Tübingen 1987). Wątek pamięci magazynowanej w obrazach i aktywowanej we wspomnieniach stał się jednym z głównych przedmiotów antropologicznych zainteresowań Beltinga.

25/ J. Kmita *Ironia z powagą w tle. Problemy filozoficzne w perspektywie kulturoznawczej* (książka w druku) W interpretacji Cassirerowskiej perspektywy jako kulturoznawczej transformacji problemów filozoficznych wykorzystać można przywołany tu esej Habermasa, który – chcąc uchylić niejako pewne słabości filozoficznej argumentacji Cassirera – proponuje lekturę jego prac jako teorii procesu cywilizacyjnego. Kwestiom tym poświęcam odrębny artykuł.

jednak sposób charakterystyki obrazu przez Beltinga jako „rezultatu osobistej lub kolektywnej symbolizacji”, zawsze zakotwiczonej cielesnie, choć nie zawsze znajdujący zmaterializowany wyraz. Antropologia mówi więc o ludziach, którzy nie tylko wytwarzają obrazy i żyją z nimi ale i – dodaje – żyją w obrazach. To ostatnie stwierdzenie zawęża jednak *de facto* (wypadnie się zgodzić z Reizem i Wiesingiem) symboliczny wymiar obrazów: „życie w obrazach” kieruje nas bowiem ku interesującej tak antropologię filozoficzną jak i kulturową problematyce śmierci i (ewentualnej) nieśmiertelności. W eseju *Obraz i śmierć. Ucieleśnienie we wczesnych kulturach (Z epilogiem dotyczącym fotografii)* Belting nie tylko swobodnie porusza się w obszarze różnych starych kultur, ale i stara się wykazać, iż w każdej z nich doświadczenie śmierci stało się podstawowym źródłem obrazów.

Zmarły wymieniał swoje utracone ciało na obraz, by za jego pomocą pozostawać wśród żywych. Z kolei obraz, żeby zrealizować tę wymianę, potrzebował sztucznego ciała. W swoim medium związany był zarówno z ciałem, które reprezentował jako sobowtór, jak też z ciałami żywych, którzy przeprowadzili tę wymianę między życiem a śmiercią. Jego rola realizowała się w większym stopniu w *z a s t ę p o w a n i u*, aniżeli w *p o d o b i ę n s t w i e*. Mówię tutaj – dodaje Belting – o archetypie obrazu, który dostarcza jednak modelu dla całego późniejszego doświadczenia obrazu.<sup>26</sup>

W podobnym duchu opisał swoją „podróż do źródeł obrazu” Regis Debray. „Narodziny obrazu wiążą się za śmiercią. Jednak obraz archaiczny pojawia się na grobowcach na znak niezgody, aby odrzucić nicłość i przedłużyć życie. Plastyka to strach obłaskawiony”<sup>27</sup> – powiada francuski intelektualista, zupełnie w duchu Warburga i Cassirera, dodając jeszcze jeden wątek wiążący wczesne obrazy ze śmiercią, wątek przeniesienia obrazów ze skał jaskini na kości, rogi i zwierzęcą skórę – „materiały, które człowiek zdobywa zabijając”. Także Władimir Toporow w swoich studiach nad przestrzenią mitopoetycką przywołuje prehistorię portretu i podkreśla, odwołując się podobnie jak Debray do kultury starożytnego Egiptu, a później do tradycji etrusko-rzymskiej, iż „Idea «portretu» powstaje i/lub ak-

<sup>26/</sup> H. Belting *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, przeł. M. Bryl „Artium Quaestiones” 2000 nr XI, s. 309.

<sup>27/</sup> R. Debray *Narodziny przez śmierć*, przeł. M. Ochab, w: *Wymiary śmierci*, red. S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 243. Doprecyzowując swą główną ideę pisze dalej Debray między innymi: „Obraz w pierw s z e j r z e ż b i o n y, p ó ź n i e j m a l o w a n y, s p e ł n i a ł p i e r w o t n e f u n k c j ę p o ś r e d n i k a m i ę d z y ż y w y m i a u m a r ł y m i, m i ę d z y l u d z m i a b o g a m i; ł ą c z y ł w s p ó ł n o t ę z k o s m o s e m, s p o ł e c z e Ń s t w o w i d z i a l n y c h j e d n o s t e k z e s p o ł e c z n o ś c i ą n i e w i d z i a l n y c h s i ł, k t ó r e n i m i w ł a d a j ą. O b r a z t a k i n i e b y ł c e l e m s a m y m w s o b i e, l e c z ś r o d k i e m s ł u ż ą c y m d o o d g a d y w a n i a b o s k i c h z a m i a r ó w, a t a k ż e d o o b r o n y, r z u c a n i a c z a r ó w, l e c z e n i a, i n i c j a c j i. S c a ł a ł « m i a s t o » z p o r z ą d k i e m n a t u r a l n y m, j e d n o s t k ę z h i e r a r c h i ą k o s m i c z n ą, « d u s z ą ś w i a t a », « h a r m o n i ą w s z e c h r z e c z y ». K r ó t k o m ó w i ą c, b y ł r z e c z y w i ś c i e ś r o d k i e m p r z e d ł u ż ą c y m ż y c i e [...]. O b r a z, r z e c z w y o b r a ż o n a – n a r z ę d z i e l u d z i p o z b a w i o n y c h n a r z ę d z i – p r z e z d ł u g i c z a s b y ł a r t y k u ł e m p i e r w s z e j p o t r z e b y” (tamże, s. 254).

tualizuje się w obliczu ś m i e r c i jako urzeczowiającej siły zapomnienia (stąd stały związek «przedportretu» z kultem zmarłych, z rytuałami pochówku i składania ofiar – początkowo z ludzi”<sup>28</sup>.

Czy teza o historycznym pierwszeństwie funkcji zastępowania czy uobecniania nieobecnych zmarłych wobec innych funkcji obrazów wytrzymałaby krytykę prehistoryków i archeologów? Czy nie trzeba by jednak, w świetle dzisiejszej wiedzy o najwcześniejszych obrazach, zrezygnować z nadania tej tezie wymiaru archetypicznego dla „całego późniejszego doświadczenia obrazu”? Czy doświadczenie owo nie obejmuje także „wytwarzanej obecności” protoobrazowych i obrazowych bytów, które nie tylko nie reprezentują, ale i nikogo i niczego nie zastępują? Czy więc, inaczej mówiąc, nie należy zgodzić się z Wiesingiem, gdy zarzuca on Beltingowi rodzaj antropocentrycznego redukcjonizmu w problematyzowaniu obrazów? Wątpliwości, które pojawiają się w tym miejscu, nie podważają innych rozstrzygnięć Beltinga, który zamierza (znów zgodnie z dzisiejszymi tendencjami zarówno antropologii filozoficznej jak i kulturowej) przywrócić zarówno produkcji jak i percepcji i recepcji obrazów ich wielostronny wymiar cielesny. Akcent, jaki niemiecki badacz kładzie na cielesne uwikłania obrazów (mentalnych, zmaterializowanych i tych, które za Lyotardem określamy jako „immaterialne”) wyraża się w formule, iż człowiek, a dokładniej – jego ciało, jest (w kilku przynajmniej znaczeniach) „miejszem” obrazów.

Mówienie o miejscu obrazów zakłada, że nasze ciało jest miejscem w świecie, miejscem wytwarzania i poznawania (a także rozpoznawania) obrazów minionych, o których pochodzeniu i przyszłym przeznaczeniu niczego nie wiemy, które zapominamy i przypominamy sobie, a które posiadają dla nas osobiste znaczenie, związane są bowiem z naszym życiowym doświadczeniem. Są w związku z tym tak samo przemijalne jak my i w tym sensie odróżniają się od obrazów utrwalo-nych w świecie zewnętrznym. Owe wewnętrzne obrazy przechowują też i transformują elementy wspólnych tradycji. „Kiedy mówi się, gdy umiera w Afryce stary człowiek, że płonie cała biblioteka (a można mówić też o całym archiwum obrazów), wyraźna staje się rola ciała także jako miejsca kolektywnych tradycji, które z różnych przyczyn tracą w naszym świecie siłę oddziaływania” – powiada

<sup>28/</sup> W. Toporow *Tezy do prehistorii „portretu” jako szczególnej klasy tekstów*, przeł. B. Żyłko, „Teksty Drugie” 2004 nr 1/2, s. 178. Z punktu widzenia prehistorii portretu (tytułowy cudzysłów wiąże się z tym, iż rozważania Toporowa koncentrują się na portretach mityczno-literackich) rosyjski badacz akcentuje dwie lokalne tradycje wizerunków: egipską i etrusko-rzymską. W tej pierwszej pojawiła się, jak wiemy, praktyka mumifikacji (pierwsza wersja ciała jako przedmiotu sztuki według Debraya), ale i rzeźbiarskie podobizny w ceremoniach pogrzebowych, tekturowe i gipsowe maski, druga natomiast utrwaliła zasadniczą separację głowy (jako najważniejszego ośrodka sił życiowych) od reszty ciała. „Przedportret” staje się więc izomorficznym substytutem człowieka. W terminologii Louisa Marina mówić można o przedstawieniu jako „odzyskaniu obecności”, zob. P. Mościcki *Louis Marin: porządek przedstawienia i siła obrazu*, „Sztuka i Filozofia” 2005 nr 26.

Belting<sup>29</sup>, dodając, iż przekazywanie i dziedziczenie obrazów przypomina dwie strony monety. Przekazywaniu jako procesowi intencjonalnemu, związanemu z reorientacją i stabilizacją kulturowych wzorów (co szczególnie interesowało Panofsky'ego w jego badaniach nad Renesansem) towarzyszy ich dziedziczenie niejako poza lub (niekiedy) wbrew oficjalnej orientacji tej samej kultury (a więc – w odniesieniu do Renesansu – proces szczególnie interesujący Warburga i, w ostatnich latach, Didi-Hubermana). Obydwie tendencje – wbrew intencji Beltinga – „zakorzenie” można w koncepcji Cassirera, jeśli tylko uwzględni się jego zainteresowanie fizjognomiką i jej rolą nie tylko w początkach formowania się kultury, ale i w czasach w pełni rozwiniętych form symbolizacji. Szczególny oczywiście przypadek cielesnego umiejscowienia obrazu stanowi ciało pomalowane lub maska – interpretowana tu jako symbol przemiany własnego ciała w obraz. Ujęcie mediów obrazowania jako ciał czy „gospodarzy” obrazów, otwiera nowe pola badawcze dla zainteresowanych tak historycznymi, jak i współczesnymi obrazami, a problematyka indywidualnych i kolektywnych obrazów pamięci, odniesiona przede wszystkim do miejsc, które „nosimy w sobie” i wspominamy, a niekiedy tylko nadajemy im formę zmateriałizowaną, dobrze wpisuje się – podobnie jak postulat transkulturowego charakteru *Bildwissenschaft* – w ogólniejsze tendencje nowoczesności „bez granic”, która (zgodnie z ujęciem Appadurii) transformuje nie tylko miejsca, które pamiętamy, ale delokalizuje i poddaje zarazem „wymieszaniu” związane z nimi kompetencje kulturowe. Otwiera też pole do ponownego przemyślenia roli psychoanalizy w obrębie *Bildwissenschaft*, eksplorowane już wcześniej w badaniach nad (nie)możliwością wizualnej reprezentacji Zagłady.

Szerokie (nadto szerokie wedle Wiesinga) pojęcie obrazu pozwala Beltingowi stosunkowo prosto rozwiązać problem obrazów nowomediálních, które ujmując w terminach odpowiednio poszerzonego pojęcia techniki i nowych form postrzegania, wypróbowywanych od lat w laboratoriach sztuki awangardowej. Jeśli chodzi natomiast o niepokojący innych niemieckich badaczy problem rzeczywistości wirtualnej, Belting odpowiada, iż specyfiką dzisiejszych czasów jest nie tylko poszerzanie przestrzeni obrazów wobec przestrzeni świata życia codziennego, ale też wkroczenie obrazów do Foucaultowskich „innych przestrzeni” – heterotopii, które obiecują nam wyzwolenie z odniesień do rzeczywistości. Nie otwierają one jednak dostępu do jakiegokolwiek realności pozaobrazowej, lecz jedynie poszerzają istniejące uniwersum obrazów. Można też mówić o obrazach wirtualnego świata, ale trzeba pamiętać, że świat ów egzystuje właśnie (i tylko) w obrazach. W istocie partycypacja w fikcyjnych, wytwarzanych przy pomocy nowych technik i urządzeń światach obrazowych, pobudza imaginacyjne zdolności odbiorców, powiększając tym samym dotychczasowe warstwy „wewnętrznej produkcji obrazów”. Konkluzja rozważań Beltinga nad obrazowymi światami wytwarzanymi przez nowe media i obec-

na w nich (starą) tęsknotę do ucieleśnienia w obrazie sprowadza się do stwierdzenia, że także w dzisiejszym wirtualnym świecie utrzymuje się związek obrazów z ciałem, co pozwala nam na zachowanie ramowej koncepcji człowieka jako „miejscu obrazów”. Belting podejmuje też ważną dla badań nad kulturą współczesną problematykę intermedialności, interesuje go ona jednak głównie w perspektywie mediów obrazowych (bada na przykład obecność obrazu malarskiego w filmowym, traktując film jako inne, ale wyłącznie obrazowe medium). Dzieli więc z innymi przywołanymi tu niemieckimi badaczami skłonność do rozpatrywania obrazu w izolacji od innych wymiarów zmysłowego doświadczenia. Czyżby skłonność ta stanowiła pozostałość po tradycyjnej historii sztuki, która zajmowała się najchętniej obrazami, jakie lubił mieszczański bohater *Pasażerów dyliżansu* Aragona – „spokojnych, wykończonych, na których nic już nie zmienia miejsca”, w przeciwieństwie do ruchliwych i hałaśliwych przedmiotów postrzegania w codziennym, miejskim życiu? Zarzutu tego rodzaju nie można postawić badaczom amerykańskim skoncentrowanym głównie na obrazach współczesnych, których oddziaływanie wpisane jest na ogół w kontekst wielomediálny. W antologii zredagowanej przez Nicholas Mirzoeffa – drugiego (obok Mitchella) klasyka *Visual Studies* – zamieszczony został artykuł Irit Rogoff, w którym czytamy, iż – co prawda – studia te koncentrują się na świecie wizualnym, ale powinno dostrzegać się w ich ramach fakt, iż „...traktowanie widzenia jako areny, na której konstytuują się znaczenia kulturowe, związane jest równocześnie z analizami i interpretacjami dotyczącymi słyszenia, przestrzeni i dynamiki «widowni». Kultura obrazu otwiera więc cały świat intertekstualności, w którym obrazy, dźwięki i współrzędne przestrzenne odczytuje się wzajemnie poprzez siebie...”<sup>30</sup>. Perspektywa rozwijana przez Beltinga niewątpliwie z jednej strony ogranicza, z drugiej jednak poszerza aspiracje nowoczesnej historii sztuki. Belting dopracowywał się jej stopniowo. W 1983 roku zapytał prowokacyjnie o koniec historii sztuki, a pytanie to powtórzył po dziesięciu latach w książce *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*. Owe dziesięć lat okazało się ważne nie tylko ze względu na eksplozję aury określanej jako postmodernistyczna, stawiającej pod znakiem zapytania wszystkie niemal osiągnięcia pierwszej fazy nowoczesności. Nowe, zwłaszcza intermedialne praktyki artystyczne, które Belting uważnie śledził, a także nowe trendy w wystawnictwie, wyraźnie rozsadały ramy dotychczasowej historii sztuki, a praca nad obrazem kultowym wydana w 1990 roku (*Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*) poszerzyła pole badawcze o kontekst użytkowania obrazów. Nowoczesna historia sztuki, skoncentrowana na badaniu autonomicznych obrazów artystycznych, lekceważyła – jak już wspomniałam – ów kontekst w odniesieniu do obrazów wcześniejszych. Tak samo postępowała wobec obrazów pochodzących z innych obszarów kulturowych. Poddając ostrej krytyce jej „estetyzm” i europocentryzm zarazem, Belting znalazł cennego sojusznika w osobie Davida

<sup>29/</sup> H. Belting *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, wyd 3, München 2006, s. 59.

<sup>30/</sup> I. Rogoff *Studying Visual Culture*, w: *The Visual Culture Reader*, ed. N. Mirzoeff, London–New York 1998, s. 14.



Freedberga. W *Przedmowie* do francuskiego wydania *Potęgi wizerunków* (książki wywrotowej początkowo dla amerykańskiej historii sztuki, a ciepło przyjętej przez badaczy z kręgu *Visual Studies*) Freedberg – solidaryzując się zasadniczo z Beltingiem – napisał:

Główna różnica w podejściu do bardzo podobnych problemów polega na tym, że o ile książka Beltinga ma ściśle określony zakres chronologiczny i historyczny, o tyle moje podejście, choć odnoszę się do konkretnych historii, ma charakter bardziej porównawczy i antropologiczny. Nie podzielałam właściwego Beltingowi silnego poczucia zerwania ciągłości między tym, co nazywa on epoką przed nastaniem sztuki a epoką sztuki, która nastąpiła po reformacji. Krótko mówiąc, tam gdzie Belting jest skłonny widzieć różnicę i zerwanie ciągłości w postawach wobec wizerunków pomiędzy dwiema wydzielonymi przez siebie epokami, ja – uznając, rzecz jasna, różnice – szukam raczej kontynuacji i podobieństw<sup>31</sup>

Belting nie tylko podtrzymał później ograniczenie zakresu ważności ustaleń historii sztuki do autonomicznych europejskich obrazów artystycznych, ale i – pod wpływem Freedberga? – tak okrojona już dyscyplina nie tylko otworzył na powrót tradycji warburgiańskiej, lecz także i na (nieznane tej tradycji) antropologiczne problemy współczesności, z którymi mierzy się w różnych praktykach badawczych *Bildwissenschaft*. Jej pożądaną transdyscyplinarny status – powtórzę raz jeszcze – określa kompleksowe zadanie wypracowania adekwatnych strategii edukacyjnych w obliczu transformacji kultury objętej zbiorczym hasłem zwrotu obrazowego.

Moim zamiarem było wstępne zarysowanie konturów rozległego pola badawczego związanego ze zwrotem ikonizacyjnym i uchwycenie występujących w jego obrębie punktów skupienia problemów, które wymagają wykroczenia poza kompetencje monodyscyplinarne. Tytuł tego szkicu zawiera jednak także pytanie. Przebieg moich rozważań może sprawiać wrażenie, iż postuluję wybór zakotwiczonej w antropologii obrazu *Bildwissenschaft* przeciwko *Visual/Culture Studies*. Wrażenie takie nie byłoby jednak trafne, podobnie jak wrażenie, że ograniczam się wyłącznie do tych dwóch kręgów badawczych, pomijając propozycje francuskie, rosyjskie czy polskie. Z myślą o kształtowaniu się rodzimej wersji transdyscyplinarnej wiedzy o obrazie (a symptomy takiego procesu pojawiają się coraz częściej, by wspomnieć o inicjatywach medioznawców i -drugiej strony – antropologów i socjologów kultury<sup>32</sup>) argumentowałam raczej na rzecz wykorzystania w p i e r w

31/ D. Freedberg *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Kraków 2005, s. XXXI.

32/ Do „klasyki” polskiej wiedzy o obrazach zaliczyć trzeba niewątpliwie prace Mieczysława Wallisa, Mieczysława Porębskiego, Jana Białostockiego. Później problematykę tę poszerzyli i rozwinęli badacze obrazów nowomiedialnych. Niewątpliwie dla zrozumienia statusu i różnych konfiguracji tych ostatnich uczynił najwięcej Andrzej Gwóźdź (zarówno w książkach własnych, jak i w ostatnich przemysłanych – pokonferencyjnych na ogół – pracach zbiorowych oraz antologiach

s z e j k o l e j n o ś c i modelu niemieckiego jako lepiej „dopracowywanego” filozoficznie i historycznie zarazem, i późniejszego „wpisania” weń propozycji dyskutowanych przez reprezentantów *Visual/Culture Studies* (którzy, zwłaszcza w badaniu obrazów nowomiedialnych i ich kontekstów, osiągają znaczne sukcesy). Tę proponowaną kolejność wiąże z przekonaniem, że choć przedsięwzięcia transdyscyplinarne ani nie zakładają, ani też nie prowadzą – co podkreślał Mittelstraß – do „odgórnego” ujednolicenia perspektywy teoretyczno-metodologicznej, to warunkiem ich efektywności jest czasowa choćby stabilizacja semantyki podstawowych pojęć i kategorii teoretycznych stosowanych i rozwijanych równolegle w zróżnicowanych przedmiotowo, zorientowanych na historię i współczesność, obszarach badawczych. Tego rodzaju stabilizację w większym zakresie mogą nam, jak sądzę, zapewnić dyskusje i ustalenia badaczy zaangażowanych w tworzenie *Bildwissenschaft* (wykorzystujących – w trybie eksplikacji na ogół – koncepcje pochodzące z innych kręgów badawczych). Z kolei nawiązanie do „ramy”, jaką dla zwrotu ikonizacyjnego tworzy krytycznie zrekonstruowana tradycja Cassirerowska i kręgu Biblioteki Warburga (sygnalizowana tu zaledwie w tekście głównym jak i w niektórych przypisach), dobrze osadza jego problematykę w szerszym kontekście badań kulturoznawczych.

przekładów, bez których trudno wyobrazić sobie dzisiejszą akademicką dydaktykę kulturoznawczą). Tzw. antropologia i socjologia wizualna (rozwijana przez Krzysztofa Olechnickiego czy – ostatnio – Piotra Sztompkę) obejmują na ogół tylko niewielki odcinek problematyki otwartej przez zwrot ikonizacyjny – analizując rolę obrazów w obrębie argumentacji stosowanej we własnych dziedzinach wiedzy. Ostatnie numery „Kontekstów” świadczą jednak wyraźnie o poszerzeniu pola antropologicznych zainteresowań światem obrazów. Dodam jeszcze na koniec, iż pierwszą, wstępną „przemiarkę” do problematyki związanej ze zwrotem ikonizacyjnym podjęłam w szkicu zamieszczonym we wrocławskim „Dyskursie” (2006 nr 1). Choć niniejszy tekst rozwija, uzupełnia i koryguje zasygnalizowane tam idee, posiada nadal, z czego wobec lawinowo rosnącej literatury przedmiotu nie sposób nie zdawać sobie sprawy, charakter „szkicu” czy „zarysu”. W skróconej postaci przedstawiłam go na zorganizowanej przez Jacka Sójkę ogólnopolskiej konferencji *Metody, paradygmaty, dyskursy. O swoistości badań kulturoznawczych* (Poznań, 25-26 kwietnia 2006).

## Abstract

**Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA,  
University of Łódź**

**Visual Culture Studies, or, an anthropologically oriented  
Bildwissenschaft?  
On the directions of iconic turn in cultural sciences**

This article analyses the directions taken by the development of interdisciplinary and trans-disciplinary knowledge on image. In the American version, the issues of image are 'merged' in a broader context of visual culture, with the related studies focusing on a critical analysis of our contemporary, new-media manifestations of pictoriality/imagery. The German current highlights, in turn, a historical continuity of iconic issues and their anthropological basis, which may be seen as related to Ernst Cassirer's tradition of philosophy of culture and cultural studies carried out in the Warburg Library circle. Given this general context, the issues dwelled upon as part of Visual Studies gain a deeper historical basis whilst also becoming a constituent of trans-disciplinary research.

## Andrzej HEJMEJ

### Wokół Schäfferowskich partytur

I.

W panoramie zjawisk ponowoczesnej kultury, kształtowanej z jednej strony różnorodnymi aktami transgresji i sytuacją tożsamości podmiotu, z drugiej zaś – różnymi procesami artystycznego „neutralizowania” (m.in. poprzez konstrukcyjną fragmentaryczność, techniki kolażowe, palimpsestowość kulturowych mechanizmów, uwarunkowania intermedialne), propozycjom Bogusława Schäffera przypada miejsce szczególne<sup>1</sup>. Rzecz to zupełnie zrozumiała, jeśli wziąć pod uwagę niejednorodną aktywność artystyczną kompozytora, dramaturga i grafika oraz nieuniknione konsekwencje interpretacyjne, które wynikają z tak mocno zróżnicowanej i skomplikowanej twórczości. Zwłaszcza że chodzi o imponujący w sumie katalog setek rozmaitych przedsięwzięć artystycznych, co więcej: powstających wedle nadrzędnej reguły, iż to, co istnieje – np. zastaną muzykę – zawsze trzeba traktować w działaniu twórczym jako negatywny punkt wyjścia.

Mając na uwadze zasadę komponowania „od punktu zerowego”<sup>2</sup>, nie sposób oczywiście pokusić się o dalej idące generalizacje, i to nie tylko dlatego, że kolejne propozycje artystyczne Bogusława Schäffera sytuują się w określonej opozycji do bezpośrednio je poprzedzających (to efekt dbania o higienę umysłu – na przy-

---

<sup>1/</sup> Na temat specyfiki twórczości scenicznej B. Schäffera, w świetle postmodernizmu, interesująco pisze Marta Karasińska w książce *Bogusław Schäffer filozofia nowego teatru*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2002.

<sup>2/</sup> W przekonaniu Bogusława Schäffera: „nowa sztuka rozpoczyna się stale od punktu zerowego”. B. Schäffer, *Notatki o dekompozycji*, „Forum Musicum” 1969 nr 4 (*O dekompozycji*), s. 26.

kład słynny *Kwartet dla czterech aktorów* powstaje w trakcie pisania *Symfonii elektronicznej* jako swego rodzaju remedium<sup>3/</sup>), ale nade wszystko z powodu zachodzących interferencji, które decydują o estetyce pogranicza. Otóż, o ile cały teatr Schöffera – n o w y t e a t r – powstaje pod presją muzyki i okazuje się jej swoistą realizacją (sygnowaną podpisem B. SCH.), o tyle w n o w e j m u z y c e z charakterystycznym motywem-sygaturą B–Es–C–H<sup>4</sup> odnajduje się teatralne oraz literackie reperkusje, reminiscencje czy wreszcie bezpośrednie odniesienia intertekstualne. Można by powiedzieć w największym uproszczeniu, iż w świecie Schöfferskim muzyczność staje się immanentną cechą utworów scenicznych, analogicznie jak teatralność niektórych kompozycji muzycznych.

„*Próby* są farsą teatralną, w całości zbudowaną na prawach muzyki”<sup>5/</sup> – tak brzmi jeden z typowych komentarzy teatralnych Bogusława Schöffera, który natychmiast prowokuje określony rodzaj interpretacji. Sztuka *Kaczo* tworzy „*collage* teatralny” w oparciu o formę „*collag'u* muzycznego”<sup>6/</sup>, zaś *Kwartet dla czterech aktorów* jest – w sposób o wiele bardziej oczywisty niż chociażby literacka propozycja Thomasa Stearnsa Eliota pt. *Cztery kwartety* – „transpozycją idei muzycznego kwartetu na media teatralne”<sup>7/</sup>. W perspektywie Schöfferskiej muzyki rzecz wygląda zupełnie podobnie: np. *Symfonia/Koncert* na 15 solistów i orkiestrę składa się – wedle konwencji czysto scenicznej, nieznannej współczesnej muzyce instrumentalnej – z dwóch aktów<sup>8/</sup>; *BlueS VII* na fortepian i orkiestrę opiera się na sztuce teatralnej *Multi*, granej naraz w pięciu różnych językach; *Howl* dla recytatora i zespołu wykonawców, według tekstu Allana Ginsberga, „należy traktować jako kompozycję poetycką”<sup>9/</sup> w myśl komentarza dołączonego do partytury.

3/ Zob. *Dramaturgia inna. Rozmowa Joanny Zajac z Bogusławem Schöfflerem*, „Notatnik Teatralny” 1992 nr 3, s. 200.

4/ Ów motyw muzyczny ma dla Schöffera – zainteresowanego w muzyce przede wszystkim interwałami, nie zaś dźwiękami – postać idealną: „Ja moją muzykę poznaję łatwo po rozrzuconym w partyturach podpisie B-Es-C-H, ten motyw jest wszędzie, a jest to wspaniały motyw, który zawiera wszystkie interwały od małej sekundy (występującej dwukrotnie) do kwarty. Jestem wielkim szczęściarzem: inicjały mojego imienia i nazwiska (B SCH) tworzą taki właśnie wspaniały motyw wielointervalowy” (*Spacer w gąszczu z przewodnikiem. Rozmowa Gabrieli Stanek-Peszkowskiej z Bogusławem Schöfflerem*, „Ruch Muzyczny” 1997 nr 17, s. 8; zob. także J. Zajac *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schöffera. Trzy rozmowy*, Collsch Edition, Salzburg 1992, s. 21).

5/ B. Schöffler *Próby*, w: tegoż *Utwory sceniczne*, t. 1, Collsch Edition, Salzburg 1992, s. 139.

6/ B. Schöffler *Kaczo*, w: tegoż *Utwory sceniczne*, t. 1, s. 13.

7/ *Dramaturgia inna...*, s. 199.

8/ Zob. komentarz Bogusława Schöffera *Spacer w gąszczu z przewodnikiem*, s. 10.

9/ B. Schöffler *Howl* [partytura] dla recytatora i zespołu wykonawców wg. A. Ginsberga, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974, brak paginacji.

W tym świetle wymowny jest fakt, iż sztuki sceniczne Bogusława Schöffera do roku 1979 traktowane są wyłącznie na prawach kompozycji muzycznych i wchodziły tylko do programów koncertowych (od roku 1963, to znaczy od momentu pierwszego wykonania *Scenariusza dla nie istniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego*). Widać zatem już na etapie wstępnych diagnoz, że formułowanie pytań o zakres działania z jednej strony kompozytora, z drugiej – dramaturga byłoby bezzasadne, że mamy tutaj do czynienia z dość rzadko spotykaną na taką skalę formą d i a l e k t y k i t w ó r c z o ś c i<sup>10/</sup>. W rezultacie, obok tak neutralnych definicji słownikowych, jak kompozytor, dramaturg, teoretyk muzyki, pianista, grafik – pojawiają się dzisiaj przede wszystkim rozmaite dookreślenia w rodzaju: „Schöffler multimedialny”<sup>11/</sup>, „twórca wielowymiarowy”<sup>12/</sup> czy „twórca interdyscyplinarny”<sup>13/</sup>, które sygnalizują zasadnicze komplikacje i zarazem precyzują możliwe perspektywy interpretacyjne.

## 2.

Powszechnie znana eksperymentalność Bogusława Schöffera w muzyce<sup>14/</sup>, polegająca między innymi na jednorazowości pomysłów i ich realizacji, znajduje wyraz w formie jego zapisów partyturowych właściwie od samego początku twórczości (jednym z pierwszych i najlepszych tego przykładów jest *Studium w diagramie* na fortepian, 1955)<sup>15/</sup>. Zagadnienie w szczegółach okazuje się niezmiernie skomplikowane, bo sprawa dotyczy, po pierwsze, ponad 500 skomponowanych utworów (niekiedy istniejących w wielu wersjach, by przywołać tylko muzyczny komentarz do Heraklita – *Heraklitiana* z roku 1970<sup>16/</sup> – i zasygnalizować przy okazji istotny

10/ Zob. W. Stróżewski *Dialektyka twórczości*, Polskie wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983.

11/ J. Zajac *Schöffler multimedialny*, „Teatr” 1995 nr 7-8, s. 39-43.

12/ J. Hodor *Bogusław Schöffler: twórca wielowymiarowy*, „Ruch Muzyczny” 1997 nr 15, s. 24-26.

13/ *Spacer w gąszczu z przewodnikiem*, s. 9.

14/ Kolejne etapy twórczości B. Schöffera porządkuje i szczegółowo analizuje Ludomira Stawowy *Bogusław Schöffler. Leben – Werk – Bedeutung*, przedm. E. Karkoschka, Edition Helbling, Innsbruck 1991. Zob. także J. Hodor *Ewolucja języka dźwiękowego w kompozycjach Schöffera*, w: *Bogusław Schöffler: kompozytor i dramatopisarz. Materiały z międzynarodowego sympozjum naukowego w Krakowie (10-11 maja 1999)*, red. M. Sugiera, J. Zajac, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999, s. 31 i n.

15/ Zob. m.in. Soo-Jung Shin *Musik in der ungewöhnlichen Notation* [*Studium w diagramie, Non-stop, Kontury*], w: *Bogusław Schöffler...*, s. 71-84.

16/ W latach 70. Bogusław Schöffler tworzy nowy gatunek muzyczny i komponuje, jak trzeba by to określać, muzyczne komentarze do filozofów: *Heraklitiana*, *Bergsonian*, *Spinoziana*, *Vaniniana*, *Heideggeriana*, *Gracianiana*.

problem poliwersjonalności), po drugie – rezultatu ogólnie przyjętych zasad: „moim kompozytorskim zadaniem – ustala Schäffer – jest «n a t u r a l i z o w a n i e» nowych środków, których nie traktuję jako efekty [...], lecz jako pełnoprawne środki nowej muzyki”<sup>17</sup>. Należałoby więc w tym miejscu przypomnieć, że ten kompozytor w utworze *Ekstrema* na 10 instrumentów (1957) jako pierwszy na świecie zastosował partyturę beznutową, że wystarczyła mu tradycyjna maszyna do pisania, by zanotować, korzystając jedynie z liter i znaków typograficznych urządzenia, cały utwór muzyczny (*Kody* na orkiestrę kameralną z roku 1961 są – „z braku papieru” – formą stenografii muzycznej), że napisał pierwszy w Polsce happening *Non-stop* (wykonanie w 1964 roku), który może trwać nawet 8 godzin, a w notacji ma postać ledwie jednostronicowej partytury muzycznej, że daje muzykom możliwość czytania zapisu graficznego *Free Form I*, *Open music* – zgodnie z regułami „muzyki otwartej” – w dowolnej kolejności...

Wyciągając wnioski z tak prowizorycznego zestawienia, można by twierdzić, iż chodzi tutaj generalnie o kompozycje notowane w sposób eksperymentalny, między innymi także o eliminowanie tradycyjnej formy partyturowej. Skoro w przypadku takich kompozycji, jak *Tertium datur* (1958) czy *S'alto* (1963), istnieje wyłącznie diagram partyturowy dla dyrygenta i osobne głosy orkiestralne, to w gruncie rzeczy są to utwory bez partytury<sup>18</sup>. Inaczej jeszcze mówiąc, centralnym problemem Schäfferowskim wydaje się partytura w stanie permanentnej modyfikacji, partytura, której często znakiem rozpoznawalnym jest wszczepiany i eksponowany motyw B–Es–C–H, muzyczny inicjał kompozytora. Warto przy tym zauważyć, iż Schäffer w dyskursie muzykologicznym sygnalizuje ów problem modyfikowanych konwencji partyturowych (problem pojawiający się w kulturze europejskiej XX wieku na nowo) z wielką precyzją: „Debussy i jemu współcześni – konkluduje – przekształcili partyturę w dzieło niemal muzyczno-literackie”<sup>19</sup>. Jak wolno sądzić, cała działalność kompozytorsko-dramaturgiczna Bogusława Schäffera stanowi twórczą tego kontynuację i jeden z kolejnych – bardziej chyba spektakularnych a momentami burzliwych – etapów w historii nawiązań interartystycznych. Nowa muzyka bowiem przynosi nie tylko nową notację partyturową i nowy fenomen artystyczny, partyturę graficzną, ale rodzi również nieznane dotąd na taką skalę zjawisko – „autonomię dzieła muzycznego w postaci partytury”<sup>20</sup>. W efekcie, zapis graficzny decyduje, z jednej strony, o czytelności i rozumieniu partytury współczesnej (a zatem służy rozumieniu nowej muzyki, ma walor czysto pragmatyczny czy też pragmatyczno-hermeneutyczny), z drugiej – decyduje o krysta-

lizowaniu się autonomicznego dzieła sztuki, przeznaczonego do oglądania i kontemplowania.

## 3.

Jednym z rezultatów pomysłowości Schäffera i konsekwencją zasady komponowania „od punktu zerowego” jest jego własna k o n c e p c j a t e a t r u i n s t r u m e n t a l n e g o i projekt tworzenia intermedialnych hybryd. Płynne reguły gatunkowe powodują skądinąd, iż teatr instrumentalny ma wiele rozmaitych realizacji: inaczej przedstawia się *Sur scène* (1959/1960) Mauricio Kagla, inaczej *Originale* (1961) Karlheinz Stockhausena, jeszcze inaczej *TIS MW2* (1963) Bogusława Schäffera. Wszystkie te propozycje tworzą jednak warianty teatru instrumentalnego, należałoby powiedzieć, gatunku muzycznego o peryferyjnych, ekscentrycznych realizacjach. Jeśli więc w tych warunkach pojawia się podstawowe pytanie – gdzie przebiegają granice teatru instrumentalnego i czy w ogóle daje się je sprecyzować? – Schäffer odpowiada na nie w sposób negatywny i dość przewrotny: nie jest realizacją takiego gatunku na przykład to, co proponuje La Monte Young w *Piano Piece*<sup>21</sup> z roku 1960 (chodzi mianowicie o *Piano Piece for Terry Riley No. 1*). Jak wiadomo, ta fortepianowa kompozycja amerykańskiego kompozytora, ekscentryka, który miast notacji muzycznej podaje skrupulatny opis ruchu scenicznego, polega na przesuwaniu fortepianu ku ścianie, a później na próbie przepełnienia instrumentu przez ścianę stawiającą opór (!).

Teatr instrumentalny – niezależnie od samej etymologii nazwy – przynależy genologicznie do muzyki, stąd też z powodzeniem daje się go określić, wedle Schäfferowskiej terminologii, mianem „METAmuzyki” (mówiąc wprost za Schäfferem, to „muzyka pomiędzy muzyką a czymś innym”<sup>22</sup>). W tym kontekście zatem termin „teatr” należałoby rozumieć nieco inaczej niż tradycyjnie, bo nie tylko dźwięk, ale wszystkie elementy kształtujące gatunkowe *novum*<sup>23</sup> traktowane są w sposób ściśle muzyczny – począwszy od trybu realizacji tekstu słownego i statusu aktora (zwłaszcza Schäfferowskiego aktora instrumentalnego), poprzez koncepcję ruchu scenicznego i akcji (tutaj pada główny akcent w teorii Schäffera<sup>24</sup>), po światła i inne uwarunkowania typowe dla teatralnej sceny. W istocie chodzi więc nie o jakąś formę teatru (taki trop interpretacyjny byłby z pewnością nie-

17/ *Spacer w gąszczu z przewodnikiem*, s. 10 (podkr. moje – A.H.).

18/ Zob. A. Walaciński *Salto 1963–1998. Dwa bieguny koncertu instrumentalnego*, w: *Bogusław Schäffer...*, s. 88 i n.

19/ B. Schäffer *Partytura współczesna*, w: tegoż *Mały informator muzyki XX wieku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975, s. 183.

20/ Tamże, s. 178.

21/ Zob. B. Schäffer *Teatr instrumentalny*, w: tegoż *Dźwięki i znaki. Wprowadzenie do kompozycji współczesnej*, PWN, Warszawa 1969, s. 96. Zob. także B. Schäffer *Mały informator...*, s. 222.

22/ B. Schäffer *Mały informator...*, s. 144.

23/ Należy podkreślić przy okazji, iż teatr instrumentalny nie stanowi dla Bogusława Schäffera „nowej formy muzycznej”. Zob. B. Schäffer *Z notatnika*, „Forum Musicum” 1970 nr 7 (*Teatr instrumentalny*), s. 40.

24/ B. Schäffer *Teatr instrumentalny*, w: tegoż *Dźwięki i znaki...*, s. 96.



uprawniony), lecz o przejaw muzyki audiowizualnej<sup>25</sup>, w przypadku której wizualność – walor zwykle marginalizowany w muzyce tradycyjnej – staje się równoprawnym elementem kompozycji muzycznej.

Właśnie efekt wizualny, wynikający w zasadniczej mierze z ruchu scenicznego (to znaczy ciągłego przemieszczania się źródła dźwięku), decyduje w przekonaniu teoretyka formy Mauricio Kagla o specyfice teatru instrumentalnego<sup>26</sup>. Dla Bogusława Schäffera zapanowanie naraz nad dwoma żywiołami – muzycznym i teatralnym, dźwiękowym i wizualnym – to jedna z podstawowych trudności, które stoją w tym wypadku przed kompozytorem. Dostrzega on przy tym rozmaite inne komplikacje, gdy wskazuje lapidarnie (w sposób sobie właściwy) aż 20 powodów unikania teatru instrumentalnego przez współczesnych mu kompozytorów. Nade wszystko akcentuje gatunkową płynność i brak wykrystalizowanych konwencji artystycznych, obawy przed tekstem słownym, ogólną niechęć do wizualności w muzyce i – między innymi także – zasadnicze problemy z kształtem partytury<sup>27</sup>.

## 4.

Kompozycja *TIS MW2* z roku 1963 to utwór utrzymany w konwencji teatru instrumentalnego (składają go jedyny utwór dyrygowany przez samego Schäffera<sup>28</sup>), pierwsza tego typu propozycja muzyczna w Polsce. Tytuł utworu tworzy podwójny skrót: człon pierwszy – *TIS* – wywodzi się od określenia „teatr instrumentalny”, drugi natomiast, *MW2*, czyli dwa razy *MW* – definiuje Młodych Wykonawców Muzyki Współczesnej<sup>29</sup> (chodzi o grupę muzyków prowadzoną przez wybitnego znawcę i dyrygenta nowej muzyki, Andrzeja Markowskiego). Pełna nazwa utworu – *TIS MW2. Kompozycja sceniczna dla aktora, mima, tancerki i 5 muzyków* – ujawnia w podtytule intermedialny wymiar przedsięwzięcia. Formuła genologiczna jest tutaj bardzo klarowna, ponieważ kompozycja sceniczna oznacza gatunek muzyki realizowany w teatrze, czy też – jak powiedziałby Schäffer – „ekstremalny przejaw autonomicznego traktowania muzyki

na scenie”<sup>30</sup>. Z powodu niewątpliwie tak nietypowej konwencji, nowa idea trafia początkowo na niezbyt podatny grunt; krakowska premiera – 25 kwietnia 1964 roku – odebrana zostaje jako skandal, a prezentacja na X Warszawskiej Jesieni dwa lata później (1966) nie wzbudza oczekiwanego entuzjazmu wśród odbiorców<sup>31</sup>. Krajowy impas w odbiorze eksperymentalnej kompozycji przełamują dopiero zagraniczne realizacje, między innymi owo słynne wykonanie w Paryżu w roku 1966, związane bezpośrednio z powstaniem *Trzech snów o Schäfferze* Eugène’a Ionesco.

*TIS MW2* – kompozycję składającą się z dwóch kontrastowych części (gra się w ciemności i przy świetle), trwającą wedle informacji w partyturze około 29’30” – wykonują aktor, mim, balerina oraz muzycy (sopran, flet lub skrzypce, saksofon altowy lub wiolonczela, fortepian A, fortepian B). Ósmioosobowa obsada u Bogusława Schäffera na pierwszy rzut oka przypomina (z racji podobnej konwencji) sześciu wykonawców w *Sur scène* Mauricio Kagla, to znaczy mima, śpiewaka i trzech instrumentalistów. Uwarunkowania sceniczne, siłą rzeczy, narzucają pewne podobieństwa, chociaż doszukiwanie się daleko idących paralel mogłoby się okazać dość niefortunnym zabiegiem. W kompozycji Kagla bowiem punktem odniesienia pozostaje cały czas tekst słowny, autorstwa samego kompozytora, przypominający formą – jak niejednokrotnie zresztą i w nowym teatrze Schäffera – wykład o muzyce współczesnej. Wygłaszane przez aktora kwestie skrupulatnie interpretują wszyscy wykonawcy – inaczej robi to mim, inaczej śpiewak, a jeszcze inaczej kolejni instrumentalści, każdy w zgodzie z własnymi predyspozycjami i założeniami scenicznymi.

Tymczasem pojawiający się w *TIS MW2* fragment powieści Karola Irzykowskiego, chodzi mianowicie o początkowe partie *Patuby* – *Sny Marii Dunin* – funkcjonuje na nieco innych zasadach<sup>32</sup>. Rolę zrekontekstualizowanego tekstu literackiego w obrębie kompozycji scenicznej precyzyjnie ustala sam Schäffer:

Treść literacka ma obchodzić tylko aktora wygłaszającego tekst. Pozostali wykonawcy powinni – nie czyniąc żadnych bezpośrednich aluzji do tekstu Irzykowskiego ani też nie starając się dokonywać żadnych interpretacji tego tekstu – przekazać jednak swoim wykonaniem pewne wyobrażenia, które ten tekst implikuje.<sup>33</sup>

25/ Zob. J. Korsa *Ku nowoczesnej sztuce audiowizualnej, czyli teatralny „Scenariusz dla nieistniejącego ale możliwego aktora instrumentalnego” Bogusława Schäffera*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1994 z. 1/2, s. 53-76; E. Synowiec *Teatr instrumentalny Bogusława Schäffera*, Akademia Muzyczna, Gdańsk 1983, s. 86.

26/ Zob. M. Kagel *Teatr instrumentalny*, przeł. S. Cichowicz, „Res Facta” 1969 nr 3, s. 54.

27/ Katalog komplikacji związanych z teatrem instrumentalnym przedstawia Bogusław Schäffer w rozmowie z Ewą Synowiec (*Teatr instrumentalny...*, s. 6).

28/ Zob. B. Schäffer *Uwagi o moim teatrze*, „Notatnik Teatralny” 1992 nr 3, s. 195.

29/ Pomysł stworzenia grupy zrodził się w lutym 1962 roku, pierwszy zaś koncert muzyków, w sali krakowskiej Florianki, odbył się na początku 1963. Zob. B. Schäffer *MW2 na sucho*, „Ruch Muzyczny” 1977 nr 9, s. 3-4.

30/ B. Schäffer *Od Aktora*, w: tegoż *TIS MW2. Kompozycja sceniczna dla aktora, mima, tancerki i 5 muzyków. Partytura*, Kraków 1972, brak paginacji.

31/ Skądinąd echa tych wydarzeń pojawiają się później na Schäfferowskiej scenie – swoistym świadectwem recepcji *TIS MW2* w tonie charakterystycznej autoironii są fragmenty sztuki scenicznej pt. *Zorza* (1982).

32/ *Notabene* bardzo ciekawie przedstawia się kwestia tekstów literackich wykorzystywanych w Schäfferowskich kompozycjach, np. w II części *S’alta* natrafiamy na fragmenty *Biesów* Dostojewskiego, które – jako tekst mówiony – wykonują muzycy z orkiestry.

33/ B. Schäffer *Od Aktora*, w: tegoż *TIS MW2. Kompozycja sceniczna...*, brak paginacji (podkreśl. moje. – A.H).

Widać więc doskonale, iż w koncepcji *TIS MW2* Schäfferowski aktor<sup>34</sup> – „aktor-instrumentalny” czy „aktor-twórca” – jest wyraźnie uprzywilejowany i najmocniej eksponowany (do niego właśnie należy pierwsza partia w partyturze kompozycji).

Wedle dyrektywy Bogusława Schäffera, ustanawiającej niezależność wszystkich wykonawców (a właściwie: „instrumentów”), tekst Karola Irzykowskiego winien zajmować uwagę w y ł ą c z n i e aktora, inni natomiast współwykonawcy – w odróżnieniu od sytuacji u Kagla – zostają pozbawieni prawa jego bezpośredniej interpretacji. Skoro w takich warunkach ma wytworzyć się zarazem określone napięcie pomiędzy propozycjami aktora a propozycjami pozostałych wykonawców, to polega ono na zderzeniu dwóch różnych porządków. Relacja między tym, co rzeczywiste, a tym, co wyobrażone, powoduje w ostatecznym rozrachunku „wieloznaczność tekstu i akcji”<sup>35</sup>; innymi słowy, zamierzony efekt nieokreśloności. W istocie mamy tu do czynienia z realizacją zasad dekompozycji (sugestie dotyczące aleatoryzmu materiału i czasu oraz kolażowego charakteru kompozycji scenicznej znajdują się w komentarzu dołączonym do partytury), czy może nawet lepiej byłoby powiedzieć – z logiką Schäfferowskiej dekompozycji<sup>36</sup>, której reguły decydują również o kształcie teatru Schäffera.

## 5.

Oryginalnie, niemniej jednak mocno paradoksalnie brzmi dzisiaj głos kompozytora, iż bardziej eksperymentuje w teatrze niż w muzyce<sup>37</sup>. Jak wiadomo, w twórczości Schäfferowskiej w końcu lat 70. następuje swoisty przełom dramaturgiczny, mimo że przygoda kompozytora z dramaturgią rozpoczyna się wiele lat wcześniej (pierwsza sztuka zatytułowana *Webern*<sup>38</sup>, podobnie jak *Studium w diagramie* na fortepian, powstaje w 1955 roku). Łódzkie wystawienie *Kwartetu dla czterech aktorów* w roku 1979 w reżyserii Mikołaja Grabowskiego (z okazji 90-lecia Teatru Łódzkiego i 70-lecia Teatru im. Stefana Jaracza) uznaje się dzisiaj za debiut Bo-

gusława Schäffera jako dramaturga, chociaż i w późniejszym okresie zajmuje go nade wszystko, jak to trafnie określa Jadwiga Hodor, „komponowanie muzyki dla aktorów”<sup>39</sup>, czyli twórczość sceniczna realizowana wedle reguł ściśle muzycznych. Stąd też wynika całe zamieszanie z porządkowaniem faktów, bo premiera *Kwartetu* (napisanego w 1966 roku) w rzeczywistości odbyła się w Łodzi 22 października 1976. Tyle tylko, że traktowano wówczas utwór – podobnie jak *Scenariusz dla nie istniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego* i kolejne *Audiencje* – wyłącznie na prawach kompozycji muzycznej<sup>40</sup>.

Jak wiele kłopotów sprawił Schäffer *Kwartetem* krytyce, świadczą rozmaite komentarze, poczynając od najwcześniejszych po muzycznym prawykonaniu: „W grę wchodzi gatunek – pisała od razu Ewa Kofin – na tyle syntetyczny, że mówić tu już trzeba chyba o intersztuce, czy sztuce interartystycznej”<sup>41</sup>. Kształt *Kwartetu*, w którym poszczególne sceny mają precyzyjnie określony czas wykonania, zaś partie śpiewane – graficzny zapis, od momentu powstania prowokuje interpretacje akcentujące zwłaszcza intermedialny charakter przedsięwzięcia. Konsekwencje takiej optyki okazują się doniosłe: „Może nawet postulat partytury teatralnej urzeczywistnił się właśnie dzięki tej sztuce...”<sup>42</sup> – sugeruje Joanna Zając, i nie waha się wyciągnąć wniosek (mimo iż pojęcie partytury teatralnej w teatrolologii wydaje jej się mocno podejrzone), iż: „*Kwartet* można uznać za rodzaj scenicznej partytury”<sup>43</sup>. W tym względzie intuicje i przeświadczenia Marty Karasińskiej są jeszcze bardziej jednoznaczne, bowiem twierdzi ona, że *Kwartet* to „tekst-partytura”<sup>44</sup>, a teksty sceniczne Schäffera można rozumieć w ogóle jako „specyficzną formę partytur muzycznych”<sup>45</sup>.

Uwzględniając szerszy kontekst problemowy Schäfferowskich partytur, łatwo zauważyć istotną opozycję: jeden stosunkowo precyzyjny termin muzykologiczny

34/ O (nie)typowym aktorze u Schäffera pisano przy różnych okazjach bardzo wiele, zob. m.in.: J. Korska *Ku nowoczesnej sztuce*, s. 55, 57-59, 72; T. Nyczek *Gra w nie-grę*, w: tegoż *Rozbite lustro (teksty przy teatrze)*, Czytelnik, Warszawa 1991, s. 127-130; J. Zając *Dramaturgia Schäffera*, Salzburg 1998 (zwłaszcza rozdział II: *Teatr instrumentalny „versus” teatr Schäffera. Aktor – medium instrumentalne*, s. 81-102, i rozdział IV: *Kwestia jednej małej litery: „k” zamiast „u”*. Schäfferowski aktor, s. 131-194).

35/ B. Schäffer *Od Autora*, w: tegoż *TIS MW2. Kompozycja sceniczna...*, brak paginacji.

36/ Zob. B. Schäffer *Notatki o...*, s. 22-33.

37/ Zob. *Spacer w gąszczu...*, s. 9. Zob. także J. Zając *Muzyka, teatr...*, s. 77.

38/ Tematyka muzyczna podjęta w tej sztuce powraca później w wielu utworach scenicznych Bogusława Schäffera, m.in. w *Scenariuszu dla jednego aktora* (1963), w kolejnych *Audiencjach I-V* (1964), gdzie pojawia się formuła wykładu muzykologicznego, *Toaście* (1991) czy *Ranku* (1994).

39/ J. Hodor *Ewolucja języka dźwiękowego w kompozycjach Schäffera*, w: Bogusław Schäffer... s. 33.

40/ Dzisiaj, podkreślając odrębność takich propozycji Schäffera, jak *Scenariusz dla nie istniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego*, *Audiencje I-V*, *Kwartet dla czterech aktorów*, *Fragment dla dwóch aktorów i wiolonczelisty*, *Grzechy starości*, *Teatrino fantastico* dla aktora, skrzypiec i fortepianu z towarzyszeniem multimediiów i taśmy – określa się je mianem „metamuzycznych”. Zob. K. Szwejger *„Metamuzyczne” utwory Bogusława Schäffera*, w: *Krakowska szkoła kompozytorska 1888-1988. W 100-lecie Akademii Muzycznej w Krakowie*, red. T. Malecka, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Kraków 1992, s. 184.

41/ E. Kofin *Sygnal „intersztuki”*, „Odra” 1977 nr 4, s. 107.

42/ J. Zając *Schäffer multimedialny*, s. 39.

43/ J. Zając *Teatr w kwadracie*. „*Kwartet dla czterech aktorów*”, w: tegoż *Dramaturgia Schäffera...*, s. 122. Zob. także M. Sugiera, J. Zając *Tytułem wstępu*, w: *Bogusław Schäffer...*, s. 8.

44/ M. Karasińska *Bogusława Schäffera filozofia...*, s. 39.

45/ Tamże, s. 47.

– partytura/”partytura graficzna” – zderza się z serią wariantów terminologicznych wysuwanych z pozycji i teatrologicznych, i literaturoznawczych, takich jak: „tekst-partytura”, „partytura teatralna”, „partytura sceniczna” czy „partytura dramaturgiczna”<sup>46</sup>. Jeśli w nowej muzyce partytura przybiera postać zapisu graficznego, z dodanym często – niezmiernie ważnym w przekonaniu Bogusława Schöffera – komentarzem słownym<sup>47</sup>, to w nowym teatrze Schöfferskim z partyturą wiąże się umownie dwie bardzo różne kwestie. Z jednej strony próbuje się w ten sposób definiować k o l a ż o w y z a p i s s ł o w n y (teksty sztuk), z drugiej natomiast – s z k i c e g r a f i c z n e<sup>48</sup>, to znaczy typowe dla dramaturga szkice poszczególnych scen, dołączane do tekstów teatralnych jako ich integralny element<sup>49</sup>. W sytuacji sztuk scenicznych, jak widać, idzie interpretatorom albo o tradycyjny „scenariusz” traktowany w kontekście teatralnym jako synonim partytury<sup>50</sup>, albo – o szkic graficzny (przez B. Schöffera nazywany zwykle „szkicem roboczym”), postrzegany przez pryzmat analogii z formą partytur nowej muzyki. Niezależnie od subtelności tego pokroju zamierzeń i wysiłków interpretacyjnych, trzeba by przy tym pamiętać, iż rozpatrywana analogia nie zyskuje ani uznania, ani akceptacji kompozytora: „Termin partytura – jednoznacznie rozstrzyga sprawę Bogusław Schöffera – bardzo podobał się malarzom, takim jak Kantor. Modne terminy mają to do siebie, że są nic niewarte i nie odpowiadają niczemu. Nie ma partytur teatralnych, więc nie ma sensu o tym rozprawiać...”<sup>51</sup>

## 6.

Niuanse związane z kwestią „partytury” i muzyki w teatrze Schöffera widać szczególnie dobrze w przypadku takich sztuk scenicznych, jak *Próby* (z racji muzycznych uwarunkowań) czy *Kaczo* (ze względu na zastosowaną technikę kolażu muzycznego)<sup>52</sup>. Utrzymane w konwencji „teatru w teatrze”, a ściślej: „teatru w te-

atrze w teatrze” *Próby* (1989–1990) ujawniają podstawowe zasady Schöfferskiego działania i zamierzony efekt dekompozycji<sup>53</sup> – (p o z o r n ą) n i e s p ó j n o ś ć i f r a g m e n t a r y c z n o ś ć. Programowa (nie)spójność utworów scenicznych Bogusława Schöffera czy wręcz – wedle określenia Joanny Korskier – „aleatoryczność kompozycji”<sup>54</sup> (zakładająca aleatoryczność interpretacji, w innym jednak sensie niż u literaturoznawcy Michaela Riffaterre’a), to naturalnie rezultat świadomego działania artystycznego. Skrajny wariant scenicznej aleatoryczności – porównywalny z wariantem muzycznym *Free Form I, Open music* – stanowi jedna ze scen *Kwartetu*, a mianowicie ściśle muzycznie pomyślana i realizowana scena 10, „labirynt”, opatrzona znamioną uwagą, iż „każdy z wykonawców czyta od dowolnego miejsca”<sup>55</sup>.

Reguły autorskiej dekompozycji w *Próbach* klarownie ujmuje wstęp do sztuki, z którego dowiadujemy się, po pierwsze, że

tylko 3/4 tekstu stanowi samą sztukę, resztę autor dopisał, próbując sam swoje PRÓBY, naturalnie przy biurku, nie na scenie. Skorzystał z przywileju autorstwa i zdekomponował całość kilkakrotnie, by w ten sposób uzyskać atmosferę prób, atmosferę niepowtarzalną, niezwykłą, właśnie w swojej funkcjonalnej zwyczajności niezwykłą, atmosferę niejaśności i niepewności, która jest tak niesłychanie ludzka<sup>56</sup>;

po drugie, że „autor celowo zamazuje tekst, by widz w końcu nie wiedział, co jest tekstem sztuki, co metatekstem i co wynika z oddalenia się od rdzennego tekstu sztuki”<sup>57</sup>. Inaczej mówiąc, tekst (ów „rdzenny tekst sztuki”) pozostaje u Bogusława Schöffera właściwie w permanentnym stanie metatekstowości, tworzy formę palimpsestu – jawi się jako rozpoznawany bezustannie, lecz niemożliwy do rozsupłania ( m e t a ) t e k s t. O konsekwencjach scenicznych podobnej sytuacji w *Kwartecie dla czterech aktorów* Tadeusz Nyczek napisał, iż jest to „ciągle umykające z gry w nie-grę, z „teatru” w „życie” i z powrotem”<sup>58</sup>, które pozwala uzyskiwać pewien rytm spektaklu. Otóż kompozycja *Prób* oparta na dekompozycji zupełnie zaciera granice między światem realnym a światem scenicznym, czego najlepszym przykładem jest partia Reżysera otwierająca scenę 5, gdy komentowane są i oce-

46/ Propozycja Jana Peszka, zob. *Nieobojętność aktora. Rozmowa Teresy Blajet-Wilniewicz z Janem Peszkim*, „Notatnik Teatralny” 1992 nr 3, s. 207.

47/ Zob. B. Schöffera *Partytura współczesna*, w: tegoż *Mały informator...*, s. 187.

48/ Szkice te traktowane są przez Martę Karasińską jako forma „notacji muzycznej” (M. Karasińska, *Bogusław Schöffera filozofia...*, s. 27).

49/ Zob. np. szkice sytuacyjne Bogusława Schöffera dołączane do *Prób* (B. Schöffera *Utwory sceniczne*, t. 1, s. 218).

50/ Tych dwóch terminów – „scenariusz” oraz „partytura” – używa zamiennie m.in. Joanna Korska *Ku nowoczesnej sztuce audiowizualnej...*, s. 54 i n.

51/ *Nie mam elitarnych intencji. Rozmowa Moniki Kuc z Bogusławem Schöffem*, „Rzeczpospolita” 2004 nr 277, s. 10.

52/ Pierwsza z nich stanowi poniekąd ewenement, bo o ile inne sztuki Schöffera przed realizacją sceniczną nie były zwykle drukowane, o tyle tekst *Prób* opublikowany został w „Notatniku Teatralnym” (1992 nr 3, s. 161-192) jeszcze przed polską

prapremierą w Teatrze Stu w roku 1992. Trzeba przy tym jednak odnotować, iż premiera światowa *Prób* odbyła się rok wcześniej w Tallinie, w roku 1991, z tekstem w przekładzie H. Lindepuu.

53/ Schöfferska poetyka, według Joanny Zając, opiera się w całości na „Dekompozycji, Deformacji, Destrukcji” (*Schöffera multimedialny...*, s. 42).

54/ J. Korska *Ku nowoczesnej sztuce audiowizualnej*, s. 73-74.

55/ B. Schöffera *Kwartet dla czterech aktorów*, maszynopis nr 8583A, Kraków, Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. Juliusza Słowackiego, s. 13.

56/ B. Schöffera *Próby*, t. 1, s. 140.

57/ Tamże, s. 139.

58/ T. Nyczek *Gra w nie-grę*, w: tegoż *Rozbite lustro...*, s. 130.

niane *ad hoc* przez publiczność cztery pierwsze, dopiero co przedstawione sceny<sup>59</sup>, czy też komentarz w scenie 16, gdy Aktorka A krytykuje współczesny teatr, mając najwyraźniej na myśli aktualnie graną sztukę, czyli... *Próby*<sup>60</sup>.

Skądinąd już sama obsada wymownie akcentuje przełamywanie konwencji sceny oraz podwójną tożsamość postaci: tożsamość „sceniczną” (zawodową) i zarazem tożsamość „prywatną”, bowiem każdemu aktorowi przypada udział w dwóch rolach, wedle schematu Aktorka – Pani (np. Aktorka A – AA – Pani M) oraz Aktor – Pan (np. Aktor A – Profesor A – Pan A). Rzeczywistość niekończącego się dialogu 6 aktorów, występujących w 12 rolach, oraz Reżysera, rzeczywistość – jak podpowiada Schäffer – „zapominania się w mowie”<sup>61</sup>, prowokuje stan zawieszenia, swego rodzaju międzydziałościowości (stąd m.in. użycie zwłaszcza konstrukcji czasu teraźniejszego oraz utrzymywanie sytuacji nieokreśloności i nierozstrzygalności). Ciągłe eksponowanie chwytu deziluzji scenicznej wprowadza widza do „swoistego «teatru w próbach»”<sup>62</sup> czy metateatru<sup>63</sup>, który opiera się w zasadniczej mierze na relacyjności elementów: w zakresie czy to charakterystycznych powtórzeń partii słownych w różnych miejscach sztuki (np. fragment „Właśnie wracam od znajomych: ich najmłodsze dziecko jest wprost fenomenalne”<sup>64</sup> zarówno otwiera całą sztukę, jak i jej ostatnią scenę – 19), czy to doboru kontrastujących ze sobą postaci (konsekwencją tego są repliki, powtórzenia, przedrzeźniania), czy to konstruowania sytuacji i kolejnych scen<sup>65</sup>. W istocie, r e l a c y j n o ś ć trzeba by uznać za fundament poetyki Schäffera (poetyki ufundowanej na dialektyce), której źródła objaśnia dramaturg enigmatycznie, odwołując się bezpośrednio do muzycznych wzorców.

59/ B. Schäffer *Próby*, s. 157.

60/ Tamże, s. 205.

61/ Komentarz ten w szerszym kontekście odnosi się zarazem do rytmu działania Bogusława Schäffera: „Ale zaraz po sztuce *Aktor* [...] napisałem sztukę *Próby*, którą rozmyślnie uplasowałem na poziomie zwykłego, praktycznego rozgadania, aby tym pełniej oddać klimat codzienności i zapominania się w mowie” (*Dramaturgia inna*, s. 205).

62/ J. Zając Bogusław Schäffer – kompozytor w teatrze, w: *Dźwięk, słowo, obraz, myśl. Rozmowy artystów, teoretyków i krytyków sztuki w Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów w Stawisku*, red. A. Matracka-Kościelny, Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów w Stawisku, Stowarzyszenie Ogród Sztuk i Nauk, Związek Kompozytorów Polskich, Podkowa Leśna 2001, s. 38.

63/ Zob. m.in.: M. Karasińska *Bogusław Schäffer filozofia...*; E. Wąchocka *Metateatralne gry Schäffera*, w: tejsze *Autor i dramat*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1999, s. 107-132.

64/ B. Schäffer *Próby*, s. 141, 214.

65/ Zamierzenie autorskie doskonale oddają realizacje *Prób* w reżyserii Piotra Szczerskiego, między innymi wystawienie w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach (*Próby. Teatr na żywo*; premiera: 9 listopada 1996 roku).

Doprecyzujmy powyższą uwagę w świetle odautorskiego komentarza do sztuki, w którym przywołany zostaje kontekst form muzycznych, a mianowicie wariacji, fugi i suity. W moim przekonaniu, Bogusław Schäffer – mimo tak klarownych sugestii zawartych w sferze paratekstualności – daleki jest od twierdzenia, iż *Próby* są teatralnym odpowiednikiem muzycznej fugi czy też sonaty<sup>66</sup>. Raczej idzie mu o wskazanie źródeł techniki zapisu w swoim teatrze i finalny, sceniczny rezultat językowego *bricolage'u*: „fuga” oznacza zderzanie – aktorskich ról i głosów (ich opozycję, „uciekanie”), suita – następstwo struktur językowych wedle logiki muzycznego kontrastu, wariacja z kolei – powracanie i przekształcanie wcześniejszych partii słownych w oparciu o zasadę wariacyjności (szczególnie ciekawie wygląda pod tym względem końcowa scena 19.). Inaczej mówiąc, „quasi-muzyczna budowa formalna”<sup>67</sup>, wiązana między innymi przez Krzysztofa Sz wajgiera z muzycznością Schäfferowskich utworów scenicznych, oraz efekty powtarzania i przetwarzania fragmentów *Prób* (co prowadzi w konsekwencji do interesującego problemu autotekstualności), ujawniają przede wszystkim w szczegółach mechanizm tekstotwórczy zbieżny z regułami muzycznego komponowania. Jeżeli więc dostrzega się w *Próbach* elementy postmodernistycznego myślenia, które wynikają u Bogusława Schäffera ze sposobu pojmowania muzyki i teatru (a szerzej: ze sposobu postrzegania codziennej rzeczywistości i świata), to należałoby podkreślić, iż jest to sztuka napisana nie tyle przez zwolennika – parafrazując znaną formułę Paula de Mana – „uniwersalnego teatru niemożliwości teatru”, ile przez kompozytora w teatrze.

## 7.

Schäffer – z charakterystyczną dla siebie łatwością podważania oraz kwestionowania istniejącego porządku rzeczy – znosi granice tzw. autonomicznych dziedzin sztuki, historycznie usankcjonowane granice między teatrem a muzyką. Innymi słowy, dokonuje swoistej aneksji teatru z perspektywy muzyki (ten fakt w pewnym sensie można uznać za ponowienie wcześniejszego gestu Johna Cage’a). Proces „neutralizowania” ma zresztą w przypadku Schäffera szerszy zakres – idzie w istocie o przełamywanie wszelkich barier i wprowadzanie rozwiązań artystycznych na pierwszy rzut oka niemożliwych do zrealizowania, o eksperymentalność *par excellence*. Właśnie owa ostentacyjna eksperymentalność to rys indywidualności, który mocno wyróżnia (określa, a zarazem też determinuje) Schäfferowską wyobraźnię i twórczość. Efekty interpretacyjne tego nietrudno przewidzieć – w momencie szukania jakichkolwiek tropów w celu objaśnienia nowych form oraz formuł, które przynosi „dzieło w ruchu”<sup>68</sup>, nasuwają się zrazu na myśl interpretato-

66/ W ten właśnie sposób, wedle czysto muzykologicznych kryteriów, rozpatruje *Próby* Marta Karasińska *Bogusław Schäffer filozofia...*, s. 32.

67/ K. Sz wajgier „*Metamuzyczne*” utwory..., s. 183.

68/ J. Korsa *Ku nowoczesnej sztuce audiowizualnej...*, s. 59.



rom zagadnienia „intersztuki”<sup>69</sup>, sztuki audiowizualnej<sup>70</sup>, intertekstualności<sup>71</sup>, intermedialności, multidymensjonalności<sup>72</sup>, muzyczności czy metamuzyczności<sup>73</sup>.

W związku z kwestią rozumienia Schöffera, należałoby więc sformułować zasadniczą konkluzję, iż najbardziej typową sytuację interpretacyjną wokół Schöfferskich propozycji określają b i e g u n o w e t r o p y r e c e p c j i. Dostrzega się to świetnie w przypadku takich zwłaszcza problemów, jak intertekstualność, walory teatralności tekstów scenicznych, sposoby wartościowania, a dalej – sytuowanie oryginalnej twórczości względem dwudziestowiecznych awangard czy też ustalanie jej faktycznych związków z postmodernizmem. Oto – dla ilustracji – kilka przykładów.

Otóż kwestia intertekstualności kompozycji scenicznych Bogusława Schöffera, która winna być chyba traktowana jako istotny element dyskursu artystycznego, w pewnych rozstrzygnięciach badawczych jest marginalizowana lub w ogóle eliminowana z obszaru refleksji (prawdopodobnie to wynik zbyt prostego pojmowania zasady komponowania „od punktu zerowego”)<sup>74</sup>. A wystarczy przypomnieć, nie wracając już nawet do sprawy autorskiego dekomponowania tekstu *Prób*, że w *Kwartecie dla czterech aktorów* pojawiają się fragmenty *Trzech snów o Schöffersze* Eugène’a Ionesco (czyli fragmenty utworu, który powstaje po paryskim wystawieniu *TIS MW2* Schöffera), że *Scenariusz dla nie istniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego* zawiera charakterystyczne autocytyaty, a mianowicie całe partie innego rodzaju dyskursu autora – w sztuce wykorzystywane są bowiem fragmenty artykułu *Socjologia muzyki współczesnej* (zamieszczony jest on również w książce zatytułowanej *Muzyka XX wieku. Twórcy i problemy*)<sup>75</sup>. Schöfferski tekst sceniczny, który w oczach autora znaczy nade wszystko przez pryzmat cech teatralności („Sukcesu upatruję w jakości tekstu, w jego teatralności [...]”<sup>76</sup>), dla innych oka-

zuje się wzorcową niemal formą ateatralności. Najbardziej wymownym tego świadectwem byłoby wrażenie Schöfferskiego aktora, Jana Peszka, po wstępnym przejrzeniu *Scenariusza*: „wydał mi się ten tekst – wspomina aktor po latach od pierwszego wystawienia – zupełnie ateatralny, niemożliwy do realizacji”<sup>77</sup>. Specyficzną sytuację interpretacyjną i biegunowe tropy recepcji pokazują wreszcie próby aksjologii – trzeci numer „Notatnika Teatralnego” z roku 1992 najlepiej ilustruje skalę kontrowersji wokół Schöffera. Co prawda, dominuje tam jednoznaczna w wymowie teza Joanny Zając, wedle której Bogusław Schöffers to „twórca teatru intelektualnego”<sup>78</sup> i jeden z bardziej oryginalnych twórców współczesności, ale trudno nie zauważyć przy tym – uwzględniając i inne głosy krytyki – istotnych rozbieżności między formułowanymi opiniami.

Reasumując, dzisiejszy interpretator Schöffera znajduje się zarówno w pułapce dialektyki twórczości, jak i w pułapce dialektyki recepcji, co oznacza, że nie sposób doszukiwać się jakichkolwiek stałych reguł Schöfferskiego działania, jak też określonych, wykrystalizowanych wariantów odbioru intermedialnych hybryd. Można chyba zaledwie przystać na ostrożną konkluzję, iż Schöfferszem rządzi „przypadek” (rozumiany, jak przez Johna Cage’a, przede wszystkim jako podstawowa zasada tworzenia oraz swoista prawidłowość rzeczywistości), recepcją Schöffera natomiast – w bezpośredniej tego konsekwencji – skrajne sprzeczności i rozliczne kontrowersje. W rezultacie, najbezpieczniej byłoby mówić – przy zachowaniu ograniczeń właściwych różnym dyscyplinom naukowym – bądź tylko o Schöffersze-kompozytorze (w świetle jego nowej muzyki i teorii kompozycji), bądź tylko o Schöffersze-dramaturgu (przez pryzmat tradycji nowego teatru). Niemniej jednak zasadniczy problem twórczości Bogusława Schöffera, zwłaszcza interesującej nas S c h ö f f e r o w s k i e j p a r t y t u r y jako tekstu kultury, ujawnia się dopiero w momencie próby całościowej refleksji muzyczno-teatralnej, w momencie, by tak rzec innym językiem, interpretacji „dwukodowości”<sup>79</sup> zapisu czy interpretacji podwójnego zakodowania<sup>80</sup> (charakterystycznego skądinąd dla wszelkich formuł kolażowych). Trzeba wyraźnie podkreślić, iż w przypadku tego pokroju twórczości w zadziwiający sposób krzyżują się od samego początku dwie odrębne dziedziny artystyczne wymagające interdyscyplinarnego oglądu, muzyka i teatr, a ową relację kapitalnie oddaje zbieżny efekt inskrypcji w dwóch różnych materiałach, a mianowicie w materiale słownym – inicjał B. SCH., oraz w materiale dźwiękowym – motyw-inicjał B–Es–C–H.

69/ E. Kofin *Sygnal „intersztuki”*, s. 107.

70/ J. Korska *Ku nowoczesnej sztuce audiowizualnej...*

71/ W przywoływanej książce Marty Karasińskiej odnajduje się różne typy i zakresy odniesień intertekstualnych (*Bogusława Schöffera filozofia...*): począwszy od „miejsc wspólnych utworów” B. Schöffera, tzn. cytatów, powtórzeń, powrotów tych samych postaci (s. 84) i „autointekstualności” (s. 145), poprzez „dwukodowość” zapisu (s. 131), po „intertekstualizm” w najszerszym rozumieniu jako cechę estetyki Schöffers-dramaturga (s. 216).

72/ J. Zając *Multidymensjonalność w czasach niepewności*, w: *Bogusław Schöffers...*, s. 11-26.

73/ K. Szwaigier *„Metamuzyczne” utwory...*, s. 184.

74/ Zob. M. Sugiera *Próbowanie teatru jako strategia montażu*, w: *Bogusław Schöffers...*, s. 130.

75/ Zob. B. Schöffers *Socjologia muzyki współczesnej*, „Forum Musicum” 1971 nr 11, s. 18-41; tegoż, *Muzyka XX wieku. Twórcy i problemy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975 (rozdz. *Uwagi o socjologii nowej muzyki*, s. 371-391).

76/ B. Schöffers *Uwagi...* s. 194.

77/ *Nieobojętność aktora*, s. 209.

78/ *Dramaturgia inna...*, s. 205. Kwestię komentuje zresztą sam Schöffers w rozmowie z Joanną Zając *Muzyka, teatr...*, s. 98 i n.

79/ M. Karasińska *Bogusława Schöffera filozofia...*, s. 131.

80/ Zob. R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL, Warszawa 1993, s. 124.



## Abstract

**Andrzej HEJMEJ,**  
**Jagiellonian University (Kraków)**

### **Some remarks on Bogusław Schaeffer's scores**

Known in the first place as a composer, music theoretician, playwright and graphic artist, Bogusław Schaeffer holds quite a separate and unique position amongst his peer artists. This article puts an emphasis on the main traits of Schaeffer's 'aesthetics of the borderline', and traces the evolution of thought and various activities of this 'interdisciplinary artist' across the latter half of 20th century. The focus is on hybrid forms, overcoming the borders of, primarily, music and theatre (a 'new music'/'new theatre'), as well as the complex reception of works by the author of *Quartet for four actors*. His ingenious understanding of music and of the phenomenon of contemporary score has led him, ever since his earliest works, to committing subsequent musical experiments, such as e.g. the concept of instrumental theatre, which, as a consequence, become decisive as to the specific form of stage plays written by this dramatist and composer.

## Grzegorz GROCHOWSKI

Na styku kodów.

○ literackich użyciach znaków ikonicznych

I.

Kategoria ikoniczności, od dawna dobrze zdomowiona w semiotycznie zorientowanej poetyce, ostatnio zaś robiąca dużą karierę za sprawą językoznawstwa kognitywnego, nie jest pojęciem jednolitym i obejmuje na gruncie wiedzy o literaturze różne, niewspółmierne obszary zagadnień<sup>1</sup>. Najbardziej tradycyjne, nieco już może staroświeckie ujęcie, utożsamia ikoniczność z obrazowością, ze zdolnością słowa do tworzenia plastycznych wyobrażeń pobudzających wrażliwość odbiorcy<sup>2</sup>. Z kolei uczeni spod znaku strukturalizmu szczególną uwagę w swych badaniach poświęcali problematyce motywacji znaku poetyckiego, analizie operacji i strate-

<sup>1/</sup> Przykładem wzmożonego zainteresowania fenomenem ikoniczności, a jednocześnie świadectwem zróżnicowania sposobów rozumienia tej kategorii, może być na przykład cykl zbiorowych publikacji *Iconicity in Language and Literature (Form Miming Meaning)*, ed. O. Ficher, M. Nänny, Amsterdam – Philadelphia, Benjamins 1999; *The Motivated Sign*, ed. O. Ficher, M. Nänny, Amsterdam – Philadelphia, Benjamins 2001; *From Sign to Signing*, ed. O. Ficher, W.G. Müller, Amsterdam – Philadelphia, Benjamins 2003). Na polskim gruncie omówienie różnych interpretacji samego terminu oraz przegląd odpowiadających mu zjawisk można znaleźć w pracach Z. Mitosek np. *Ikoniczność i Słowo ikoniczne?*, w: tejsze *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.

<sup>2/</sup> Zob. na przykład Z. Kopczyńska *Malowanie słowami*, w: tejsze *Język a poezja*, Wrocław 1976; *Słowo i obraz*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982; B. Sienkiewicz *Literackie „teorie widzenia”*, Poznań 1992; S. Wyśłouch *O malarstwie literatury*, w: tejsze *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.

gii artystycznych zmierzających do przekształcenia układów arbitralnych symboli w rozpoznawalne odpowiedniki zjawisk pozatekstowych (tu przede wszystkim wypada wspomnieć prace Romana Jakobsona)<sup>3</sup>. W badaniach nad komunikacją literacką chyba najbardziej uprzywilejowaną pozycję zyskała ikoniczność rozumiana jako mimetyzm formalny bądź jako „cudzysłowowość” wypowiedzi<sup>4</sup>. Chodziło wówczas o relację podobieństwa między danymi segmentami narracji literackiej a naśladowanymi przez nie wzorcami tekstowymi odpowiednich tekstów użytkowych. I wreszcie ostatnio, głównie za sprawą inspiracji płynących z kognitywizmu, sporym zainteresowaniem cieszy się kwestia diagramatyczności wypowiedzi, analizowanej na wielu różnych poziomach tekstowych i w różnych aspektach<sup>5</sup>. Trzeba przyznać, że szczególnie ta ostatnia sprawa otwiera obiecujące perspektywy, gdyż odnosi się zarówno do tekstów użytkowych, jak i artystycznych, przejawia się na poziomie lokalnej (na przykład szyk zdania) i globalnej (kompozycja całości) organizacji wypowiedzi, a wreszcie prowokuje zarówno do badania empirycznych danych językowych, jak i do refleksji nad percepcją odbiorcy, nad mechanizmami wychwytywania różnorakich analogii i paralelizmów.

Doceniając rangę wszystkich tych ujęć, a także deklarując szczególną sympatię do ostatniego z wymienionych stanowisk, tu jednak chciałbym zwrócić uwagę na inną kwestię i zająć się jeszcze jednym możliwym sposobem pojmowania fenomenu ikoniczności w literaturze. Chodzi mi bowiem nie tyle o – tak czy inaczej rozumiane – „słowo ikoniczne”<sup>6</sup>, ale o użycie znaków *stricte* ikonicznych w przekazie językowym, a zatem o ikoniczność w literaturze, nie zaś ikoniczność literatury. Pozostawiam więc poza swoim polem widzenia tak istotne aspekty relacji werbalno-wizualnych, jak opis, ekfraz, przekład intersemiotyczny, estetyzacja znaku językowego (jaką reprezentują na przykład *carmina figurata* bądź kaligramy) czy też tekstowa ekwiwalentyzacja obrazu. Nie analizuję tu takich sytuacji, w których utwór literacki odnosi się do jakiegoś dzieła plastycznego, traktowanego jako temat, bezpośrednio nazwany bądź aluzyjnie przywołany. Przedmiotem

3/ Można tu przywołać chociażby uwagi o symbolizmie dźwiękowym i wielopoziomowej motywacji znaków poetyckich, sformułowane w klasycznej pracy R. Jakobsona *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976.

4/ Zob. na przykład M.R. Mayenowa *Pojęcie wyrażenia cudzysłowowego a sytuacja komunikacyjna literatury*, w: tejsze *Poetyka teoretyczna*, Wrocław 1974; J. Lalewicz *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, w: *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski i J. Sławiński, Wrocław 1979; M. Głowiński *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1980 z. 4).

5/ Zob. na przykład *Iconicity in Syntax*, ed. J. Haiman, Amsterdam – Philadelphia, Benjamins 1985; A. Duszak *Tekst naturalny*, w: tejsze *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998; *Zasada ikoniczności w języku*, w: *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, red. E. Tabakowska, Kraków 2001.

6/ Formułę tę pożyczam z tytułu przywołanego szkicu Z. Mitosek *Słowo ikoniczne?*

niniejszego omówienia chciałbym uczynić jednostki, które za historią sztuki można by określić jako „enklawy semantyczne”, występujące we współczesnych tekstach artystycznych. Mieczysław Wallis, od którego sformułowanie pożyczam, określa w ten sposób „część pewnego dzieła sztuki, złożoną ze znaków innego rodzaju lub innego systemu niż całe dzieło”<sup>7</sup>, a więc pewną względnie niezależną całość, rządzącą się swoistymi prawami i wyposażoną w odrębny potencjał semantyczny. Jako przykład takiego zjawiska uczony przywołuje tzw. *verba visibila*, czyli sekwencje słowne, napisy umieszczane w dziełach malarskich, poczynając od banderoli z dialogami i sentencjami na obrazach średniowiecznych, a kończąc na inskrypcjach wklejanych w awangardowe kolaże Pabla Picassa czy Maxa Ernsta. Analiza i porównanie wielu zróżnicowanych przykładów wykazuje, jak dynamicznie kształtują się relacje między obrazem a słowem w różnych epokach, formacjach kulturowych, kierunkach artystycznych. W zależności od czasu i miejsca powstania danego dzieła zmieniają się formy „cytowania”, czyli łączenia niewspółmiernych znaków, hierarchie obowiązujące między kodami, światopoglądowe i estetyczne uzasadnienia użycia napisów, a także funkcje przypisywane takim znaczeniowym wtrętom.

Mnie wszakże interesuje sytuacja odwrotna, choć także odwołująca się do relacji między słowem a obrazem. Sprawa dotyczy takich utworów, w których obrazy – rozumiane nie jako poetyckie wizje, figury retoryczne bądź realistyczne opisy, ale dosłownie jako rysunki, fotografie, mapy, diagramy – są wprowadzane w obręb tekstu literackiego. Tradycyjnie obecność takich elementów wizualnych w książce wiąże się z kategorią ilustracji, służącej jako element ułatwiający rozumienie treści przekazywanych językowo, jako ozdoba, mająca podnosić estetyczną atrakcyjność danego woluminu. Obraz rozumiany w podobny sposób kojarzy się głównie z popularnymi edycjami, z literaturą dydaktyczną bądź użytkową (obejmującą na przykład książki kucharskie i turystyczne przewodniki), a wreszcie z książkami dla dzieci. Można chyba uznać, że zjawisko ilustracji raczej rzadko przykuwało uwagę lingwistyki tekstu, teorii literatury, a nawet semiotyki, o czym zapewne decyduje fakultatywność werbalno-wizualnych relacji w takich układach<sup>8</sup>. Sprawa nieco komplikuje się, gdy przechodzimy do zagadnienia ilustracji stworzonych przez samego autora książki. Nasuwa się bowiem wówczas dość oczywiste pytanie, na ile można je traktować jako nieusuwalną część dzieła, jako „świadekstwo autorskiej interpretacji”<sup>9</sup>. Nawet jednak w takich sytuacjach przeważnie pada odpowiedź negatywna, o czym świadczyć może chociażby edytorska praktyka,

7/ M. Wallis *Napisy w obrazach*, w: tegoż *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983, s. 191.

8/ Ciekawą próbę opisu takich więzi można znaleźć w szkicu F. Daneša *Text a jeho ilustrace*, „Slovo a slovesnost” 1995 nr 56, s. 174-189. Zob. też: S. Wyslouch *Tekst i ilustracja*, w: tejsze *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994. Łatwo zauważyć, że w tym miejscu zbliżamy się już do spraw, będących przedmiotem naszego zainteresowania.

9/ S. Wyslouch *Ilustracja autorska – casus Brunona Schulza*, „Teksty Drugie” 1992 nr 5, s. 120.

w której takich rysunków z reguły nie włącza się do kanonicznej postaci danego tekstu<sup>10</sup>.

We współczesnej literaturze, a zwłaszcza w prozie, da się jednak wyodrębnić takie utwory, w których zadanie obrazu nie ogranicza się już do ilustrowania uprzedniego, autonomicznego przekazu językowego. Można więc przyjąć tezę, że na naszych oczach zmienia się semiotyczny status znaków wizualnych w komunikacji literackiej. Obraz przestaje być estetycznym naddatkiem, służącym unaocznianiu treści zawartych w warstwie słownej, a staje się integralną częścią narracji bądź monologu lirycznego, znajdując swoje miejsce w określonym układzie relacji nadawczo-odbiorczych i stając się elementem zróżnicowanych napięć znaczeniowych. Interesujące mnie zjawisko wypada więc potraktować jako szczególnie przypadek – może nieco osobliwy, ale też znamienny i pouczający – w obrębie szerszej problematyki opisywanej w kategoriach korespondencji, powinowactw, oddziaływań, transpozycji czy też interferencji sztuk<sup>11</sup>. Wypada przy tym zauważyć, że ostatnia z wymienionych kategorii wydaje się najbardziej odpowiednia w danym kontekście, gdyż nie chodzi tu o relacje wynikające z porównania immanentnych właściwości poszczególnych dziedzin, ale raczej o skutki przygodnie ustanowionego zespolenia, prowadzącego do nakładania się dwóch różnych porządków znakowych w przestrzeni jednego tekstu<sup>12</sup>.

Oczywiście nie mamy do czynienia ze zjawiskiem całkiem nowym, z jakąś wielką rewolucją w sposobach konstruowania wypowiedzi, a raczej z narastającą tendencją. Przez kilka dekad zabiegi tego rodzaju były rzadkością i mogły się wydawać odosobnioną ekstrawagancją bądź jednorazowym eksperymentem, nie zyskując pozycji szerszego trendu czy też rozpoznawalnej tendencji. Taki uprzywilejowany status odosobnionego przedsięwzięcia, umotywowanego szczególną poetyką i tematyką utworu, zyskało na przykład w latach czterdziestych literackie wykorzystanie autorskich rysunków w *Małym Księciu* Antoine de Saint-Exupéry'ego, nieco zaś później – w latach siedemdziesiątych – inkrustowanie narracji obrazkowymi wstawkami w *Śniadaniu mistrzów* Kurta Vonneguta. Oddzielną – i także niezbyt liczną – grupę stanowili twórcy, którzy byli profesjonalnymi rysownikami, karykaturzystami, ilustratorami (jak na przykład Roland Topor czy Edward Gorey) i próbowali wykorzystać swoje doświadczenia plastyczne w tworzeniu eksperymentalnych, zabawnych tekstów narracyjnych (Gorey wręcz uczynił błahość jednym

z głównych założeń programowych swojej estetyki, tzw. „Goreygraphy”)<sup>13</sup>. Ostatnie lata przynoszą jednak coraz więcej utworów literackich bądź paraliterackich, włączających elementy ikoniczne w obręb struktur artystycznych. W polskiej literaturze wdzięcznych przykładów zastosowania takiej strategii dostarczają zwłaszcza niektóre dokonania z kręgu tzw. „młodej prozy”, choć pojedyncze realizacje można także odnaleźć na gruncie twórczości poetyckiej i to czasem w dorobku autorów nienależących do najmłodszego pokolenia (można tu przywołać chociażby Witolda Wirpszę i jego *Komentarze do fotografii*, które wiążą w jedną całość wiersze, zdjęcia oraz inskrypcje, tworząc swoistą parafrazę dawnych emblematów, czy też Jacka Durskiego, którego tomik *Uderza Ziemia* można właściwie zaklasyfikować zarówno jako tomik wierszy, jak i jako album grafik). Oczywiście, biorąc pod uwagę stan faktyczny, trzeba przyznać, że książki tego rodzaju wciąż jednak pozostają w mniejszości, ustępując – zarówno pod względem liczebności, jak i popularności – homogenicznym przekazom językowym, literaturze utrwalanej jedynie za pomocą słowa. Mimo powszechnie podzielanego przeświadczenia o dominacji obrazu w kulturze współczesnej, trudno byłoby znaleźć wielką obfitość utworów utrzymanych w takiej multimedialnej poetyce. Nie musi to automatycznie przeczy ogólnym, socjologicznym bądź antropologicznym diagnozom stanu dzisiejszej cywilizacji. Można na przykład założyć, że przewaga wizualności manifestuje się w obniżaniu społecznej rangi literatury i w równoległej karierze innych mediów, nie zaś w przekształcaniach wewnątrz samego dyskursu literackiego. Z drugiej jednak strony świadomość zarówno potoczna, jak i naukowa, zdaje się przypisywać istotne znaczenie różnym przekazom wielokodowym – nawet w licznych projektach teoretycznoliterackich wyraźnie dochodzą do głosu opinie krytyczne wobec „werbocentryzmu” poetyki oraz postulaty stworzenia multimedialnej genologii bądź stylistyki<sup>14</sup>. Chociaż utwory korzystające ze znaków ikonicznych są nadal rzadsze niż powieści czy zbiory opowiadań utrwalonych wyłącznie w materii języka, to nawet te pojedyncze, rozproszone teksty są miejscem uobecniania się istotnych napięć dynamizujących współczesną literaturę, a nawet całą przestrzeń komunikacji społecznej. Kwestia takiej wewnątrztekstowej interakcji różnorodnych znaków nie doczekała się jednak dotychczas dogłębnego, pełnego wyjaśnienia teoretycznego (przy sporej obfitości wartościowych ujęć częściowych, aspekto-

10/ W tej sprawie zob. na przykład: S. Wysłouch *Tekst i ilustracja*; J. Szyłak *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000, s. 154-157.

11/ Zob. na przykład O. Walzel *Wzajemne naświectlanie się sztuk*, w: *Teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, t. 2, cz. 1, Wrocław 1974; *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980; M. Porębski *Obrazy i znaki*, Kraków 1986; M.A. Caws *The Art of Interference*. Princeton 1990; M. Hopfinger *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993; A. Dziadek *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.

12/ W sprawie kategorii interferencji sztuk por. A. Dziadek *Obrazy i wiersze*, s. 14-16.

13/ Z polskich artystów młodszego pokolenia najbliższy tej grupie byłby chyba Maciej Sieńczyk jako autor urokliwej *Hydrioli* (Warszawa 2005), gdzie przestylizowana maniera zarówno narracji słownej, jak i warstwy wizualnej służy wytworzeniu groteskowej rzeczywistości z pogranicza onirycznej gry skojarzeń, surrealistycznej makabreski oraz pastiszu starsowieckiej literatury popularnej. Autonomia obrazu jest tu jednak tak daleko posunięta, że pojawia się wątpliwość, czy można jeszcze mówić o tekście literackim.

14/ Zob. na przykład S. Wysłouch *Werbocentryzm – uzurpacje i ograniczenia*, w: *teje Literatura i semiotyka*; E. Balcerzan *W stronę genologii multimedialnej*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000; E. Szczęsna *Opowiadanie i media*, „Pamiętnik Literacki” 2002 z. 2.

wych) ani weryfikacji ogólnych tez w konkretnych analizach, dlatego też niniejszą analizę, w którym będę się starał możliwie jak najczęściej opierać na omówieniach konkretnych przykładów, może być jedynie powierzchownym rekonesansem<sup>15</sup>.

## 2.

Zacznijmy zatem od wskazania zjawisk tekstowych, które mają być interpretowane jako ikony, oraz od określenia, jak w punkcie wyjścia rysuje się znaczeniowy potencjał takich jednostek. Jak doskonale pamiętamy, znak ikoniczny – wedle definicji Charlesa S. Peirce’a – to element, który pod jakimiś względami zastępuje dany przedmiot dla określonego odbiorcy ze względu na swoje podobieństwo do samego przedmiotu, dzięki posiadaniu pewnych cech podzielanych z tym, co oznaczane (jak w relacji – by sięgnąć po jeden z najczęściej używanych, banalnych przykładów – między rysunkiem konia a oznaczanym koniem)<sup>16</sup>. Bywa zatem określany jako znak przedstawiający (gdyż jego głównym walorem jest możliwość reprezentowania poprzez imitację, zdolność aktualizowania wybranych właściwości denotatu) bądź jako znak umotywowany, przeciwstawiany arbitralnemu, konwencjonalnemu symbolowi (obejmującemu m. in. jednostki kodu werbalnego)<sup>17</sup>. Przede

15/ O wiele częściej rozpatrywano różne formy nadawania jednej grupie znaków właściwości charakteryzujących inną klasę zjawisk, chociażby na przykładzie wspomnianej już w szkicu estetyzacji słowa, dostrzegalnej między innymi w *carmina figurata*, a zwłaszcza w poezji konkretnej (zob. na przykład P. Rypson *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989; T. Sławek *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989; S. Wysłouch *Od słowa do ornamentu. Semiotyczne problemy poezji konkretnej*, w: tejsze *Literatura i semiotyka*).

16/ Szczegółowe przedstawienie tez Peirce’a można znaleźć w książkach H. Buczyńskiej-Garewicz *Wartość i fakt. Rozważania o pragmatyzmie*, Warszawa 1970 oraz *Znak – znaczenie – wartość. Szkice o filozofii amerykańskiej*, Warszawa 1975. Epistemologiczne aspekty tej koncepcji zostały wyeksponowane w książce M. Bense *Świat przez pryzmat znaku*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1980. Z kolei krytyczne omówienie kategorii podobieństwa jako podstawy oznaczania można znaleźć w studium W. Ławniczaka *Uwagi o pojęciu znaku ikonicznego*, „*Studia Semiotyczne*” 1971, t. 2.

17/ Warto oczywiście uświadamiać sobie różne zastrzeżenia zgłaszane wobec zasadności wyodrębniania takiej kategorii, a zwłaszcza krytykę Umberto Eco, który pojęcie naturalnego podobieństwa znaku traktował jako relikty naiwnej świadomości magicznej i starał się wykazać, że uchwycenie wizualnej analogii jest uwarunkowane opanowaniem konwencji percepcyjnych. Obrazy nie stanowią zatem – w myśl przywołanej argumentacji – oddzielnej klasy reprezentacji motywowanych przeciwstawionej arbitralnym sygnałom językowym, ale wraz z symbolami tworzą spójny repertuar skonwencjonalizowanych znaków. Nie musi to jednak prowadzić do odrzucenia samego pojęcia – na przykład Eco proponuje jego reinterpretację i uznaje, że znak ikoniczny odsyła nie do rzeczy samej, lecz do jej schematu postrzeżenia (U. Eco *Nieobczna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996, s. 136). Zob. też S. Wysłouch *Znak ikoniczny w koncepcji Umberto Eco – nowatorstwo i niekonsekwencje*, w: tejsze *Literatura i semiotyka*.

wszystkim zatem w takiej roli występują włączane w obręb tekstu rysunki, najczęściej autorskie lub przez autora wybrane (tu trzeba jednak od razu przypomnieć, że nie każdy obraz daje się odczytać jako znak ikoniczny, często z założenia symbolicznie oznaczając treści abstrakcyjne – wystarczy przywołać chociażby klasyczny przykład „gołąbka pokoju”). Następną grupę tworzą ikony, które prowizorycznie określiłbym jako „ryciny użytkowe”, a więc różnorakie przekroje techniczne bądź anatomiczne, mapki i plany, a także instrukcje obsługi, w których element wizualny reprezentuje odpowiednią czynność, unaocznia zalecany tryb postępowania. I wreszcie, choć z pewnym wahaniem, można by do tej listy obrazkowych inkrustacji dodać fotografie. Trzeba oczywiście pamiętać, że semiotyczny status zdjęcia pozostaje kwestią sporną i że na przykład sam Peirce nie traktował fotografii jako ikonu<sup>18</sup>. Uważał bowiem, że jako produkt optycznego procesu reprodukcji pozostaje ona w bezpośrednim, fizycznym związku ze swym przedmiotem, zyskując tym samym – mimo widocznego podobieństwa – przede wszystkim charakter indeksalnego śladu, sytuacyjnego wskaźnika<sup>19</sup>. Istnieją jednak przesłanki, które pozwalają w pewnej mierze osłabić kategoryczność tego rozstrzygnięcia. Warto na przykład zauważyć, że twórca pragmatyki skupiał się głównie na obrazach migawkowych, automatycznie rejestrujących przygodne stany rzeczy, gdy tymczasem w późniejszych pracach nieraz pokazywano mechanizmy intencjonalnej obróbki zdjęcia, wielorakie formy autorskich ingerencji w przebieg automatycznej rejestracji oraz różne poziomy semiotycznych transformacji fotograficznego obrazu, prowadzące do osłabienia owej bezpośredniej, indeksalnej więzi z rzeczą<sup>20</sup>. Nawet jednak jeśli uznamy, że obraz taki jest mechaniczną kopią, repliką wyglądu, a nie wizualną reprezentacją przedmiotu i jednostką semiozy, to zapewne może on zmienić swą znakową charakterystykę pod wpływem kontekstu, użyty w danej wypowiedzi, wyposażony w intencję komunikacyjną i przypisany danej instancji podmiotowej. Niewątpliwie bowiem fotografie zintegrowane z tokiem wypowiedzi zaczynają obrastać w asocjacje znaczeniowe i pobudzają interpretacyjną aktywność czytelnika, a jednocześnie odsyłają do potencjalnego przedmiotu odniesienia właśnie dzięki relacji podobieństwa, uwypuklając swoją ikoniczną potencję<sup>21</sup>. Takie poszerzenie zakresu pojęcia wydaje się zresztą zgodne z głównym

18/ Forma ta może budzić pewne wątpliwości natury stylistycznej, ale podążam tu za tradycją już utrwaloną w polskich przekładach i omówieniach prac Peirce’a. Takie tłumaczenie pojęcia *icon* przyjmuje też *Słownik terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego (wyd. 2. Wrocław 1988, s. 191).

19/ Ch.S. Peirce *What Is a Sign?* (1894), w: *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2 (1893-1913)*, ed. S. Peirce, Edition Project, Indiana University Press, Bloomington 1998, s. 5-6.

20/ Zob. na przykład M. Hopfinger *O roli słowa i obrazu*, s. 69.

21/ Klasyfikację taką już zresztą przyjmuje część badaczy. Na przykład przywoływany już tu M. Wallis uznaje, że „znakami ikonicznymi są wszelkie podobizny w najszerszym znaczeniu: rzeźbiarskie, malarskie, rysunkowe, graficzne,



nurtem semiotyki Peirce'a, wiążącej znaczenie z pragmatycznym celem znaku i dynamiczną performancją, z procesualnie rozumianą semiozą i oddziaływaniem interpretanta, nie zaś ze stabilnym układem relacji systemowych<sup>22</sup>.

Sprawa semantycznej wydolności znaków wizualnych była już niejednokrotnie przedmiotem uwagi semiotycznej teorii literatury. Wskazywano m.in., że wśród różnych odmian znaczenia przekazy ikoniczne zdecydowanie wysuwają na pierwszy plan funkcję referencyjną, odniesienie do oznaczanej rzeczy. Z tego powodu można by nawet zakładać, że znak ikoniczny sytuuje się gdzieś na pograniczu oznaczania i przedstawiania, gdyż o ile znak symboliczny profiluje wskazany przedmiot za pomocą nazwy i włącza go w sieć rozpoznawalnych klasyfikacji, o tyle znak ikoniczny w jakiejś mierze powtarza ambiwalencję obiektu, nie zawsze rozstrzygając jego aktualizowaną przynależność kategoryjną. Charakteryzuje go pewne zawieszenie pomiędzy biegunami improwizacji i kodyfikacji. Z jednej strony bowiem wiadomo, że przekazy wizualne nie mają jednoznacznie zdefiniowanego słownika ani gramatyki, nie odsyłają do zamkniętego repertuaru dyskretnych jednostek ani nie korzystają ze skodyfikowanych reguł selekcji i kombinacji. Ani rysunek, ani zdjęcie nie poddają się – ze względu na swą ciągłość – rygorystycznej analizie morfologicznej<sup>23</sup>. Zarazem jednak – nie możemy sprawić, by dowolny obraz znaczył, cokolwiek zechcemy (o ile nie narzucimy mu arbitralnie całkowicie zewnętrznego i obcego sensu na przykład za pomocą słownej inskrypcji). Przekazy ikoniczne, jak pokazują różne prace z zakresu semiotyki, opierają się na ogólnych kodach postrzeżeń (choć nie poddanych tak ścisłej gramatyzacji jak system językowy i przyjmujących raczej postać rozmytych repertuarów konotatywnych), wybierających pewne cechy przedmiotu jako istotne i decydujących o warunkach uchwycenia jego tożsamości. To właśnie odniesienie do stereotypów wyobraźniowych umożliwia pewne wzbogacanie znaków wizualnych w bardziej

fotograficzne, filmowe” (*O znakach ikonicznych*, w: tegoż *Sztuki i znaki*, s. 35; podkr. moje – G.G.). Zob. też na przykład S. Sontag *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986; K. Olechnicki *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa 2003; S. Sikora *Fotografia: między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004.

<sup>22/</sup> Peirce przyznawał na przykład, że „jeden i ten sam znak może oznaczać jednocześnie poprzez podobieństwo i wskazywanie” (*What Is a Sign?*, s. 8), a tym samym praktycznie otwierał drogę do ujmowania ikonizacji, indeksalności i symboliczności jako aspektów znaku aktualizowanych w odbiorze, zamiast używania ich w roli rozłącznych kategorii klasyfikacyjnych, odnoszonych do substancjalnej postaci przekazu. Dzięki temu możliwa i atrakcyjna wydaje się na przykład propozycja (T. Hristov *Peirce's Iconicity as Interpretative Procedure*, maszynopis) związania ikonizacji z trybem lektury i zastąpienia przedmiotowej charakterystyki znaku pytaniem o decyzje podmiotu, dzięki którym dany element staje się ikonem.

<sup>23/</sup> W tej sprawie zob. na przykład J. Lalewicz *Przedstawianie i znaczenie. Próba analizy semiologicznej rysunku (1-2)*, „Sztuka” 1979 nr 4-5.

szczegółowe treści, a eliminacja lub redukcja jednych cech oraz eksponowanie innych pozwala w jakimś stopniu modyfikować charakter odniesienia, ukazując coś jako takie bądź inne. Drugim środkiem cieniowania znaczeń jest stylistyka i kompozycja przedstawienia – na przykład schematyzacja wizerunków na ogół prowadzi do uniwersalizacji ich odniesienia; redukcja cech uznawanych za wyznaczniki negatywnych bądź pozytywnych konotacji pozwala natomiast na degradację lub nobilitację przedmiotu; z kolei w sferze cech suprasegmentalnych pewne rozwiązania graficzne mogą konotować na przykład precyzję i dokładność odtworzenia bądź pospieszne wykonanie i szkicowość ujęcia; i wreszcie na poziomie kompozycji umieszczenie przedmiotu w lewej lub prawej części pola sugeruje podział na to, co znane i nowe<sup>24</sup>. Wszystkie te mechanizmy opierają się jednak na fakultatywnych cechach obrazów i pozostają raczej w sferze poznawczych skłonności bądź preferencji, nigdy nie osiągając pozycji obligatoryjnych reguł i zaledwie nieznacznie zbliżając się do statusu ewentualnej gramatyki widzenia. W rezultacie ikon – zdaniem przywoływanego już Eco – „choć rozpoznawalny, jest zawsze obciążony pewną niejasnością i łatwiej denotuje rzeczy ogólne niż szczegółowe”<sup>25</sup>.

Wskazane uprzywilejowanie referencji prowadziło niekiedy do zakwestionowania sprawności znaków ikonizacyjnych w wypełnianiu innych zadań komunikacyjnych. Maria Renata Mayenowa twierdziła na przykład, że „komunikat czysto ikonizacyjny nie jest w stanie przekazać informacji metajęzykowej”, skutkiem czego miałyby być „zasadnicza niemetaforyczność znaków ikonizacyjnych”<sup>26</sup>. Twierdzenie to być może pozostaje prawdziwe, o ile zawężamy perspektywę oglądu jedynie do prymarnych znaczeń ewokowanych przez odizolowane znaki ikonizacyjne, wyabstrahowane z kontekstu komunikacyjnego. Dla mnie jednak najbardziej interesująca jest kwestia artystycznej reinterpretacji wizualnych elementów, określenie funkcji przypisywanych im w dyskursie literackim oraz pokazanie sposobu ich włączania w znaczeniową strukturę wypowiedzi. Niewątpliwie najprostszą i podstawową operacją znaczeniową pozostaje rekontekstualizacja

<sup>24/</sup> Zob. na przykład R. Arnheim *Visual Thinking*, University of Berkeley Press, Berkeley 1971; G. Kress, T. van Leeuwen *Reading Images: a Grammar of Visual Design*, Routledge, London 1996. Wypada też wspomnieć tu klasyczną już – choć nie odwołującą się do kategorii semiotycznych – pracę E.H. Gombricha *Sztuka i złudzenie*, przeł. J. Żarnecki, Warszawa 1981. Poczesne miejsce w rozwoju tej problematyki zajmują także prace R. Barthes'a (na przykład *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985 z. 3; *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995).

<sup>25/</sup> U. Eco *Nieobecna struktura*, s. 135.

<sup>26/</sup> M.R. Mayenowa *Porównanie niektórych możliwości tekstów słownych i wizualnych ikonizacyjnych* (1973), w: te same *Studia i rozprawy*, wybór i red. Axer, T. Dobrzyńska, Warszawa 1993, s. 176. Zob. też: M. Porębski *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty” 1980 nr 6.

ikonu, tzn. umieszczenie znaku wizualnego w nieszablonowym kontekście komunikacyjnym, zestawienie go z systemem oczekiwań nastawionych na wydobywanie określonych treści<sup>27</sup>. Przy takim potraktowaniu nawet najprostszy, najbardziej dosłowny wizerunek może nasycać się sensami figuratywnymi, alegorycznymi czy metaforycznymi. Nasz aparat percepcyjny, o ile zostanie uprzednio ukierunkowany, wykazuje sporą aktywność w wyszukiwaniu takich cech odbieranego przekazu, które mogą okazać się odpowiednie w danej sytuacji. Oczywiście, w przypadku utworu literackiego rolę takiego regulującego kontekstu odgrywa przede wszystkim językowa tkanka wypowiedzi, obejmująca zarówno propozycyjalne znaczenia kolejnych sekwencji werbalnych, jak i konwencje gatunkowe bądź stylistyczne, zaktualizowane w danym utworze. Z tego też powodu ikony wykorzystane w dyskursie literackim traktować należy – przy niewątpliwej „komunikacyjnej nobilitacji obrazu”<sup>28</sup> – jako znaki nieautonomiczne. Raz pobudzone do życia, w poszczególnych przypadkach mogą okazywać się stroną aktywną, dokonując reinterpretacji bądź nawet kompromitacji treści niesionych kanałem werbalnym, ale w globalnym planie podlegają silnej presji ze strony werbalnej warstwy wypowiedzi. To głównie materiał słowny wyzwala semantyczny potencjał obrazu, nadaje kierunek znaczeniowym procesom i pozostaje nadrzędnym poziomem komunikacji, decydując o całościowym charakterze i tożsamości przekazu. Taką strukturę dominacji dostrzegał już Peirce, który podkreślał, że sam obraz – poza odniesieniem do rzeczy – ma do dyspozycji niewielkie możliwości w zakresie przenoszenia informacji. W każdym akcie semiozy musimy więc łączyć znaki ikoniczne, indeksalne i werbalne, ale „złożona całość może być określona jako symboliczna, ponieważ to właśnie symboliczny, żywy charakter zyskuje przewagę w jej obrębie”<sup>29</sup>.

27/ Warto tu podkreślić generalne dążenie semiotyki do wiązania znakowego statusu obrazu z jego komunikacyjnym użyciem. Na przykład I. Dąbska twierdzi, że „przedmioty będące obrazami innych przedmiotów nie są *eo ipso* tych przedmiotów znakami. [...] Nawet najbardziej podobne do przedstawianych w nich przedmiotów obrazy stają się znakami tych przedmiotów dopiero wtedy, gdy zostaną wyposażone w funkcje ich wskazywania, oznaczania czy symbolizowania.” (*O konwencjach semiotycznych*, „Studia Semiotyczne” 1973, t. 4, s. 38-39).

28/ M. Hopfinger *O roli słowa i obrazu*, s. 57.

29/ Ch.S. Peirce *What Is a Sign?*, s. 10 (przekł. G.G.). Charakterystyczne, że także w tekstach substancjalnie zdominowanych przez obraz często można zauważyć funkcjonalną przewagę słowa. Na przykład Z. Kłoch (*Słowa i obrazy. Kilka uwag o związkach i zależnościach*, „Pamiętnik Literacki” 1990 z. 4), analizując „teksty plastyczne” (obraz i kolaż), przyjmuje, że „odczytanie znaczeń tych tekstów nie jest możliwe bez odwołania się do kodów werbalnych i informacji przekazywanych za ich pomocą” (s. 191) i wymaga „włączenia przekazów w sieć relacji intertekstualnych” (s. 193).

## 3.

Prawidłowość ta zdaje się zyskiwać potwierdzenie, nawet jeśli sięgniemy po tak radykalną propozycję, jak niedawno opublikowany *Produkt polski* Sławomira Shutego<sup>30</sup>. Książka ta, będąca jednym wielkim kolażem, obszernym zestawem krótkich manifestów, wycinków gazetowych, fragmentów komiksowych, ankiet, rysunków, fotografii sytuuje się już niemal na pograniczu dzieła literackiego i plastycznego, utrzymanego w tonacji żartu surrealistycznego, nierzadko doprawionego dozą czarnego humoru. Autor rzadko (o ile w ogóle) mówi wprost, *expressis verbis*; posługuje się ironią, tworzy parodie i pastisze, desemantyzuje słowo i autonomizuje warstwę ikoniczną, ale nawet tutaj warstwa słowna w jakiejś mierze nadaje kierunek naszej lekturze – i to zarówno w planie globalnym, jak i lokalnym. Przede wszystkim takie elementy, jak tytuł, zasygnalizowana werbalnie odautorska kwalifikacja gatunkowa (*recycling*) oraz otwierający całość odautorski *Wstęp do konsumpcjonizmu* stanowią swoistą instrukcję koherencyjną, określającą zawartość woluminu jako groteskową kolekcję klisz wyobrażeniowych, symptomatycznych dla mentalności dzisiejszego społeczeństwa polskiego. To samo powtarza się na poziomie zjawisk szczegółowych, kiedy słowna etykieta często prowadzi do funkcjonalnego przekształcenia ikonu. Nie znaczy to, by taki czy inny napis miał być prostym ugruntowaniem, tautologicznym powtórzeniem albo dosłownym objaśnieniem sensu obrazu. Sekwencja werbalna pełni raczej rolę katalizatora, prowokującego do formułowania semantycznych hipotez i uruchamiającego ruch skojarzeń, nie zyskuje zaś statusu autorytatywnego komentarza, jednoznacznie rozstrzygającego sens danego układu znakowego. Sensy ewokowane w ten sposób mogą zaś już daleko odbiegać od zakładanej przez Mayenową dosłowności kodu ikonicznego, często oscylując w stronę przekazu cudzysłowowego. Tworzywem takich znaczeń wydają się zaś przede wszystkim zespoły utrwalonych w kulturze konotacji, przypisywanych danym konwencjom wizualnym. Pewne sposoby tworzenia obrazków, rycin, diagramów często bowiem stabilizują się w obrębie jakiejś praktyki społecznej, dzięki czemu bywają postrzegane jako swoiste synekdochy obsługiwanej przez siebie sfery komunikacji. Tym samym wybrane znaki wizualne przestają oddziaływać jedynie w oparciu o relację podobieństwa, pozwalając na uobecnienie porządku ikonograficznego. Porządek taki prowadzi zaś do kolejnego przewartościowania odniesień obrazu, gdyż – jak zauważa Eco – „dla kodu ikonograficznego, zbudowanego na ikonycznym, znaczenia kodu podstawowego stają się oznacznikami”<sup>31</sup>, konotującymi pewne złożone, „zlokalizowane kulturowo”<sup>32</sup> układy o umownym, właściwie symbolicznym charakterze (obraz traktowany jako ikonogram staje się więc rodzajem heraldycznego atrybutu określonych zjawisk). Poszczególne znaki ikoniczne są tu więc reprodukowane, cytowane i poddane rekontekstualizacji w taki sposób, że tracą swój wymiar referencyjny,

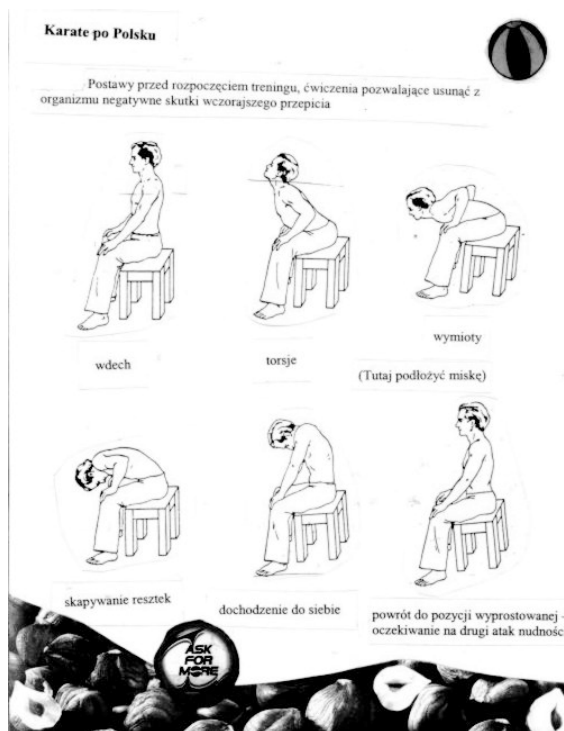
30/ S. Shuty *Produkt Polski (recycling)*, Kraków 2005 (brak numeracji stron).

31/ U. Eco *Nieobecna struktura*, s. 155.

32/ Tamże, s. 158.

zyskując przede wszystkim walor metatekstowy, funkcjonując nie tyle jako ikony przedstawianych przedmiotów, ile raczej jako egzemplaryczne cytaty z danych poetyk, stylów, rejestrów dyskursu (poszczególne obrazki ewokują na przykład stylistykę ulotek reklamowych, schematów technicznych, pism ilustrowanych, kiczowatych broszur religijnych).

Tezy te mogą brzmieć nieco zbyt abstrakcyjnie, spróbujmy więc zilustrować je tekstowymi konkretami. Tak więc na przykład w pewnym miejscu napotykamy w książce anachroniczną mapę, obejmującą terytorium Polski i krajów sąsiedzkich (w tym także część rozpadającego się ZSRR). Strzałki przebiegające przez poszczególne obszary nadają mapie charakter strategiczny i upodabniają ją do rycin znanych nam z atlasów historycznych, a demonstrujących przebieg sławnych batalii prowadzonych w toku dziejów. Dopiero tytuł i legenda przynoszą objaśnienie, iż mamy do czynienia z planem, który ukazuje *Kierunki zalewu taniej odzieży z Chińskiej Republiki Ludowej oraz państw byłego ZSRR z ważniejszymi placami handlowymi* jako miejscami przełomowych potyczek. To tekst językowy ustala zatem referencję układu, a część ikonizna – poprzez kulturowe konotacje – wnosi do całości żartobliwą interpretację denotowanego zjawiska w kategoriach heroikomicznych. Z kolei w miniaturze *Karate po polsku*<sup>33</sup> seria rycin przedstawiających człowieka siedzącego bądź stojącego w różnych pozycjach daje się odczytać w planie denotacji na przykład jako ikoniczne odwzorowanie cyklu jakichś niezbyt skomplikowanych ćwiczeń fizycznych, w sferze konotacji przywołując skojarzenie popularnych instrukcji i broszur dotyczących utrzymywania zdrowia, sprawności i higieny<sup>34</sup>:



33/ Tamże.

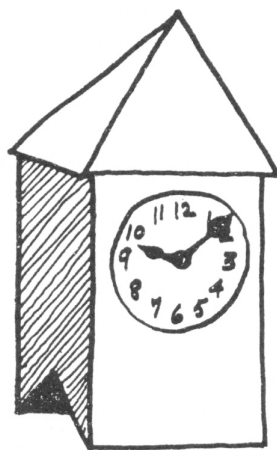
34/ S. Shuty *Produkt polski*.

Dopiero ciąg podpisów każe postrzegać te piktogramy jako ilustracje cierpień, które przeżywa typowy Polak na skutek nadużycia napojów wysokokowych, co pozwala traktować całość jako ironiczno-satyryczną wariację na temat obyczajowych stereotypów. Tak, jak sugerowałem, bez językowego dopełnienia nie byłibyśmy w stanie doszukiwać się w prezentowanej serii rycin żadnego obyczajowego podtekstu, a dopiero werbalny komentarz narzuca tę więź schematycznym obrazkom, każąc nam je postrzegać w nowym kontekście. Zarazem jednak wizerunki te nie pozostają plastyczną masą, bezwładnie poddającą się językowemu instrukcjom. To właśnie konotacyjny potencjał warstwy ikonizacyjnej podsuwa myśl o standardowości, normatywności przedstawianych zachowań. Analityczne rozbitcie prostej, trywialnej – by nie rzec wstydlivej – czynności na szereg obrazkowych emblematów staje się jednym ze źródeł komizmu wypowiedzi, spotęgowanego jeszcze przez kontrast między antycypowanym dynamizmem (*karate*) a statycznością przedstawień. Protokolarny, instruktażowy charakter publikacji posługujących się podobną konwencją ikonograficzną stwarza zaś pozór scjentystycznej powściągliwości, pozwalając na budowanie ironicznego dystansu. W sumie zaś elementy wizualne funkcjonują tu przede wszystkim jako charakterystyczne *exempla* poszczególnych – powiedzmy – subkodów ikonograficznych, jako prefabrykowane klisze i konotacyjne nośniki utrwalonych mitologii społecznych.

#### 4.

U Shutego niezborność tekstu jest programowa i – jako taka – paradoksalnie łatwa do zredukowania, poprzez uchycenie rządzącej całością zasady kolekcji klisz, parafraz i cytatów. Możliwe jest jednak ściślejsze zintegrowanie ikonizacyjnych enklaw z głównym tokiem wypowiedzi, przynajmniej im poczesne miejsce w całościowej organizacji znaczeniowej. Rozwiązanie takie wydaje się szczególnie ciekawe, ponieważ prowadzi poza granicę pojedynczego znaku i pozwala obserwatorowi rekonstruować wpisane w tekst strategie sensotwórcze<sup>35</sup>. Możliwość taką chciałbym zilustrować sięgając po wspomniane już *Śniadanie Mistrzów* Vonneguta. Wykorzystane w tej powieści rysunki są wplecione w tok opowieści, ściśle zintegrowane z warstwą językową (nie na zasadzie paralelnego uszeregowania, ale poprzez hipotaktyczną hierarchizację) i każdorazowo poprzedzone indeksalnym gestem narratora, na przykład: „Za oknem widniała wieża biblioteki i zegar na wieży. Wyglądał tak:

35/ Z braku miejsca jedynie zasygnalizuję możliwość występowania przypadków pośrednich, jak na przykład wtedy, gdy mamy do czynienia z oddzielnym rysunkowym aneksem włączonym do dygresyjnego tekstu narracyjnego. W powieści Manueli Gretkowskiej *Podręcznik do ludzi* (Warszawa 1996) główny tok narracji jest przetykany ilustracjami z kartami Tarota i reprodukcjami kilku dzieł malarskich, a także poprzedzony małym cyklem żartobliwych rysunków autorki.



Profesor był rozebrany do gątek w paski, skarpet z podwiązkami i biretu...”<sup>36</sup>.

We wszystkich tych wypadkach mamy więc do czynienia z oczywistą duplikacją oznaczenia, z wykorzystaniem dwóch kodów do uobecnienia tych samych fragmentów świata przedstawionego. Dwie rzeczy zwracają uwagę już na pierwszy rzut oka – po pierwsze, swoista tautologiczność takiego układu, nieprowadząca do jakiegoś uszczegółowienia referencji, a ograniczająca się do intersemiotycznego przełożenia odniesień; po drugie zaś – przygodność stosowania tego zabiegu, brak wyraźnie uchwytnych kryteriów decydujących o doborze przedmiotów poddanych podwójnej sygnifikacji. Nie możemy powiedzieć, by jakaś szczególna kategoria zjawisk wymuszała sięganie po elementy wizualne, ani też nie umiemy wskazać jakiegoś powtarzalnego, stypizowanego kontekstu, który by prowokował do wykorzystania znakowych dubletów.

Ostentacyjne zakłócenie zasad tekstowej ekonomii poprzez komplikowanie przekazu, nieprzynoszące żadnego namacalnego przyrostu informacji, a więc prowadzące do naruszenia Grice’owskiej maksymy ilości, skłania do szukania motywacji układu w sferze znaczeń implikowanych (podobnie więc jak w poprzednich przykładach, uchwycenie sensu danej konfiguracji wymaga pomysłowości oraz interpretacyjnej aktywności czytelnika). Jeśli szuka się takich domniemyanych uzasadnień, warto odnotować deziluzyjne oddziaływanie ikonicznych enklaw, w których zderzenie kodów unaocznia konwencjonalność opowiadania i materialność tekstu (jako układu znaczących grafemów), dezorganizując przepływ znaczeń oraz otwierając przestrzeń dla alternatywnych sposobów ujmowania przedmiotu. Takie – jak mógłby powiedzieć Paul de Man – parabazy wprowadzają do

spójnej wypowiedzi językowej elementy wieloznacznego, ambiwalentnego kodu wizualnego, niejako unaoczniając odstęp między słowem a rzeczą, dokumentując opór faktyczności wobec semiozy. Dodawanie ikonicznych suplementów sugeruje, że język będący narzędziem narracji nie jest w stanie rzeczywiście i definitywnie korespondować ze swym przedmiotem, gdyż na peryferiach przekazu przez cały czas rozciągają się obszary plastyczności i niedokończenia<sup>37</sup>. Innymi słowy, arbitralny szereg znaków ikonicznych w tekście powieściowym zachęca do zawieszenia wiary w prawomocność fundujących narrację kategoryzacji i buduje ironiczny dystans wobec zastanych struktur, wskazując poznawcze ograniczenia opowieści. Vonnegut za pomocą takich niezdarnych rysunków niejako „obiera” przedmioty ze znaczeń, by zdystansować się wobec usankcjonowanych przez kulturę znaków, niezdolnych do wyrażenia treści krytycznych. Nie ma tu oczywiście mowy o unieważnieniu, destrukcji sensu, ale raczej o ironicznej ambiwalencji – aby zaistnieć, wypowiedź musi potwierdzić i zasymilować utrwalony w języku model świata, ale zarazem wyraża świadomość krytyczną, zachowując pewien margines swobody, sygnalizowany przez nieprzewidywalne zmiany semiotycznego rejestru<sup>38</sup>. W takim ujęciu także wspomniana nieregularność, okazjonalność obrazowych wtrętów – nieukładających się w żadne serie – zyskuje swoje uzasadnienie jako szczególny makroznak, powtarzający w układzie tekstu przygodność bycia, wymykającą się kontroli porządku symbolicznego. Można powiedzieć, że podmiot zachowuje tu sceptyczną nieufność wobec autorytetu dyskursu, nie dysponując jednak żadną propozycją przeciwstawnego ładu, opierając się zaś jedynie na swym niedopasowaniu, wynikającym właśnie z przygodności i pojedynczości konkretnego istnienia.

I jeszcze krótkie dopowiedzenie w tej sprawie. W danym przypadku warto bowiem wskazać pewne dodatkowe okoliczności, które mogą posłużyć jako poszlaki znaczeniowe, wspierające proponowaną interpretację. Po pierwsze, chciałbym zwrócić uwagę, że ironiczna redukcja jest w ogóle jednym z głównych mechanizmów określających strategię retoryczną omawianej powieści. Poza wizualnymi reprezentacjami podobną rolę odgrywają na przykład fragmenty odsyłające do perspektywy naiwnego obserwatora, oparte na redukcji języka do behawioralnej rejestracji fizykalnych danych i – podobnie jak wizualne przedstawienia – prowa-

<sup>37/</sup> Niektórzy krytycy (zob. na przykład Ch. Russell *Sklepienie języka: autorefleksyjność współczesnej literatury amerykańskiej* (1974), przeł. J. Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wyb., opr. i wstęp Z. Lewicki, Warszawa 1983) skłonni byli uznawać „dystans między słowami a zjawiskami” (tamże, s. 364) za jeden z głównych wyznaczników formacji artystycznej reprezentowanej także przez Vonneguta.

<sup>38/</sup> Por. ten fragment z odczytaniem powieści Vonneguta jako przykładów szczególnej, afirmatywnej praktyki parodystycznej, eksplorującej ograniczenia „form znaczącego działania” w szkicu I. i H. Deer *Satyra jako gra retoryczna* (1977). w: *Nowa proza amerykańska*, s. 389-391.

<sup>36/</sup> K. Vonnegut *Śniadanie mistrzów*, s. 64.



dzące do oczyszczenia przedmiotu z postrzeżeń i naleciałości i znaczeń nadawanych w toku społecznej semiozy<sup>39</sup>. Na przykład rewolwer zostaje wyrwany ze sfery moralistycznej retoryki oraz perwersyjnej estetyzacji zarówno poprzez ikonizację, jak i poprzez naiwną definicję: „Rewolwer to przyrząd, którego jedynym przeznaczeniem było robienie dziur w ludziach”<sup>40</sup>. Po drugie zaś, domysł o demitologizacyjnym walorze obrazu jest też stymulowany infantylną stylistyką autorskich rysunków. Rozchwianie narracyjnego kodu dokonuje się zatem przy wsparciu potencji kodowych, a kontestacja zastanych stereotypów sama pasożytuje na stereotypie, przyznając dziejącemu spojrzeniu zdolność odkrycia, że król jest nagi. Znaki ikonizacyjne wydają się jednak szczególnie predestynowane do prowadzenia takiej semiotycznej dywersji, gdyż należą do kodów „słabych” (zdaniem niektórych zachowujących raczej status semiotycznej hipotezy) i nie prowadzą do alternatywnej kategoryzacji zjawisk, ale – odwołując się do podobieństwa (choćby skonwencjonalizowanego), a nie klasyfikacji – jedynie wskazują znaczeniową potencjalność, otwierając pole dla wielu konkurencyjnych ujęć przedmiotu.

Obraz jest tu więc w znacznym stopniu uprzywilejowany jako znak pozostający bliżej faktyczności, bardziej neutralny niż słowo, a tym samym – mniej podatny na symboliczne nadużycia i zafałszowania. Takie nacechowanie różnych rodzajów znaków jest jednak uwarunkowane strategią narracyjną, przywiązaną do określonej perspektywy aksjologicznej. Powieści Vonneguta wyrażnie bowiem nobilitują sferę somatycznych doświadczeń pospolitego człowieka, który – pożyczając formułę ze szkicu Morrisa Dicksteina – „myśli brzuchem”<sup>41</sup> i nieufnie odnosi się do wartości idealnych, traktując je jako abstrakcyjne hipostazy<sup>42</sup>. Wysublimowane idee i osiągnięcia „wysokiej” kultury są w tej prozie przeważnie ukazywane w tonacji burleskowej, natomiast naoczność potocznego, bezpośredniego doświadczenia traktuje się jako jedyną względnie skuteczną ochronę przed destrukcyjnym oddziaływaniem społecznych mitologii i kulturowych wyobcowań.

39/ Wspomniana właściwość została zauważona przez komentatorów i uznana za jedną z ważniejszych cech stylu tego pisarza. Zob. na przykład uwagi M. Dicksteina na temat „oschłego i rzeczowego” tonu powieści Vonneguta, służącego między innymi kreowaniu – niekiedy irytującego, jak przyznaje sam krytyk – wizerunku „mądrego prostaczka” (*Czarny humor a historia* [1976], przeł. J. Anders, w: *Nowa proza amerykańska*, s. 185-186).

40/ K. Vonnegut *Śniadanie mistrzów*, s. 58.

41/ M. Dickstein *Czarny humor a historia*, s. 177.

42/ Wydaje się nawet, że bez nadmiernego ryzyka można by Vonneguta zaliczyć do kręgu pisarzy pozytywnie waloryzujących obszary – sięgam po termin Bachtina – „dołów materialno-cieleśnych” i odwołujących się do *quasi*-karnawałowego porządku odwróconych hierarchii. Przypuszczenie takie wspiera chociażby pierwszy z dwukodowych przerywników, zawierający niejako programową deklarację: „Aby dać pojęcie o dojrzałości moich ilustracji do tej książki, oto rysunek dziury w zadku” (K. Vonnegut *Śniadanie mistrzów*, s. 18).

Zupełnie inaczej kształtują się relacje między słowem a obrazem w utworze odsyłającym do nieco odmiennych preferencji światopoglądowych. W *Małym Księciu*<sup>43</sup> Antoine de Saint-Exupéry’ego specyficzne użycie rysunków prowadzi właściwie do zakwestionowania ikonizacji jako trybu reprezentacji<sup>44</sup>. Narzucenie określonej referencji arbitralnym piktogramom odrywa tu relację podobieństwa od przedmiotowych utrważeń i właściwie całkowicie uzależnia odniesienie od subiektywnej percepcji i swobodnych decyzji podmiotu. Analogiczność obrazu, stabilizującego daną postać zjawiska, ustępuje więc miejsca doraźnym przyporządkowaniom i dynamicznym relacjom symbolicznym. Pojedynczy znak może zaś, zachowując jednolitą postać substancjalną, stać się obszarem zderzenia alternatywnych interpretacji, na przykład jawiąc się jako wąż albo kapelusz<sup>45</sup> (*notabene* autor powieści wykorzystuje tu ten sam mechanizm widzenia aspektowego i stopniowalnej ikonizacji, którego działanie zademonstrował Ludwik Wittgenstein w znanym rysunku kaczk-zajęca). Warto zauważyć, że obraz zachowuje się tu podobnie jak *signata* symboliczne, podlegając swoistej homonimii, uzależniającej semantyczne wypełnienie od działania kontekstu słownego i otoczenia komunikacyjnego.

Kontestacja oznaczania poprzez podobieństwa idzie jednak w *Małym Księciu* jeszcze dalej. W znanej sekwencji rysowania baranka kolejne wizerunki domniemanego zwierzęcia zostają odrzucone – w toku negocjacji między narratorem a bohaterem – jako chybione, niefortunne reprezentacje, zamazujące swoistość oryginału i sztucznie wtłaczające jego unikalne cechy w ramy utartych schematów postrzeżeń<sup>46</sup>. Akceptację zyskuje zaś dopiero takie ujęcie, które obywa się bez sięgania po oczywiste analogie i zaledwie aluzyjnie wskazuje sam fakt istnienia swego modelu. Biorąc pod uwagę paraboliczną poetykę utworu, można poszukiwać ogólniejszych przesłanek takiego rozstrzygnięcia i zrozumieć opisaną grę semiotyczną jako pretekst do zarysowania pewnego projektu antropologicznego. Narracja powieści czerpie bowiem swą dynamikę z napięcia między pragnieniem znakowego przedstawienia Innego (w tym wypadku – baranka) a obawą przed alienującym zawłaszczeniem. Prawdziwe uobecnienie okazuje się zatem możliwe dopiero wtedy, kiedy rezygnujemy z tworzenia obrazów Innego, reifikujących jego właściwości w określonej wizualnej charakterystyce, a poprzestajemy na obrysowaniu przestrzeni, w której mógłby się samorzutnie uobecnąć, nie skrępowany przez nasze oczekiwania i wyobrażenia. W rezultacie kod wizualny zostaje – za sprawą komentatora narracyjnego – wprzęgnięty na służbę swoistego ikonoklazmu i paradoksalnie obrócony przeciw samemu sobie. Rozproszone elementy ikonizacji

43/ A. de Saint-Exupéry *Mały Książę* (1946), przeł. J. Szwykowski, Warszawa 1976.

44/ W tym fragmencie korzystam z inspirujących uwag prof. Teresy Dobrzyńskiej i prof. Albeny Chranovej.

45/ A. de Saint-Exupéry *Mały Książę*, s. 8.

46/ Tamże, s. 12.



tworzą zaś układ znaków zanegowanych, przywołanych niejako dla egzemplifikacji i poddanych krytyce jako toporne narzędzia związane z opresywną siłą spojżenia.

## 5.

Można by więc przyjąć, że *Śniadanie mistrzów* i *Mały Książę* reprezentują biegunowo odległe strategie narracyjne – od uprzywilejowania obrazu jako substytutu doświadczenia do krytyki ikonicznych wizerunków jako swoistych form urzeczowienia. Między owymi wyrażnie spolaryzowanymi ujęciami można jednak również odnaleźć pewne rozwiązania pośrednie, oparte na bardziej ambiwalentnym sposobie traktowania wizualnych przedstawień. Jako przykład takiej niejednoznacznej postawy może posłużyć chociażby ostatnia (i – jak głosi podtytuł – „ilustrowana”) powieść Umberto Eco *Tajemny płomień Królowej Loany*<sup>47</sup>, poddająca problematyzacji samo przeciwstawienie znaków ikonicznych i symbolicznych. Autor (powyżej cytowany jako znawca omawianej problematyki, a tym razem sam występujący w roli przedmiotu analizy) opowiada tu historię antykwariusza Yambo, który na skutek wypadku doznaje częściowego uszkodzenia pamięci i zachowuje w świadomości jedynie wiedzę encyklopedyczną, tracąc więc ze sferą osobistych wspomnień. Dążąc do odzyskania zagubionej tożsamości spędza całe dnie na przeglądaniu lektur swojego dzieciństwa, szukając jakichś znajomych sygnałów, zdolnych uobecnić minione doświadczenia. Ponieważ zaś wśród czytanych przez bohatera tekstów dominują przekazy wizualne, włączone w postaci reprodukcji do samego utworu, narracja w pewnym momencie właściwie przekształca się w rozbudowany esej poświęcony rozważaniu wielorakich znaczeń przywołanych obrazów. Owa dyskursywna część książki została rozbudowana tak dalece, że wykorzystane wizerunki – encyklopedyczne ryciny, znaczki pocztowe, plakaty, pocztówki, komiksy, okładki powieści przygodowych, ulotki propagandowe itp. – przez dłuższy czas skupiają na sobie największą uwagę czytelnika i niemal awansują do pozycji głównego protagonisty rozwijanej opowieści (wskazany rozrost komentarza stał się zresztą powodem chłodnego przyjęcia książki przez część krytyków, którzy zarzucali pisarzowi mało spójne połączenie analizy z fabułą, uprzywilejowanie semiotyki kosztem narracji oraz niezbyt fortunne kamuflowanie domniemanego wymiaru autobiograficznego przedstawionych dociekań).

W kolejnych rozdziałach Eco pokazuje więc swym czytelnikom kolejne ryciny, wycinki, reprodukcje tworzące domowe archiwum głównego bohatera (zarazem narratora, a chyba również *porte parole* samego autora), ale jednocześnie eksponuje kulturowe uwarunkowania obrazu, jego rozliczne uwikłania w sferę społecznych dyskursów i wyobrażeń. Znaczenie poszczególnych reprezentacji wizualnych nie daje się bynajmniej wyprowadzić z czysto optycznych upodobnień, lecz oka-

zuje się – niemal w każdym przypadku – uzależnione od rozmaitych kodów, zwyczajów, stereotypów, ideologii, czy też wreszcie – od okoliczności odbioru<sup>48</sup>. Proces semiotycznej reinterpretacji podobnych znaków zaczyna się już od pierwszego rysunku, za pomocą którego bohater na prośbę lekarza próbuje przedstawić Napoleona<sup>49</sup>:



Jak się okazuje, wizerunek słynnego cesarza przypomina raczej swoisty piktoqram niż werystyczny portret, gdyż odwołuje się nie tyle do „naturalnego podobieństwa”, do widzialnych właściwości przedmiotu, ile raczej do cech wynikających z wiedzy podmiotu, utrwalonych w zasobach pamięci semantycznej. Mamy więc tu do czynienia ze wzorcowym przykładem ilustrującym teoretyczną tezę Eco, iż

jeśli znak ikoniczny ma właściwości z czymś wspólne, to nie z przedmiotem, ale z postrzegalnym modelem przedmiotu; jest konstruowalny i rozpoznawalny za pomocą tych samych zabiegów myślowych, jakich dokonujemy dla skonstruowania danego pojęcia – niezależnie od substancji, w której urzeczywistniają się odnośne relacje<sup>50</sup>.

Autor ułatwia tu zresztą czytelnikowi zadanie, każąc jednej z postaci objaśnić wymowę epizodu: „Narysował Pan swój schemat poznawczy Napoleona – ręką wsuniętą za poję płaszcza, trójkątny kapelusz”<sup>51</sup>.

W innym wypadku zmiana kontekstu lektury powoduje znaczące przesunięcie konotacji – na przykład motywowane wizualnie podobieństwo staje się wątpliwe

48/ Swoista „dyskursywizacja” obrazów wydaje się ułatwiona tym, że u Eco wszystkie wizualne wtręty są narracyjnie umotywowane sytuacją lektury i – tym samym – w pewnym stopniu upodrzednione wobec mowy dekodującego ich sens narratora (inaczej niż na przykład u Vonneguta, gdzie obrazki wprowadzane są mocą arbitralnych decyzji autora i gdzie to modulacje kanału komunikacji warunkują reprezentację).

49/ U. Eco *The Mysterious Flame of Queen Loana*, s. 23.

50/ U. Eco *Nieobecna struktura*, s. 136.

51/ U. Eco *The Mysterious Flame of Queen Loana*, s. 22.

47/ U. Eco *The Mysterious Flame of Queen Loana. A Illustrated Novel*, przeł. G. Brock, Secker & Warburg, London 2005.

w przypadku kolekcji znaczków pocztowych. Reprodukowane na nich obrazy można by właściwie uznać za ikoniczne przedstawienia różnych egzotycznych miejsc czy krajobrazów („domy Bagdadu”, „pejzaż Gwatemali”, „mapy wysp Fiji”<sup>52</sup>), za niemal wzorcowe realizacje znaków wizualnych. Narrator wyraźnie jednak podkreśla, że dla niego tworzyły one przede wszystkim fantazmatyczne imaginarium, „zbiór onirycznych obrazów”, zakorzenionych w osobistych obsesjach. Znaki, które nie przedstawiały żadnych przedmiotów znanych mu z doświadczenia, znaczyły głównie poprzez asocjacyjne powiązania z młodzieńczymi lekturami, ze światem przedstawionym powieści awanturniczych, poprzez przynależność do rzeczywistości młodzieńczych marzeń i wyobrażeń bohatera. Wizerunki utrwalone na znaczkach odsyłają więc do tekstów pisanych, do popularnych opowieści i stereotypów egzotyczności, wreszcie do prywatnych skojarzeń i wyimaginowanych przedstawień. Odniesienia mnożą się, ale żadne z nich nie tworzy jakiejś stabilnej, motywowanej relacji, żadne nie zyskuje statusu obiektywnego modelu. Takie kontekstowe traktowanie znaczeń obrazu najwyraźniej dochodzi jednak do głosu w momencie, gdy narracja skupia się na przekazach propagandowych z czasów dominacji faszystowskiej ideologii. Pisarz pokazuje na przykład, jak pocztówki z karykaturami Żydów bądź Murzynów utrwalają rasistowskie przesady, pasyżując na powszechnym przekonaniu o naturalnym umotywowaniu obrazu<sup>53</sup>:



52/ Tamże, s. 254, 256.

53/ Tamże, s. 188.

Dopiero w konfrontacji z określonymi doświadczeniami wojennymi i z sytuacją tuż po wojnie, powieściowe postaci weryfikują swoje wcześniejsze wyobrażenia, dostrzegając nieadekwatność znanych wizerunków, odkrywając właśnie uderzający brak podobieństwa między znakiem a domniemanym modelem. Rozpoznawalność obrazu okazuje się zatem nie tyle pochodną prostego, samorzutnego uchwycenia bodźców wzrokowych, ile raczej funkcją dzielenia przekonań, modelujących rzeczywistość w określony sposób<sup>54</sup>. Łatwo zauważyć, że – przy całym zróżnicowaniu – we wszystkich tych wypadkach uwaga pisarza rzadko kieruje się w stronę pojedynczych znaków ikonicznych (traktowanych wszakże jako „sematy” należące do różnych kodów postrzeżeńiowych, a nieodsyłające do jakiegoś domniemanego naturalnego podobieństwa), skupiając się raczej na ikonogramach, czyli skodyfikowanych układach ikonicznych oznaczników, konotujących określone sploty wyobrażeń i przekonań. W trakcie ich deszyfracji dokonuje się zatem swoisty proces lekturowej „deikonizacji” obrazów, prowadzący do wyeksponowania ich skonwencjonalizowanego, *quasi*-symbolicznego statusu znaczeniowego.

#### 6.

W trzech ostatnich przywołanych powieściach dochodzi niemal do zniesienia lub – mówiąc ostrożniej – neutralizacji prymarnych znaczeń ikonu, do marginalizacji odniesienia referencjalnego, które w obrębie danej opowieści staje się pretekstowe i drugorzędne. Ciąg wizualnych przedstawień zostaje natomiast użyty w taki sposób, że – nie zmieniając swej denotacji – staje się nośnikiem nowych znaczeń, wynikających z całościowej struktury przekazu. Można więc przyjąć, że to nie sam znak ikoniczny współtworzy sens wypowiedzi, ale raczej operacja jego użycia w danym kontekście. Podobna prawidłowość da się jednak zaobserwować – choć zapewne w mniejszym natężeniu – we wszystkich pozostałych utworach. Właściwie w żadnym z omawianych przypadków nie chodzi o czysto plastyczne walory ikonu, który bynajmniej nie służy tradycyjnie pojmowanej malarstwu, nie oddziałuje poprzez swoje wizualne walory, lecz raczej włącza się do abstrakcyjnej gry pojęć, stając się nośnikiem kategoryalnych kwalifikacji i stereotypowych charakterystyk kulturowych. Przywołane obrazy tylko na pozór przypominają tradycyjne ilustracje, gdyż w odróżnieniu od nich nie pełnią samodzielnej funkcji estetycznej ani unaoczniającej, i już z założenia są właściwie pozbawione jakiegóż szczególnej wartości artystycznej. Nie tłumaczą się ani w mimetycznym planie

54/ Naturalnie nasuwa się myśl o interwencyjnej roli takiej strategii narracyjnej, która ma zapewne stanowić realizację postulowanej przez Eco „semilogicznej «wojny podjazdowej»: zmiany okoliczności, pod których wpływem adresaci wybierają kody odbioru” (*Nieobecna struktura*, s. 406-407). Przy takim odczytaniu można by traktować *Tajemniczy płomień królowej Loany* jako powieściową ilustrację teoretycznych tez autora. Sprawa jednak na tym się nie wyczerpuje, gdyż przywoływane przedstawienia zostały dodatkowo uwikłane w dynamizującą tę powieść dialektykę prawdy i pozoru, dekadencji i witalności, reprezentacji i niewyraźności. Z braku miejsca jednak tego wątku nie rozwijam.

reprezentacji, ani też w kontekście konwencji malarskich panujących w sztuce współczesnej, z trudem poddając się opisowi w kategoriach krytyki bądź historii sztuki. Wchodzą natomiast w skład większych kompleksów semantycznych, w których odniesienia przedmiotowe zostają zdominowane przez znaczenia metatekstowe i pragmatyczne. Kierunek takiej semantyzacji jest zaś wyznaczany głównie przez sposób połączenia rysunków z warstwą słowną, za pomocą treści wyrażanych *explicite*, środków stylistycznych i wyborów kompozycyjnych. To właśnie językowy kontekst ikonicznych wtretów – ich „werbalny interpretant”<sup>55</sup> – pozwala nam się domyślać, które z konotacji użytego wizerunku będą istotne i użyteczne w obrębie danego przekazu. Poprzez słowo dookreśla się też komunikacyjny status takich konotowanych treści, ich hierarchiczne usytuowanie i modalne nacechowanie (rozstrzygające na przykład o tym, czy dane znaki traktować jako autorytatywne nośniki narracji, ślady obecności samego autora, czy też jako poddane krytycznej refleksji cytaty z popularnej ikonosfery). Poddany takiej obróbce obraz przestaje być po prostu wizerunkiem, zwyczajnym „widokiem rzeczy”<sup>56</sup>, a staje się nośnikiem zróżnicowanych informacji, swoistym zjawiskiem tekstowym.

Jenny w swoim znakomitym studium o intertekstualności, traktuje ikoniczne enklawy właśnie jako przykład nawiązań między wypowiedziami, a użyte w nich znaki uznaje po prostu za odpowiedniki elementów czysto językowych. Przyjmuje, że:

obrazy, nawet jeżeli istnieją w łonie tekstu – wśród ciągu wierszy – przyjmują charakter ideograficzny, który zbliża je do werbalności, i stają się namiastkami słowa bezpośrednio przetłumaczalnymi. [...] Obraz jest na miarę typografii i jej odczytywania. Jest ubogi nie tylko wizualnie, lecz także z tej racji, że wciśnięty został w zdanie, które odbiera mu wszelką wartość oprócz symbolicznej i włącza go w składnię.<sup>57</sup>

Ujęcie takie – przy całej trafności rozpoznania dominującej roli kontekstu werbalnego oraz ideograficznego statusu znaków wizualnych – wydaje się jednak nadmiernie upraszczające i redukcjonistyczne. Przekonująca wydaje się teza o konieczności włączenia ikonu w syntagmę wypowiedzi oraz o tekstowym zbliżeniu semiotycznego statusu obrazu i słowa, ale nie sądzę, by (przynajmniej w większości przypadków) można było mówić o dosłownej, mechanicznej przekładalności. Odmienność substancji znaczących oraz funkcji znaczeniowych wymaga przeprowadzania nieco bardziej złożonych wnioskowań. Znaki ikoniczne stanowią niewątpliwie pewne utrudnienie w odbiorze, gdyż nie mieszczą się repertuarze standardowych środków służących budowaniu więzi w dyskursie – nie mają określonej zawartości propozycjonalnej, nie dokonują kwantyfikacji zdarzeń, właściwie nie podtrzymu-

ją ciągłości odniesień koreferencyjnych, nie włączają się też automatycznie w tematyczno-rematyczny porządek przekazu. Kiedy więc w jakimś utworze pojawia się taki splot słów i obrazów, normalny tok lektury zostaje wstrzymany, a my jako odbiorcy napotykamy pewien opór, wobec którego niewystarczające okazują się standardowe kompetencje czytelnicze. Warunkiem zrozumienia napotkanego układu jest odnalezienie jego motywacji, odkrycie przesłanek uzasadniających wybór takiego trybu prezentacji i sformułowanie rozumowań prowadzących do ustalenia hipotezy uspołniającej niewspółmierne porządki znaczeń (tę płaszczyznę oddziaływania obrazu możemy za Eco określić jako entymematyczny poziom odbioru przekazów wzrokowych<sup>58</sup>). Kombinacja kodów nie pozostaje więc jedynie prostą sumą obrazowych odniesień oraz informacyjnej zawartości sądów (jak to się może dziać na przykład w rebusie) powstaje jako skutek nałożenia się dwóch porządków i obejmuje treści sugerowane przez takie niecodzienne zespolenie. Ponieważ zaś nie istnieją rutynowe reguły deszyfracji podobnych układów, proces odbioru musi każdorazowo przejść przez tymczasową fazę kryzysu komunikacyjnego, wynikającego z kolizji niewspółmiernych płaszczyzn znaczeniowych i odmiennych sposobów lektury. Obraz, który oddziałuje w przestrzeni relacji paradygmatycznych, musi tu znaleźć sobie miejsce w syntagmatycznej strukturze tekstu i określić swą pozycję w linearnym przepływie kolejnych sekwencji<sup>59</sup>. Czytelnik powinien więc wykroczyć poza granice symultanicznych więzi podobieństwa i zapytać o wkład, jaki przywołanie faktu istnienia takich stosunków może wnieść do sensu przyrastającej sukcesywnie opowieści. Co więcej, znak wizualny – jak się często podkreśla – nawiązuje do konkretnego i przeszłości, korzystając głównie z zasobów minionego doświadczenia, podczas gdy kod symboliczny opiera się na antycypacji możliwych stanów i pociąga za sobą racjonalizację myślenia. Istotnym krokiem prowadzącym do semantycznej interpretacji obrazowych enklaw w obrębie utworu literackiego może więc być przekład ikonicznych elementów na symboliczne znaki języka, nieograniczony jednak do izolowanej nazwy przedmiotu, lecz przyjmujący postać dyskursywnej eksplikacji przedstawień (tj. sądu, szerszego objaśnienia bądź ciągu wnioskowań)<sup>60</sup>.

58/ U. Eco, *Nieobecna struktura*, s.183. Oczywiście termin ten jest oparty na – nie całkiem ścisłym – pojmowaniu entymematów jako „sylogizmów logicznych” (tamże, s. 101).

59/ Także Peirce podkreślał, że obraz może oznaczać, ale sam nie jest w stanie przekazać określonej informacji (Ch.S. Peirce *What is a Sign?*, s. 7), każdy zaś element znaczący może zyskać funkcję komunikacyjną dopiero po włączeniu w syntagmę wypowiedzi, po zespoleniu z predykatem, tworząc wraz z nim sąd o pewnej zawartości propozycjonalnej (tenże, *The Nature of Meaning*, w: *The Essential Peirce*, s. 220).

60/ Zob. na przykład R. Jakobson *W poszukiwaniu istoty języka*, w: *W poszukiwaniu istoty języka*, przekł. zb., wyb., red. i wstęp M.R. Mayenowa, t. 1, Warszawa 1989, s. 133; M.R. Mayenowa *Porównanie niektórych możliwości tekstów słownych i wizualnych ikonicznych*, s. 177; Z. Mitosek *Słowo ikoniczne?*, s. 45.

55/ M. Poprzeczka *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 67.

56/ To zgrabne określenie pożyczam z książki J. Szyłaka *Poetyka komiksu*, s. 23.

57/ L. Jenny *Strategia formy* (1976), przeł. K.i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988 z. 1, s. 283.

Charakterystykę powyższą należałoby jeszcze uzupełnić o – przynajmniej szkicowo zarysowaną – typologię wyspecjalizowanych funkcji semantycznych pełnionych przez elementy wizualne traktowane jako składniki dzieła literackiego. W tej chwili chyba jednak trudno byłoby sporządzić taki katalog ze względu na daleko posuniętą kontekstualizację semantyki poszczególnych układów oraz ich silne powiązanie z osobliwościami danych strategii autorskich. Być może z czasem, w miarę ewentualnego narastania popularności heterogenicznych przekazów językowo-obrazowych, zaczną się stabilizować pewne rozpoznawalne odmiany takich międzykodowych relacji znaczeniowych, ale na razie rekonstrukcja znaczeń danych ikonów właściwie nie może obyć się bez uwzględnienia charakterystyki poszczególnych idiolektów i winna wskazywać różnorodne serie, często niebezpieczne, względnie autonomiczne bądź skrzyżowane. Można natomiast zauważyć, że opisywane tu wizualne inkrustacje przeważnie funkcjonują przede wszystkim jako egzemplaryczne uobecnienia nacechowanych kulturowo subkodów, wyposażonych w określone charakterystyki personalne, społeczne, aksjologiczne, ideologiczne bądź historyczne. W rezultacie na dalszy plan zostają zepchnięte wartości referencjalne wynikające z ikonicznej struktury znaku, a główną rolę zaczynają odgrywać treści przypisywane zwykle znakom symbolicznym oraz sensy implikowane zderzeniem niewspółmiernych pól znaczeniowych. Odbiór przekazów wielokodowych okazuje się zatem tożsamy z integracją zakłóconej spójności tekstu, wymagającą od odbiorcy wnikięcia w niedopowiedziane motywacje podobnych zestawień oraz zaproponowania jakiejś hipotezy całościowego sensu wypowiedzi. Procesy znaczeniowotwórcze, angażujące udział znaków obrazkowych, rzadko więc przebiegają na poziomie czysto ikonicznych odniesień, przeważnie zaś – choć zainicjowane przywołaniem takich elementów oraz relacji – wykraczają poza wąski zakres rozpoznań przedmiotowych i rozstrzygają się na polach ikonograficznych, tropologicznych oraz entymematycznych, czyli w sferze współdziałania warstwy wizualnej i językowej.

## Abstract

**Grzegorz GROCHOWSKI,**  
**Institute of Literary Studies of the Polish Academy of Sciences (Warszawa)**

### A codes' meeting point

Combination of Word and Image has been recently made part of literary works, with increasing frequency (e.g. novel narratives or lyrical monologues). In such cases, image becomes part of the utterance itself, finding a place for itself in a certain sender-receiver

relationship arrangement, thus also becoming a pole of various meaning-generating tensions and an integral part of the entire work.

The article aims at discussing the role that images, i.e. iconic signs, play in the structure of artistic pieces of this sort. The main focus is on the multiple semiotic games whose basis is the clash of differing sign-based orders, world-representing forms and communicative conventions. Analysis of selected pieces aims at showing the multiplicity of possible functions ascribed to visual elements as part of verbal text. A comparison of the achievements of a few selected writers is also convincing of how mutually remote positions were assumed by artists against the significative value of iconic signs (from affirmation, criticism, through to problematisation).

The condition for the reader to understand the arrangement s/he comes across is, therefore, to find its suspected motivations, to discover the premises providing the grounds for such a course of presentation, and, to formulate a hypothesis restoring the coherency of a text being based upon two incommensurable orders of meaning.



# Roztrząsania i rozbior

## Brodski i poezja z obcym akcentem

Josif Brodski urodził się w Leningradzie, ale jego rodzina pochodziła z „tej części Europy” – pasa ziemi ciągnącego się od Bałtyku do Karpat – gdzie panowała wielojęzyczność i wieloreligijność, a religia i język były głównymi kryteriami samoidentyfikacyjnymi. W dzieciństwie spotykał swych dziadków, którzy z pewnością znali hebrajski i żydowski, matka, poza rosyjskim mówiła po łotewsku, niemiecku i francusku, a ojciec, jak Brodski przypuszcza, studiował kiedyś łacinę. Tymczasem mały Josif wyrósł w środowisku całkowicie jednojęzycznym i bezreligijnym. Było to spowodowane wieloma przyczynami, jedną z nich był państwowy terror wobec wszelkiej odmienności. Nie wspominał nawet o tym, i zapewne nie wiedział, czy jego rodzice, co bardzo prawdopodobne, rozumieli jidisz lub hebrajski. O ile wiem, nigdy tymi językami ani innymi aspektami kultury żydowskiej się nie interesował. Rosyjski był jedynym językiem jego dzieciństwa. Od wczesnej młodości uciekał od tej monojęzyczności, ucząc się najpierw polskiego, a potem angielskiego.

Bardzo wczesnie zafascynowała go poezja i poeci języka angielskiego. Wyraźnie dusił się tym, co było na podorędziu, poszukiwał wzorów w przeszłości i poza rodzimymi granicami. Anna Achmatowa, jego przewodniczka po kulturze, znała angielski i była wielbicielką poezji tego języka. Ale już wcześniej, przed poznaniem Achmatowej, Brodski i jego rówieśnicy entuzjasmowali się kulturą kina amerykańskiego, amerykańską literaturą, jazzem i techniką. Odczuwali żywotność angielskiego, języka, który, dzięki stojącym za nim imperiami – najpierw brytyjskim, a teraz amerykańskim – miał zasięg prawdziwie światowy. Jego atrakcyjność pogłębiona była przez smak owocu zakazanego, przez bariery, które trzeba było pokonać by dostać angielskie i amerykańskie książki czy płyty. Zagranica była niebezpieczna. Wychowany w kulturze języka rosyjskiego, Brodski do angielskiego musiał się przebijać.



Najważniejsze książki angielskojęzyczne przychodziły do niego z Polski, zdobywał je z wielkim wysiłkiem i wytrwałością. Pierwsze cytaty po angielsku pojawiają się w jego wierszach już w roku 1961, na razie jest to tylko motto do wiersza *Petersburskij roman*. Dwa lata później, w styczniu 1963, roku pisze elegię na śmierć poety amerykańskiego Roberta Frosta. Wiersze Frosta zawarte były w antologii poezji angielskiej i amerykańskiej, przysłanej mu na zesłanie dzięki jego polskiej przyjaciółce, Zofii Kapuścińskiej. W liście z 11.X.1963 roku pisał do niej, że czyta w tej antologii Yeatsa i Joyce'a, „dwóch wielkich Irlandczyków”, i że jest to „najdroższa [mi] książka, choć rozumiem z niej tylko połowę”.

Z jego listów (i z zachowanych fotografii) wiadomo, że na zdjęciach, które trzymał na swoim biurku, byli Achmatowa, Pasternak i Frost. I była także Zofia Kapuścińska. Swoje pierwsze listy do „Zoszeń” – a korespondowali ze sobą po rosyjsku – już w roku 1961 podpisywał „Forever your Joseph Brodsky”, czyli imieniem i nazwiskiem, pod którym funkcjonował po osiedleniu się w Ameryce. Nie była to więc zmiana nazwiska na emigracji, a wrośnięcie w personę, która istniała niezależnie od idei wyjazdu. Uporczywość tej wizji – istnienia jako Joseph Brodsky – zaświadczone jest wielokrotnie w listach, nie tylko do Kapuścińskiej. Zaraz po elegii na śmierć Frosta powstaje jego przełomowy wiersz *Wielka elegia dla Johnna Donna*, odnoszący się bezpośrednio do tradycji angielskiej poezji metafizycznej. W liście do Zofii Kapuścińskiej donosi o napisaniu tego poematu: „To moje najlepsze wiersze i najwspanialsze, jak myślę, we współczesnej poezji. Jeden Bóg raczy wiedzieć, jak udało mi się napisać je w tych warunkach” (15.III.1963).

Wielu krytyków podkreśla wpływ poezji anglojęzycznej na wczesną twórczość Brodskiego. Jego znajomość tego języka była wtedy ograniczona. Po wyjeździe zastał swe wiersze w sprawnych, a czasem doskonałych tłumaczeniach na angielski; nie odpowiadały mu one, bo nie słyszał w nich swojego głosu. To nie była jego poezja. Miał holistyczną wizję wiersza, nie akceptował podziału na formę i treść, a jego utwory były niezwykle skomplikowane formalnie, rymowane i pełne przekładni, gęste od znaczeń, często związanych z rymami czy przez nie ewokowanych. Już od samego początku zaczął w te przekłady ingerować, domagając się od tłumaczy dokładności w oddaniu treści, ale nie kosztem formy. Tłumacze stawali więc przed bardzo trudnym, czasem dla nich niemożliwym zadaniem. Nie obyło się bez dramatycznych spięć i konfliktów. Brodskiego przekładali świetni poeci – Anthony Hecht, Howard Moss czy Richard Wilbur – ale poeta wołał tłumaczy o mniejszej indywidualności poetyckiej, by przez ich tłumaczenia przebił jego głos<sup>1</sup>. Sam także przekładał swoje wiersze, nie idąc na żadne ustępstwa metryczne, w formę wtłaczając jak najwięcej treści. To nie dosłowność przekładu była jego celem, ale jak najlepsze oddanie napięcia między treścią a formą. „Tłumaczenie jest poszukiwaniem ekwiwalentu, a nie namiastki” – napisał w ese-

1/ O perypetiach Brodskiego z tłumaczami i krytykami jego własnych tłumaczeń, zob.: B. Karwowska *Miłosz i Brodski. Recepcja krytyczna twórczości w krajach anglojęzycznych*, IBL, Warszawa 2000, s. 118-142.

ju o Mandelsztamie. Jego przekłady przesiąknięte były tradycjami wersyfikacji rosyjskiej, połączonej z niemalże Audenowskim ideałem rymowanej liryki intelektualnej. Usiłował posługiwać się angielskim tak jak rosyjskim, tworzył więc swój wiersz na nowo. I tak jak w rosyjskim, po angielsku używał wszystkich rejestrów języka, wplatając je w formę metryczną przez wielu czytelników anglojęzycznych uważaną za przestarzałą czy ekstrawagancką. Powstawały utwory nowe, niewątpliwie bliższe intencji oryginału niż tłumaczenia wpasowane w tradycję i dźwięk poezji anglosaskiej.

Problematiczność takiego podejścia do tłumaczenia tkwi oczywiście w samej naturze języka poetyckiego. Po to, by wiersz był zrozumiały, musi składać się ze słów, które są zrozumiałe. Ale po to, by był poezją, musi zawierać słowa albo sformułowania, które są niecodzienne. Poeta musi powiedzieć coś nowego lub w nowy sposób, ale musi być to osadzone w czymś, co dobrze znane. Pisał już o tym Aristoteles (*Poetyka*, 1458a), debatowały nad tą kwestią niezliczone pokolenia krytyków i poetów. To właśnie ma na myśli Brodski, gdy mówi, że pisze, by pokłonić się ceniom poprzedników, a jednocześnie, że najbardziej w poezji boi się powtórzenia. Język poetycki jest rodzajem dewiacji, odstępstwem od języka codzienności, ale dewiacja ta nie może pójść za daleko. Granice są wyznaczane każdym nowym wierszem. Nowa myśl, pisze Stanisław Barańczak, może pojawić się tylko wtedy, gdy zostanie złamana jakaś norma. A złamać można tylko normę, która cię obowiązuje, a nie tę, która obowiązuje kogoś innego. Cudzoziemiec nie łamie normy, a popełnia błąd<sup>2</sup>.

Brodski stanął więc przed dylematem: w jaki sposób będzie przemawiał do swego nowego czytelnika? Prześladowało go, jak zawsze, poczucie braku czasu i ubolewał, że tłumaczenie ze swej natury dotyczy utworów już napisanych, a nie czegoś nowego. Tak wiele razy musiał powracać do tekstu przekładanego przez innych, że dla uniknięcia konfliktów, sam zaczął tłumaczyć.<sup>3</sup> Jego autoprzekłady były bardziej chropowate, rytmiczne, wielorejestrowe niż wersje, które się czytelnikowi amerykańskiemu, a szczególnie angielskiemu zwykle podobały. Ich treść jest mniej klarowna, bardziej tajemnicza, a rymy często bardzo zaskakujące, niezwyczajne. Ale dla kogoś, kto zna jego wiersze w oryginale, a także w tłumaczeniu na polski, wersje przyswajane angielszczyźnie przez samego Brodskiego brzmią prawdziwie. Mają one melodię, energię, chropowatość oryginału, są zaskakujące i porównawcze jednocześnie. Tłumacze nie mogli lub nie umieli oddać tej specyfiki i mocy, w końcu Brodski swe wiersze tłumaczył sam. Każdy wiersz to eksplozja, choć niektóre bliższe są niewypału.

2/ S. Barańczak *Tongue-Tied Eloquence: Notes on Language, Exile, and Writing*, w: tegoż *Breathing Under Water and Other East European Essays*, Harvard University Press, Cambridge 1990, s. 228-238.

3/ Rozmowa z Brodskim przeprowadzona w 1991 roku. Zob.: *Joseph Brodsky: an Interview, with Mike Hammer and Christina Daub*, w: *Joseph Brodsky: Conversations*, red. C.L. Haven, University Press of Mississippi, Jackson 2002, s. 152-163.

Pierwszy tom wierszy zredagowany przez niego samego ukazał się w Stanach Zjednoczonych w roku 1980, czyli w osiem lat po jego przyjeździe. Nazywał się *A Part of Speech* i na 37 zamieszczonych tam wierszy tylko jeden – *Elegy for Robert Lowell* – był napisany od razu po angielsku. Był to zresztą pierwszy wiersz skomponowany przez niego w tym języku, rodzaj inicjacji i hołdu zmarłemu poecie w jego własnym języku i stylu. Tom ten zawiera także dwa wiersze przełożone przez samego Brodskiego, 10 w tłumaczeniach, w których uczestniczył i 24, czyli ogromną większość, w wersjach podpisanych indywidualnie przez innych tłumaczy-poetów. Wydaje się jednak, że już wtedy ingerencja Brodskiego była przemożna. Derek Walcott, który podpisany jest jako tłumacz wiersza *Listy z dynastii Ming* i nie zna rosyjskiego, powiedział publicznie, że tłumaczenie było właściwie Brodskiego, który przygotował „rybkę” i potem przyjął tylko niewielkie sugestie zmiany. Proporcje te odwracają się w wydanym osiem lat później tomie *To Urania*. Na 46 wierszy już 12 jest napisanych od razu po angielsku, 22 tłumaczone są przez samego Brodskiego; 8 wierszy podpisali wspólnie tłumacze i autor, a tylko 4 przypisane są jedynie tłumaczowi. Trzeci i ostatni przygotowany przez autora tom, *So forth*, ukazał się tuż po jego śmierci w 1996 roku. Zaledwie jeden wiersz jest tu podpisany nazwiskiem tłumacza, 7 przez tłumacza i autora, a pozostałe wiersze są albo przetłumaczone przez Brodskiego (35), albo napisane bezpośrednio po angielsku. W tomie tym zresztą Brodski rezygnuje z umieszczania nazwisk tłumaczy pod wierszami, podając ich nazwiska na stronie, na której znajdują się informacje dotyczące *copyrightu*. Przestał więc rozdzielać to, co „oddawał” tłumaczom, od tego, za co brał całkowitą odpowiedzialność. Wszystko w tym tomie miało być czytane tak, jakby pochodziło bezpośrednio od niego.

Brodski stał się więc Brodskym, „poetą języka angielskiego”. Widać to wyraźnie w *Collected poems in English*, wydanych w cztery lata po jego śmierci przez jego asystentkę i potem wykonawczynię praw autorskich, Ann Kjellberg. W ponad 500-stronicowym tomie umieściła ona wszystkie wiersze, które Brodski zatwierdził, przetłumaczył albo napisał po angielsku. Nazwiska współtłumaczy przeniesione są na koniec książki, do przypisów. Tak samo zresztą tłumaczy odnotowuje w swych ostatnich wydaniach amerykańskich Czesław Miłosz, co skądinąd jest wykroczeniem przeciw przyjętym zwyczajom. Już w *A Part of Speech* Brodski napisał w nocie wstępnej: „Chciałbym podziękować każdemu z mych tłumaczy za wiele godzin trudu w przekładaniu moich wierszy na angielski. Pozwoliłem sobie na przerobienie niektórych przekładów, by przybliżyć je do oryginałów, choć być może odbyło się to kosztem ich gładkości. Podwójnie wdzięczny jestem tłumaczom za ich wyrozumiałość”. Nie okazano mu jej zbyt wiele.

Działał na przekór przekonaniu, deklarowanemu zresztą często przez niego samego, że poezję można pisać tylko w języku dzieciństwa, i że tłumaczenie ma za zadanie wpasowanie wiersza w tradycję języka, na który jest przekładany, stworzenie równoważnika właśnie, a nie namiastki. Jego przekłady były podobne do wierszy, które pisał po angielsku – pełnych skomplikowanych rymów i figur rytmicznych. Mieszał style niski i wysoki, ironię i patos, klasykę i kolokwializm.

Przenosił formy wiersza rosyjskiego na swe wiersze i tłumaczenia angielskie, a także formy poezji angielskiej na swe wiersze rosyjskie<sup>4</sup>. Poezja jego była inna niż ta, do której przywykł czytelnik anglojęzyczny: niekonfesyjna, intelektualna, ironiczna, a jednocześnie gorąca, zmuszająca do podporządkowania się rytmowi. Prowokował formą: nie tylko rymował, także naginał rymy, przekręcał wymowę słów, mieszał anglicyzmy z wyrażeniami amerykańskimi. Wprowadzał swój własny, rosyjski dźwięk do anglosaskiego języka poetyckiego. Robił to w sposób bezkompromisowy i ekstrawagancki. Do tego deklamował tak, jak by był raperem, czy raczej skrzyżowaniem rapera z kantorem. Najpierw pisał po angielsku wiersze okazjonalne: elegię na śmierć Lowella, interwencyjne wiersze o Belfaście, wojnie w Jugosławii czy stanie wojennym w Polsce. Ale repertuar ten rozszerzał się na coraz to nowe gatunki: śpiewne „piosenki”, wiersze dla dzieci, sprawozdania z podróży. Pod koniec życia – a umarł mając niepełne 56 lat – wiersze tworzył już przeważnie po angielsku. Spieszył się. Jak powiedział autoironicznie w cytowanym już wywiadzie z 1991 roku, nie chce być znany tylko z tłumaczeń swoich starych wierszy, bo wtedy „ściskasz ręce ludzi, których opinia o tobie powstaje na podstawie czegoś, co napisałeś pięć czy dziesięć lat temu. To cię skłania czasami do napisania wiersza po angielsku, żeby pokazać chłopcom, kim jesteś i kto tu rządzi”<sup>5</sup>. Zbyt szybko umarł, by można było powiedzieć dokąd doprowadziłby go ten zuchwały eksperyment.

Niespokojny duchem, skłócił się z wieloma przedstawicielami amerykańskiego establishmentu poetyckiego. Już na początku swego pobytu w USA niedyplomatycznie zaatakował poetów Williama Stanleya Merwina i Clarence’a Browna za ich tłumaczenia poezji Osipa Mandelsztama. Przekładali go wolnym wierszem, skupieni głównie na treści. W rozmowie ze mną Robert Faggen powiedział, że Brodski naraził się kolegom-poetom arogancją, ironią, nie wspominając o tym, że podrywał ich narzeczzone. Jeden ze znanych poetów zwierzył się Faggenowi, że kiedyś wysłał Brodskiemu w prezencie swój poemat, a ten odesłał mu go z poprawkami. Faggen mówił, że Miłosz funkcjonował zupełnie inaczej. Z dala od nowojorskich napięć, z kalifornijską pogodą ducha, bez ekstrawagancji i fanatyzmów. Dla poetów amerykańskich był znacznie mniej kontrowersyjny<sup>6</sup>.

Ale głównie chodziło o poezję, a nie charakter. Im bardziej słyszalny stawał się głos Brodskiego w anglojęzycznych wydaniach jego wierszy, tym większy stawał się opór krytyków i tłumaczy. Każdy kolejny tom spotykał się z rosnącym chórem zastrzeżeń. Richard Eder pisał 19 grudnia 2001 roku w „New York Timesie”: „Angielski jest jak wiolonczela i nie znosi, gdy się w niego wali”. John Bayley 19 października 2000 roku krytykował Brodskiego w „New York Review of Books”, twier-

4/ Morton Street 44. Z *Josifem Brodskim rozmawia Bożena Shallcross*, w: *Reszty nie trzeba. Rozmowy z Josifem Brodskim*, zeb. i opr. J. Illg, Książnica, Katowice 1993, s. 166-179.

5/ *Joseph Brodsky: an Interview...*, s. 163.

6/ Rozmowa z Robertem Faggenem, Kalifornia, kwiecień, 2005.

dząc, że poeta „napada” na czytelnika. Angielski poeta Craig Raine, nie pierwszy już raz krytykujący Brodskiego, w artykule pod parodiującym jego styl tytułem *A reputation subject to inflation* jadowicie zapewniał, że jest on złym poetą, banalnym myślicielem i karierowiczem. Głównym argumentem krytyka było „ucho”, jego własne, a na to ucho język Brodskiego odznaczał się tylko „foreign ineptitude” (cudzoziemską nieudolnością)<sup>7</sup>. Wielu recenzentów porównywało możliwości języków angielskiego i rosyjskiego, i udowadniało, że to, czego chce dokonać Brodski, jest w ich języku niemożliwe. Także Seamus Heaney, choć z Brodskim zaprzyjaźniony, nie był zachwycony, jak się wydaje, angielskim idiomem jego poezji. W wierszu poświęconym jego pamięci pisał, że „[stopa] ciśnie angielski jak akcelerator”:

Tak, Josifie, czuleś wiersz,  
Jego rytm – te stopy, wiesz.  
Ten ich marsz: tak niegdyś z holdem  
Szedł za trumną Yeatsa Auden.<sup>8</sup>

Brodskiego krytykowali także poeci: Bonnefoy, wspomniany już Merwin, i Hass, skądinąd tłumacz, czy raczej współtłumacz Miłosza. Mimo krytycyzmu rozumiał on doskonale dylemat stojący przed Brodskim i jego tłumaczami: „Czy Brodski powinien brzmieć jak Lowell? Czy jak Auden? Jak Byron? Czy może jak Pope?”<sup>9</sup>. Brodski chciał brzmieć tylko jak Brodski.

Wygląda na to, że jego upór spotyka się powoli, jeśli nie z uznaniem, to z coraz większym zrozumieniem. Ważną i wpływową, choć już pośmiertną recenzję z wierszy i esejów Brodskiego napisał 10 stycznia 1997 roku poeta Michael Hofmann w „Times Literary Supplement”. Hofmann z podziwem analizuje anglojęzyczne wersje wierszy Brodskiego, których tłumaczenie jest „autorstwem raczej niż przekładaniem”. Niesłuchanie znaczący jest także wstęp do angielskiego wydania wspomnianych już *Collected Poems in English* Brodskiego. Napisał go Daniel Weissbrot, jeden z tłumaczy Brodskiego, który jak sam mówi, uważał kiedyś jego ingerencje w swoje tłumaczenia za poważny błąd. Patrząc jednak z perspektywy lat, tłumacz dochodzi do odmiennego wniosku. Mimo rozmaitych niedoskonałości języka, działalność Brodskiego, jego zdaniem, zrewolucjonizowała oczekiwania wobec tłumaczeń poezji na „światowy” język angielski. Jego poezja nie cierpi na „brak ucha”, wręcz przeciwnie, posiada „integralną muzykalność, choć muzyka ta jest raczej nieznana”. Później dodaje:

Wyprodukowanie tekstu, który wydaje się napisany po angielsku, i w tym sensie „dobrze się czyta”, nie jest już warunkiem *sine qua non* dobrego tłumaczenia. Coraz bardziej inte-

7/ C. Raine *A Reputation Subject to Inflation*, „Financial Times” 16.XI.1996.

8/ S. Heaney *W stylu Audena*, w: tegoż *44 wiersze*, wyb., przekł., wstęp i opr. S. Barańczak, Znak, Kraków 1944.

9/ R. Hass *Lost in Translation*, rec. z J. Brodski *A Part of Speech*, „The New Republic” 20.XII.1980, s. 35-37. Cytowane za B. Karwowska *Miłosz i Brodski...*, s. 130.

resujące staje się uchwycenie obcości w tym, co obce. Oczywiście, jest to kwestia sporna, i, oczywiście, stopień, w jakim zmiana może być tolerowana, także się zmienia. Jest bardzo prawdopodobne, że w niezbyt odległej przyszłości wiele z lingwistycznych chwytów Brodskiego, przeciw którym protestuje Raine i inni, będzie dla przeciętnego czytelnika dużo mniej irytujące.

Podobną myśl wypowiedział Brodski w wywiadzie z Johnem Gładem: „Jest bardzo prawdopodobne – powiedział – że za dwadzieścia, albo trzydzieści, albo czterdzieści lat, będą ludzie, dla których pisanie w dwóch językach będzie całkowicie naturalne”<sup>10</sup>.

Weissbrot dodał jeszcze uwagę, którą potwierdziło paru innych poetów – Brodski rozszerzył zakres języka poetyckiego:

[Przekłady Brodskiego] tworzą słyszalne powiązania między rosyjskim i angielskim, i tylko czas pokaże, jaki skutek będą one miały dla poezji języka angielskiego i dla samego języka. Tom tych wierszy może być czymś w rodzaju bomby z opóźnionym zapłonem. A także ofiaruje nieznanemu rosyjskiego czytelnikowi rzadką okazję przeczytania jednego z największych poetów rosyjskich w czymś na kształt jego własnego języka.<sup>11</sup>

To samo mówił Derek Walcott. Podziwiał angielski Brodskiego i jego działalność autotranslatorską; czuł wielkie językowe z nim powinowactwo. Tuż po śmierci poety, podczas spotkania wspomnieniowego, Mark Strand zadeklarował, że Brodski doprowadził do odnowy poetyckiego języka w Stanach Zjednoczonych. Rozszerzył na przykład zakres rymów, twórczo wykorzystując niedokładności swej wymowy; te rymy są urocze – „they are delightful” – powiedział Strand: „Gdy człowiek wyrasta w jakimś języku, ma na niego bardzo konwencjonalne spojrzenie. Joseph miał więcej opcji”<sup>12</sup>. Mówił o tym także Stanisław Barańczak, tak charakteryzując poezję Brodskiego:

W jego wierszu są dwa równoległe i równie ważne wymiary: struktura i treść. Brodski chce przekazać jakąś myśl i chce, tak jak w muzyce, zbudować jakąś formę, i za żadne skarby od tej formy nie odstąpi, jednocześnie cały czas ścigając tę myśl. Stąd *enjambements*, których angielskie ucho dziś nie lubi, choć używali ich i Shakespeare i Donne. Dla czytelnika wywodzącego się z języków słowiańskich i ze słowiańskiej tradycji wiersza, to co on robi jest całkowicie zrozumiałe. [...] Literacka ewolucja Brodskiego na emigracji – jako eseisty, lecz także, co zupełnie wyjątkowe, jako poety – polegała od początku na zmierzaniu ku ideałowi całkowitej samowystarczalności językowej, zdolności pisania utworów nawet najbardziej artystycznie złożonych od razu w języku „przybranym”. Rozwiązanie to posuwa się o krok dalej niż nawet autorskie próby tłumaczenia własnych

10/ *Literature in Exile*, ed. by J. Gład, Duke University Press, Raleigh, North Carolina 1990, s. 110.

11/ D. Weissbrot *Something Like His Own language: Brodsky in English*, przedr. w: *Josif Brodskij. Un crocevia di culture*, Milano 2002, s. 279, 286.

12/ Wypowiedź ta miała miejsce 29.X.1996, w Miller Theatre, Columbia University. Poza Strandem, przemawiali tam także Derek Walcott, Susan Sontag i Tatyana Tolstaya.

utworów na obcy język: tłumacz w tej sytuacji nie tylko nie jest odrębną osobą, ale jest w ogóle zbędny.<sup>13</sup>

Zdecydowanym krytykiem anglojęzycznych poczynąń Brodskiego był Czesław Miłosz. „Byłem świadkiem wiele razy – mówił w rozmowie ze mną – jak Brodski czytał wiersze po angielsku. To nie wychodziło. On czytał po angielsku ze śpiewem rosyjskim, a prawidła języka są zupełnie inne... To, że Brodski pisał wiersze po angielsku, to był moim zdaniem błąd. On powinien był trzymać się swojego języka”. W innym miejscu tej rozmowy Miłosz stwierdził, że wiersze można pisać tylko w języku swojego dzieciństwa, i że Brodski pod koniec życia był „bardzo obojnaki... Wolę jego inne wiersze”<sup>14</sup>. Stanowiska tego nie ukrywał i w liście z 26 grudnia 1984 roku upominał Brodskiego: „Po naszym wieczorze dla Amnesty International chciałem z Tobą porozmawiać na temat Twojego rosyjskiego i «amerykańskiego» sposobu czytania wierszy. Wydaje mi się, że należy je uprawiać osobno. Jeśli skazani jesteśmy na podwójne życie, niech już tak będzie”<sup>15</sup>. Na krytykę Miłosza dotyczącą sposobu, w jaki deklamuje swe wiersze, Brodski odpowiedział parę tygodni później listem z 16 stycznia 1985, a wysłanym dzień później z Nowego Jorku: „Przyjmuję twe rady co do mojego «amerykańskiego» sposobu deklamowania. Nie wiem, co we mnie wstąpiło owego wieczora: być może chciałem być bardziej brutalny niż wiersze na to pozwalały”.

W odpowiedzi tej Brodski nie jest zbyt szczery. Podczas pamiętnej uroczystości nadania mu doktoratu *honoris causa* w 1993 roku w Katowicach (i pod nieobecność odpoczywającego właśnie Miłosza) Brodski odpowiedział na pytanie o swój sposób „melorecytacji”:

Współczesny poeta boi się sardonicznego śmiechu czytelnika i dlatego stara się wyciszyć swoje wiersze i oczyścić je z momentów silnie emocjonalnych. Innymi słowy, poeta stara się dostosować do audytorium. To jego błąd. Poeta powinien nacierać na audytorium jak czołg, aby czytelnik nie miał wyjścia. Poezja jest aktem językowym metafizycznego i lingwistycznego natarcia, a nie odwrotu. Jeżeli poeta chce być na tym polu skromny i nie-agreaywny, to w konsekwencji powinien przestać pisać.<sup>16</sup>

Wiersz dla Brodskiego był nierozzerwalnym związkiem dźwięku z treścią, przekazywanym słuchaczowi w stanie intensywnego skupienia i z rytmem, który powinien go porywać. Nie było tu miejsca na letnie, nierytmiczne odczytywanie następujących po sobie słów, do którego słuchacz amerykańskich wieczorów poetyc-

kich jest przyzwyczajony. Niektórzy z jego rosyjskich kolegów-poetów też nie przepadali za tym emfaticznym sposobem deklamowania, pisał o tym na przykład Lev Łosiev. Ale rosyjska publiczność bardzo tę melodeklamację ceniła. Kronikarka życia poety, Ludmiła Shtern, tak wspomina ostatni występ Brodskiego dla rosyjskojęzycznej publiczności: Było coś magicznego w sposobie, w jakim Brodski deklamował swoje wiersze. Jego ton, natężenie głosu, ruchy rąk i górnej połowy ciała – wszystko to było piękne i wzbudzało głębokie emocje. Sposób prezentacji był prawie tak samo ważny jak jej treść<sup>17</sup>.

Przywiązanie do języka rosyjskiego było dla niego zawsze podstawowe – ku zaskoczeniu wielu przemówienie noblowskie wygłosił po rosyjsku. Ale nigdy nie zgadzał się z tymi, którzy uważali, że pisać można tylko w jednym języku. W eseju *Sprawić przyjemność cieniowi* opowiada o tym, jak w roku 1977, w pięć lat po przyjeździe do Stanów Zjednoczonych, kupił przenośnią maszynę do pisania z angielską czcionką i zasiadł „do pisania po angielsku esejów, tłumaczeń, od czasu do czasu wierszy”<sup>18</sup>. W 1993 roku język angielski był już jego

drugą naturą. [...] Chciałbym dodać, że umiejętność posługiwania się dwoma językami to rodzaj ludzkiej normy. Nie sądzę abym był jakimkolwiek wyjątkiem. 90 procent wielkich autorów literatury rosyjskiej XIX wieku, takich jak Puszkina, Turgeniew, Boratyński prowadziło korespondencję, a często rozmawiało między sobą po francusku. Nie przeszkadzało to im tworzyć swoje dzieła po rosyjsku. A jeśli nie przekonuje Państwa przykład poetów to powiem, że ostatni car rosyjski prowadził swój intymny dziennik po angielsku.

A w rozmowie z Johnem Gładem powiedział:

Myśl, że pisarz musi być jedno-języczny jest czymś w rodzaju obelgi zarówno wobec poszczególnego pisarza jak i, powiedziałbym, wobec umysłu ludzkiego. [...] proces psychologiczny, który we mnie zachodzi gdy piszę po rosyjsku jest często emocjonalnie i akustycznie identyczny z procesem pisania po angielsku.<sup>19</sup>

Pisał więc wiersze po angielsku, bo chciał i mógł.

Nie jest to umiejętność, którą można łatwo nabyć. Ludzie uczą się nowych języków, czasem całkiem na nie przechodzą, a modlą się czy liczą tylko w języku dzieciństwa. I tylko w tym języku odbierają poezję. Miłosz wielokrotnie deklarował, że do niego przemawia naprawdę tylko poezja po polsku. To samo powiedział Isaiah Berlin w rozmowie z Dianą Myers: poezję języka angielskiego rozumie, ale jej nie czuje. A obaj – Miłosz i Berlin – spędzili ogromną część życia i aktywnie poruszali się w oceanie języka angielskiego! Zastanawiając się, dlaczego Brodski przechodził pod koniec życia na angielski, Berlin i Diana Myers dochodzą do

13/ S. Barańczak *O pisaniu w obcym języku*, w tegoż *Poezja i duch* Uogólnienia, Znak, Kraków 1996, s. 133-149.

14/ *Czy poeci mogą się lubić? Z Czesławem Miłoszem rozmawia Irena Grudzińska-Gross*, „Gazeta Wyborcza” 5-6.IX.1998.

15/ „Zeszyty Literackie” 1999 nr 65. Inne listy cytowane w tym tekście znajdują się w Archiwum Brodskiego w Beinecke Library, na uniwersytecie Yale.

16/ E. Tosza *Stan serca. Trzy dni z Józefem Brodskim*, Książnica, Katowice 1993, s. 43.

17/ L. Shtern *Brodsky. A Personal Memoir*, Baskerville Publishers Forth Worth, Texas 2004, s. 359.

18/ J. Brodski *Śpiew wahał się*, Zeszyty Literackie, Paryż 1989, s. 175.

19/ *Josiph Brodsky: an Interview...*, s. 110.



wniosku, że angielski otwierał przed nim nowe możliwości. Brodski chciał ciągle robić coś nowego, odkrywać dla siebie nowe światy. Według Diany Myers:

Język dla niego jest czymś więcej niż konkretnym językiem, a angielski był wyzwaniem [...] to były nowe horyzonty, chciał w nim zacząć nowe, drugie życie, złapać drugi oddech [...] Język angielski kojarzył mu się z normalnością, z normalnym istnieniem [...] Bał się, że jego córka, jeśli nauczy się rosyjskiego, stanie się do nas podobna [...] my nie byliśmy normalni, ciążyła na nas klątwa nieszczęścia, bo my istnieliśmy w języku rosyjskim. A to był język nieszczęścia.<sup>20</sup>

Brodski nigdy tak o rosyjskim nie mówił, ale jego językiem domowym był angielski. I nie z konieczności, a z wyboru.

Stosunek Brodskiego do języka angielskiego był nietypowy. Wierność językowi to niemalże klisza emigracyjna: pisarze krajowi nad tym się nie rozwodzą. Język jest sposobem, w jakim emigrant należy do swojego kraju, może go nosić w sobie: to jego historia i biblioteka narodowa. Ale Brodski daleki jest od takiego rozumienia języka. Interesują go nie języki, a Język. W jego całkiem idiosynkratycznym systemie filozoficznym Czas stoi wyżej niż Przestrzeń, a Język organizuje Czas. Chętnie cytował fragment z Audena:

Czas [...]
   
Czci język i ułaskawia
   
Każdego, kto mowę zabawia;
   
Wybacza mu próżność, słabość,
   
Wawrzyny u stóp mu kładąc.<sup>21</sup>

Chodzi tu nie o konkretny czas historyczny, i nie o konkretny język, ale o mowę jako sposób istnienia ludzkości, jako żywioł, w którym wyraża się jej podmiotowość i duchowość. Język rządzi Czasem, a zatem życiem i śmiercią – jest więc także czymś najintymniejszym. W rozmowie z Derekiem Walcottem powiedział:

Nam obu język, w którym piszemy nadał naszą realność, nadał nam naszą tożsamość – inaczej definiowalibyśmy się jeszcze w kategoriach systemów wierzeń politycznych, religijnych czy geograficznych. Głównym zadaniem człowieka jest odkrycie, kim jest. Nic tak nie pomaga w zdefiniowaniu samego siebie jak własny język.

Cytuję te słowa, by podkreślić jak ważnym wyborem był dla Brodskiego język, w którym pisał, w l a s n y język. A obaj z Walcottem pisali w językach, które do pewnego stopnia wybrali. Pierwszym językiem Walcotta był francuski *patois*; odebrał dobre brytyjskie wykształcenie, ale jego angielski obracał się przeciwko kanonicznej czystości. Obaj poeci uznawali nadrzędność języka poetyckiego nad językami narodowymi, w których język poetycki się wyrażał. „Shakespeare wiedział

– mówi Walcott w tej rozmowie – że język poezji jest radykalnie niezakorzeniony ani w geografii, ani w rasie, ani w żadnej sytuacji historycznej czy ironicznej”<sup>22</sup>. Te słowa są echem i rozszerzeniem tego, co Brodski powiedział o tożsamości i języku. Język poetycki jest tu jednoznaczny z tożsamością poety, a nie z jego językiem narodowym. Dlatego poeta chciał zawsze przemawiać własnym głosem, zarówno jako Josif Brodski, czy Joseph Brodsky.

Ta postawa Brodskiego i Walcotta wynikała po części z ich pozycji w świecie, z „marginalności” ich pochodzenia – karaibskiego Mulata, rosyjskiego Żyda – i z jednoczesnego zatopienia się, oddania językowi, w którym ta marginalność jest zapisana. Każdy człowiek ma akcent, a człowiek z pogranicza imperium ma akcent prowincjonalny. Walcott podkreśla stale swoją dwoistość rasową, podwójność językową, przynależność do kultury, która jest „niekompletna”. Brodski uważał rosyjski za swą ojczyznę, ale angielski był dla niego językiem wolności i pod koniec życia gotów był się w nim usadowić. Oczywiście z akcentem. Tak sprowokowany stosunek do języka charakteryzował wielu innych pisarzy z imperialnego pogranicza. Przykładem mogą tu być dwaj Irlandczycy, James Joyce i Samuel Beckett. *Finnegans Wake*, ogromne dzieło Joyce’a, jest tworem wielojęzycznym, asocjacyjnym, całkowicie przekraczającym wszelkie gatunkowe i językowe granice. Beckett natomiast przez pewną część swego życia pisał poezję i sztuki po francusku. W podważaniu przynależności językowej poszedł być może krok dalej niż Joyce, bo nie tylko przeszedł na francuski, ale na francuski „obcy” i dziwny – uproszczony, całkiem nieozdobny, jak gdyby podkreślając jego niemacierzystość. A gdy wrócił do angielskiego, on także stał się językiem „dziwnym” na podobny sposób. Jean-Michel Rey stwierdził, że Beckett nauczył Francuzów nowego rozumienia ich języka, bo pisał, mając zawsze w pamięci angielski i oba te języki się przenikały<sup>23</sup>. Wybory te uważane były przez krytyków za znak wyobcowania i oporu Irlandczyków wobec języka, który wyparł narzecze ich przodków. Ale wydaje się raczej, że ich język był otwarty, skierowany ku temu, co Derrida nazywał „brakiem”, świadomością wyparcia języka przodków, języka pokonanego, od którego jest się odcięty. Ich użycie języka było poszukiwaniem tego zagubionego echa. Poszukiwaniem zawsze bezskutecznym<sup>24</sup>.

Brodski był odcięty od swej historii rodzinnej – od języka i kultury żydowskiej. Niechęć wobec tej historii zapisana jest w rosyjskim, poczynając od słowa *jewriej*. Było to słowo – określające przecież jego samego – które trudno mu było wymówić. Być może odczuwał to jako przypomnienie odcięcia, jako nieuświadomiony brak, który popychał go do ustawicznych poszukiwań. Obciążony był, by użyć sformułowania Derridy, „jednojęzycznością Innego”, zamknięciem w mowie,

<sup>20/</sup> Rękopis rozmowy w języku rosyjskim, Diana Myers rozmawia z Isaiah Belinem *My guljali s nim po niebiesach*, bez daty, s. 34; w Beinecke Library.

<sup>21/</sup> W.H. Auden *44 wiersze*, wyb., przekł. i opr. S. Barańczak, Znak, Karków 1994.

<sup>22/</sup> „The Power of Poetry”. *Joseph Brodsky and Derek Walcott in Discussion*, red. R. Granqvist, „Moderna språk” 1995 nr 1.

<sup>23/</sup> J.-M. Rey *Sur Samuel Beckett*, „Café Librairie” 1983 nr 1, s. 63-66.

<sup>24/</sup> J. Derrida *Jednojęzyczność innego czyli proteza oryginalna*, przeł. A. Siemek, „Literatura na Świecie” 1988 nr 11-12, s. 24-111.



która jest jedynym, a zatem kochanym, językiem dzieciństwa, a jednocześnie odcina od tradycji przodków. Derrida pisał o tym „braku”, analizując swe własne bezwarunkowe oddanie francuszczyźnie i myśląc o asymilacji Żydów maghrebińskich, z których pochodził. Chciał napisać tekst, który nazwałby *Żydzi dwudziestego wieku. Jednojęzyczność gościa*. Mówiłby w nim o asymilowaniu się w kraju osiedlenia, o „miłosnym, zrozpaczonym przywłaszczaniu sobie języka”<sup>25</sup>. Przechodząc, chociażby częściowo na angielski, Brodski staje się „gościem” świata. Odczuwał wdzięczność wobec „języka gospodarza”. Na pytanie, jak musi się zmienić osobowość człowieka, by był w stanie pisać poezję w języku innym, niż ojczysty, odpowiedział: „Nie musi się zmieniać osobowości, wystarczy jedynie pokochać język, w którym się pisze”<sup>26</sup>. Lub pisać w języku, który się kocha.

**Irena Grudzińska-Gross**

## Abstract

**Irena GRUDZIŃSKA-GROSS,  
Boston University**

### **Brodsky and poetry with a foreign accent**

The present article discusses the Russian-born poet's fascinations with the English language and how he gradually switched into it in his prose output, translated his own poems into, and eventually wrote them in, English. The Author also discusses the change in the critics' views, initially reluctant as they were, on that 'captivation' of the language the poet was to learn only in his adult years. Brodsky's attitude toward English is set within the context of his parting with the history of his family and is deemed to be an instance of effort to overcome a 'visitor's unilinguality'.

---

<sup>25/</sup> Tamże, s. 57, 58.

<sup>26/</sup> „Gdybym został zesłany na Litwę, pisałbym po litewsku”, mówi dalej. Tomas Venclova skomentował tę wypowiedź: „Byłoby to wielkim szczęściem dla poezji litewskiej” (*Stan Serca*, s. 30).

## Themerson i Schwitters

### Milton, Themerson i Schwitters

Zacznijmy od takiego cytatu:

Owo więc porzucenie rymu nie może być wzięte za wadę, choć wyda się wadą niektórym prostackim czytelnikom, a raczej winno być uczczone jako przykład, po raz pierwszy w mowie angielskiej dany, owej starożytnej swobody odzyskanej dla bohaterskiego poematu, zakutego do dziś w dręczące więzy rymowania.<sup>1</sup>

Cytowany fragment pochodzi z *Raju utraconego* Johna Milтона, cóż jednak cytat ten może mieć wspólnego ze Stefanem Themersonem i z Kurtem Schwittersem? Cóż Milton, Schwitters i Themerson w ogóle mogliby mieć ze sobą wspólnego? Na „zdrowy rozum” takie zestawienie jest błędne w sposób zasadniczy. Jednak tym dziwnym zestawieniem tylko po części kierował przypadek, a sam „zdrowy rozsądek”, jak słusznie poucza Roland Barthes w *Mitologiach*, to kategoria na wskroś drobnomieszczańska, a więc, naszym zdaniem, niegodna, aby do niej się zniżać, czy z nią w jakikolwiek sposób się utożsamiać. Trzeba w tym miejscu odrzucić „zdrowy rozsądek”, tak samo jak zrobił to Schwitters w Hanoverze i Themerson w Płocku.

Cóż więc ci trzech wyżej wymienieni mogliby ze sobą mieć wspólnego? Otóż, bardzo wiele. Na początku tej dziwnej relacji, która nawiązała się między dwoma niezwykle twórcami w niezwykle czasie historycznym i w niezwykle miej-

---

<sup>1/</sup> J. Milton *Raj utracony*, przeł. M. Słomczyński, postł. J. Strzetelski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 5.

scu, był właśnie John Milton, który po części przez koincydencję splótł ich losy. Data tej znajomości – zresztą bardzo ważna – obejmuje lata 1943-1948. Obydwaj artyści spotkali się w niezwykłych okolicznościach, a mianowicie na uroczystym, poświęconym trzechsetnej rocznicy wydania *Areopagitica* Johna Milтона, posiedzeniu PEN Clubu w Londynie w 1943 roku. Themerson wspomina:

Since I first met him, whenever I hear his name, [...] it is always closely followed in my mind by another name the name of another man, and if I tell you the other name now, you may say I am committing a heresy. [...] well, the name so heretically associated in my mind with the name of Kurt Schwitters, is: John Milton.

[Odkąd spotkałem go po raz pierwszy, odąd zawsze, kiedy słyszę jego nazwisko [...] wiąże się ono ściśle w moich myślach z nazwiskiem innego człowieka, a jeśli je teraz wypowiem, możecie powiedzieć, że dopuszczam się herezji. [...] Otóż, nazwiskiem tak heretycko powiązanym w moich myślach z nazwiskiem Kurta Schwittersa jest: John Milton.]<sup>2</sup>

Obydwaj artyści byli zaproszeni na owo uroczyste posiedzenie PEN Clubu i posadzono ich obok siebie. Schwitters zwykł był zbierać różne dziwne przedmioty, które wydawały mu się interesujące, postąpił tak i tym razem. Idąc do French Institute, gdzie miało się odbyć spotkanie, przechodził obok zbombardowanego budynku i wydobył z gruzowiska kawałek drutu, który w trakcie obrad zaczął układać w rzeźbę przestrzenną. Zebrani na uroczystości dystyngowani pisarze myśleli, że to jakiś elektryk czy hydraulik omyłkowo wszedł na salę obrad. Jednak nie była to omyłka, a stworzona wówczas przez Schwittersa rzeźba określona jako *Air and wire sculpture* trafiła do Lord's Gallery.

*Areopagitica* Milтона to jeden z najsłynniejszych tekstów napisanych w obronie słowa, słowa zbuntowanego przeciw każdemu aktowi cenzorskiej przemocy dokonywanej na dziełach sztuki i dziełach literackich. Zaczęliśmy od cytatu z *Raju utraczonego*, który również wiązał się z buntem przeciw rymowanemu wierszowi, przeciw narzucanym przezeń ograniczeniom, które powodują, że staje się on dla poetów „udręką, zawadą i więzami” i jest „wymysłem barbarzyńskiego wieku dla pokrycia nędznej treści i kulawej miary”.

Rewolucyjny gest Milтона został w szczególny sposób powtórzony przez autora *Ursonate*, a wybrana przez Schwittersa wolność wypowiedzi zmusiła go do opuszczenia Niemiec, ponieważ była sprzeczna z założeniami nazistowskiego *Ordnung*. Przypominając losy Schwittersa, Themerson powołuje się na wypowiedziane niegdyś przez Kandinskiego słowa: „Nic nie opiera się barbarzyństwu z taką siłą jak nowa forma w sztuce”<sup>3</sup>. I rzeczywiście, przyznać trzeba, że oryginalność i niekonwencjonalność słowa „Merz” (utworzonego, jak pamiętamy, z prasowego ogłoszenia KOMMERZ UND PRIVAT BANK poprzez odcięcie pierwszej sylaby wyrazu

KOMMERZ) służącego do określania pism, obrazów i konstrukcji Schwittersa klóciły się w sposób zasadniczy z regułami narzucanymi we wszystkich dziedzinach życia przez System, który staje się przecież zwykle wrogi sztuce oraz wszelkiej artystycznej działalności człowieka. W przypadku dzieła Schwittersa, podobnie jak w przypadku wielu innych twórców awangardowych (także i Themersona), ujawnił swe silne oddziaływanie pierwiastek anarchiczny, który uderzał z całą siłą w opozycje binarne typu: stosowne/niestosowne; norma/odchylenie; rozumne/szalone; moje/twoje, a próbując wstrząsnąć owymi opozycjami, występował przeciw temu, co filozofia określi w XX wieku mianem fallogocentryzmu jednoznacznie powiązanego z rozmaitymi postaciami władzy. Stefan Themerson jako autor *Wykładów profesora Mama* wiedział o tym doskonale (co prawda, nie znał słowa „fallogocentryzm” i nigdy go nie używał, ale zakładam, że byłby skłonny je zaakceptować).

Rewolucyjność dzieła Schwittersa miała dla Themersona – powiem patetycznie – charakter uniwersalny i ponadczasowy. Themerson odkrył, że oddziaływało ono z taką samą siłą w latach dwudziestych, kiedy się zrodziło, w latach czterdziestych, kiedy się poznali, co i w sześćdziesiątych, kiedy pisał o nim książki. Pozostaje stwierdzić, że ukryta w tym nadzwyczajnym dziele moc pozostaje aktywna do dziś i ciągle oddziałuje w ten sam sposób. Jedno z najważniejszych pytań podejmowanych przez artystów zaliczanych do awangardy dotyczy kondycji ludzkiej w nowoczesnym świecie (pytań o tożsamość, jej ograniczenia wewnętrzne i zewnętrzne), pytanie o kondycję człowieka próbującego się wydobyć, mówiąc słowami Raula Hausmanna, z c h a o p l a z m y (termin z *simultangedicht* opublikowanego w „Merz” nr 4 z lipca 1923 roku). Awangardysty wyprzedzili daleko swoją epokę i postawili pytania istotne także dzisiaj, w dobie ponowoczesnej.

## Themerson i jego książki o Schwittersie

Themerson wydał kilka książek poświęconych Schwittersowi – każda z nich stanowi swoisty rodzaj hołdu złożonego artyście przez artystę. Pierwszym dziełem na temat twórcy „Merzu” było *Kurt Schwitters in England* wydane przez Gaberbocchus Press w 1958 roku i oparte na wykładzie wygłoszonym w Gaberbocchus Common Room (25 luty 1958; *Kurt Schwitters' Last Notebook*). Kilka lat później Themerson wygłosił w Society of Arts w Cambridge wykład (17 luty 1961), który stał się następnie podstawą pięknej edycji *Kurt Schwitters on a Time Chart* opublikowanej w czasopiśmie „Typographica” nr 16 (grudzień 1967).

Do tych dwóch edycji dodać trzeba także książkę *Kurt Schwitters, Raul Hausmann and the story of PIN*, która ukazała się nakładem Gaberbocchus Press w 1962 roku<sup>4</sup>, zawierającą historię przyjaźni obydwu twórców, która zaczęła się w 1918 roku, ich wiersze, fragmenty wspólnie pisanych tekstów, fotogramy i fotomontaże

<sup>2/</sup> S. Themerson *Kurt Schwitters in England: 1940-1948*, Gaberbocchus Press, London 1958, s. 9.

<sup>3/</sup> Tamże, s. 14.

<sup>4/</sup> *Kurt Schwitters, Raul Hausmann and the story of PIN*, introduced by J. Reichardt, designed by A. Lovell, Gaberbocchus Press, London 1962.

Hausmanna oraz kolaże Schwittersa. Jest to zarazem historia przyjaźni i wspólnego pomysłu dwóch artystów chcących podjąć nowatorską ideę poezji określanej skrótem PIN (skrót ten można rozwijać na kilka różnych sposobów: Poety Is Now; Présence Inter New; Poety Intervenes New; Present Inter Noumenal) w formie czasopisma. Ich pomysł zrodził się w 1946 roku, ale doczekał się realizacji dopiero w 1962, kiedy wydawnictwo Themersonów opublikowało *PIN*.

Tworząc *Kurt Schwitters in England* i pisząc o losach niemieckiego artysty, Themerson pisał po części o sobie. Działo się tu tak, jakby w tej pozornie obcej tożsamości odnalazł samego siebie i jakby losy tych dwóch osobowych autarkii nakładały się na siebie i nawzajem się przenikały – podobieństwa wydają się dosyć oczywiste. Z jednej strony obydwaj artyści byli twórcami awangardy, twórcami wszechstronnymi, otwartymi na różnorodne środki artystycznej ekspresji. Themerson tworzył „poezję semantyczną”, która była jego własnym wynalazkiem, a pionierska działalność w tym zakresie doczekała się międzynarodowego uznania<sup>5</sup>, pisał tłumaczone na wiele języków powieści oraz eseje, wspólnie z żoną Franciszką był jednym z najciekawszych twórców awangardowego filmu, a także oryginalnym edytorem. Z drugiej strony, obydwaj – choć z różnych przyczyn – tworzyli w obcym kraju i w obcym dla siebie języku. Themerson wyjechał z Polski wraz żoną w 1938 roku do Paryża, po wybuchu wojny wstąpił do polskiego wojska i od 1942 roku mieszkał na stałe w Anglii, podobnie jak wielu innych polskich pisarzy i artystów (Londyn w czasie wojny i po roku 1945 stał się jednym z najsilniejszych ośrodków polskiej emigracji politycznej). Trzeba w tym miejscu wyraźnie zaznaczyć, że Themerson z wielu powodów nie utożsamiał się ze środowiskami polskiej emigracji, przybierając raczej status polskiego pisarza tworzącego w wielu językach za granicą. Z kolei dla Schwittersa – jako artysty awangardowego – nie mogło być miejsca w faszystowskich Niemczech; sytuacja, w której się znalazł najpierw w Norwegii, a później w Wielkiej Brytanii, była sytuacją przymusowej emigracji. Te narzucone przez los powinowactwa zdecydowały być może o swoistej fascynacji Themersona Schwittersem. Wypowiadając się o autorze *An Anna Blume*, mówił o ruchu Dada, o jego tle historycznym, politycznym, artystycznym, ale na pierwszym planie umieszczał z podziwem i szacunkiem jednostkę, samego Schwittersa jako twórcę jedyne w sobie i niepowtarzalnego. Stosował się tym samym do jego woli, ponieważ opowiadając Themersonowi historię powstania słowa „Merz”, Schwitters zaznaczył wyraźnie, że: „Ludzie Dada byli przyjaciółmi. Ale Merz był niezależny. Merz był mój. Dada było wszystkich”<sup>6</sup>. Themerson wskazał też na szczególną sytuację przymusowego wyobcowania, w jakiej znalazł się w Anglii nikomu tam nieznany wówczas niemiecki artysta (w czasie swego pobytu

w Anglii doczekał się tylko jednej wystawy zorganizowanej w 1944 roku w Bilbo's Gallery przez Herberta Reada oraz dwóch „Merz recitals” w London Gallery w 1947 roku). Wyobcowanie wynikało nie tylko z faktu, że był w Anglii artystą nieznanym, ale też z faktu, że znalazł się w Anglii w czasie wojny i będąc Niemcem, był obciążony anatemą. W świadomości przeciętnych obywateli brytyjskich Niemiec w Anglii w czasie wojny mógł być tylko zakamuflowanym nazistą, podobnie jak Żyd, który nie był Niemcem, mógł być tylko komunistą – to przecież oczywiste stereotypy myślowe, które ze szczególną siłą mogą się ujawnić w sytuacji wojny. Problem musiał być dla Schwittersa tym poważniejszy, że należał do takiej kategorii artystów, którzy z wielkim trudem rozumieją klasyfikacje oparte na opinii obiegowej i nie poddają się systemowym, uproszczonym regułom myślenia. Podobnie jak Themerson należał też do tych, którzy doskonale zdawali sobie sprawę z ideologicznych uwikłań XX wieku i starali się je konsekwentnie odrzucać, to właśnie w tym zakresie ujawnia się ze szczególną siłą myślowe i duchowe pokrewieństwo obydwu artystów.

Całość tej książki zamykają pisane po angielsku teksty, które Themerson wybrał z notatnika Schwittersa. Oto kilka z nich:

*When I am talking about the weather*

When I am talking about the weather,  
I know what I am talking about.<sup>7</sup>

*I build my time*

I build my time  
In gathering flowers  
And throwing out the weeds.

I build my time  
In gathering fruits  
And throwing out all that is bad  
And old and rotten.

This time will lead me forward  
To death  
And God  
And Paradise.<sup>8</sup>

*At first men were limited*

At first men were limited,  
limited,  
limited,

5/ W napisanym przez Raymonda Queneau fragmencie *La littérature définitionnelle* książki *Oulipo, la littérature potentielle* (Paris 1973, s. 119) Themerson wraz ze swą ideą „literatury semantycznej” uznany został za prekursora myśli Georges’a Pereca i samego Queneau.

6/ S. Themerson *Kurt Schwitters on a time chart* „Typographica” 1967 nr 16.

7/ S. Themerson, *Kurt Schwitters in England...*, s. 47.

8/ Tamże, s. 52.



Until they imited,  
     imited,  
         imited,  
 But when they imited,  
     imited,  
         imited,  
 Still they remained limited,  
     limited,  
         limited.

2.4.47

Themerson postąpił podobnie w przypadku *Kurt Schwitters on a time chart* i umieszczając Schwittersa na mapie czasu, przypominał ich niezwykle pierwsze spotkanie, przypominał, że pierwszy numer „Merz” ukazał się w Hanoverze w tym samym (1923) roku co *Mein Kampf* w Monachium. Ta książka Themersona wyraża, jak już wspomniałem, z wykładu, który zapewne wydał się Themersonowi formą niewystarczającą i niepojemną. Kiedy szczytuje się jego rękopis z ostateczną wersją drukowaną *Kurt Schwitters on a time chart* z łatwością można dostrzec pewne podobieństwa, ale tak naprawdę te dwie prezentacje Schwittersa różnią się w sposób diametralny, zwłaszcza że ta druga staje się oryginalnym, pulsującym wieloma odcieniami znaczeniowymi Tekstem. Celowo zapisałem słowo „Tekst” wielką literą, co postaram się dalej szczegółowo objaśnić.

### Książka jako Tekst

Lektura książek Themersona poświęconych Schwittersowi, ze względu na dokonane w nich połączenie różnorodnych systemów znakowych, mogłaby podążać tropem badań intersemiotycznych<sup>9</sup>. Mogłaby, jednak wydaje mi się, że takie do nich podejście jest niewystarczające, co więcej, jest nawet mocno ograniczające i pewnie sam Themerson byłby takiemu postępowaniu przeciwny. Aby ustalić ich tryb lektury, jakiś możliwy sposób odczytania, warto odwołać się do prac Rolanda Barthes’a. Zgodnie z jego słusznymi ustaleniami tradycyjna semiotyka zajmowała się tworam heteroklitycznymi (obrazy, mity, opowiadania), próbowała skonstruować Model, wobec którego każdy twór artystyczny mógł zostać określony w kategoriach odchylenia<sup>10</sup>. Przyjmując semiotyczny tryb lektury trzeba w tym wypadku wyjść poza tradycyjny sposób myślenia w kategoriach Modelu, Normy, Kodu, Prawa, a więc w kategoriach teologicznych. Warto więc położyć nacisk nie tyle na strukturę, co na strukturowanie (na sposób, w jaki ono się dokonuje, w jaki funk-

cjonuje), nie tyle na Model, co na pracę systemu. Warto więc pokusić się o odrzucenie hermeneutycznego zamysłu poszukiwania prawdy, jakiejś ukrytej w tekstach tajemnicy i poszukiwać raczej działania, poprzez które owe teksty się strukturują – w ten sposób pracę lektury można by utożsamić z pracą pisania. Zadaniem czytelnika książek Themersona, które bez wątpienia są wytworem artystycznym i zarazem niekwestionowanym i nietypowym świadectwem, staje się więc napisanie tekstu o Kurcie Schwittersie.

Themerson jest twórcą wielu wydanych przez Gaberbocchus Press książek poświęconych innym wybitnym twórcom, by wymienić tu choćby *Jankel Adler. An artist seen from one of many possible angles* – książkę, w której współlistnieją ze sobą tekst i rysunki Adlera sporządzone specjalnie dla potrzeb tego niezwykle wydania, czy też piękną edycję *Apollinaire’s Lyrical Ideograms*, czy wreszcie autorskie dzieła Themersona *Semantic Divertissements* lub *St Francis and the Wolf of Gubbio*<sup>11</sup>. Przeglądając się uważnie tym typograficznym dziełom, stwierdzić trzeba jednoznacznie, że nigdy nie chodziło w nich o „jakieś intersemiotyczne gry”, o nic takiego, co można by uznać za prostą wymianę znaków dokonującą się między systemami (kładę w tym miejscu nacisk na ekonomiczną wartość słowa „wymiana”). Mówiąc „gry intersemiotyczne”, z góry zakłada się odrębność systemów znaczenia, a w książkach Themersona idzie przede wszystkim o ich koegzystencję, współistnienie. Stronice tych książek są, by tak rzec, *pages performatives*, stronicami pisania i/lub czytania, swoistym dramatem znaczenia, w którym poszczególne sceny rozgrywają się symultanicznie. W swojej nietypowości i niezwykłości, poprzez całą złożoną sieć intratypograficzną i intertekstualną tworzą tekst otwarty i nieprzyjazny Systemowi oraz tradycyjnej lekturze na tym właśnie Systemie opartej i przez ten System zabezpieczonej. Z założenia przewidują one aktywny udział czytelnika w tworzeniu owego tekstu, zmuszając go niejako do przełamywania schematycznej przewidywalności, potwierdza to zresztą choćby taka odręcznie zapisana i przedrukowana na czerwono formuła: „This space, reader, for you to fill with whatever you consider relevant” [„Czytelniku, oto miejsce dla ciebie, abys je wypełnił tym, co uznasz za stosowne”], którą odnajdujemy w *Kurt Schwitters on a time chart*.

Książki o Schwittersie przypominają swoim kształtem kolaż. *Kurt Schwitters in England* obok niekonwencjonalnego tekstu Themersona zawiera zdjęcia (np. zdjęcie ściany słynnego, trzeciego z kolei Merzbarn, który znajdował się w Ambleside), reprodukcje kolażowych prac Schwittersa, jego rzeźb, pisanych przezeń w Anglii utworów oraz zreprodukowane stronicę z ostatniego pisanego po angielsku notatnika artysty, a także fotograficzny zapis układu ust Schwittersa recytującego

9/ Por. np. A. Pruszyński *O grach intersemiotycznych Stefana Themersona*, w: *Archiwum Themersonów w Polsce*, red. A. Dziadek, D. Rott, Katowice 2003, s. 33-74. Zob. także: A. Pruszyński *Dobre maniere Stefana Themersona*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.

10/ R. Barthes *La peinture est-elle un langage?*, w: tegoż *Oeuvres complètes*, t. 3, Paris 2002, s. 99.

11/ S. Themerson *Jankel Adler. An artist seen from one of many possible angles. With twelve full page drawings by Jankel Adler*, Gaberbocchus Press, London 1948; S. Themerson *Apollinaire’s Lyrical Ideograms*, Gaberbocchus Press, London 1968; S. Themerson *Semantic Divertissements*, Gaberbocchus Press, London 1962; S. Themerson *St Francis and the Wolf of Gubbio*, De Harmonie, London and Amsterdam 1972.

*Ursonate*. Sprawa recytacji wspomnianego utworu wydaje się szczególnie istotna. Schwitters recytuje go zresztą w sposób nadzwyczajny, tchnąc głosem życie w ten niebawomy tekst i czyniąc zeń autentyczną sonatę wieloznacznych dźwięków<sup>12</sup>. W jednym z fragmentów książki Themerson wspomina, że na jednym z „Merz poetry recitals” zorganizowanych w Londynie w 1947 roku przez Mesensa pojawiło się dwóch panów z BBC, którzy zamierzali dokonać nagrania *Ursonate*. Schwitters zaczął czytać swój utwór, a panowie opuścili salę w połowie recytacji. Themerson – przeciwnie – z całą pewnością potrafił docenić wagę recytacji (można by nawet powiedzieć wykonania) tego utworu, a nie mając innej możliwości oddania jej w tekście zdecydował się na dołączenie fotografii przedstawiających wrywkowo sam tylko układ ust artysty.

Jeśli chodzi o *Kurt Schwitters on a time chart* to przyznać trzeba, że jest on jak prawdziwy *patchwork*, który zmusza czytelnika do zszywania, łączenia rozproszonych zdań, rysunków, różnych rodzajów czcionki i zreprodukowanego typograficznie pisma, rozmaitych ikon oraz ułożonych pionowo na stronicy (niczym południki) czerwonych linii dat. Pamięć i wiedza czytelnika, mając do dyspozycji rozsypane na stronicach znaki, staje się swego rodzaju *techné*, jakby maszyną, a zarazem rzemiosłem, praktyką wytwarzania owego tekstu o Schwittersie. Książkę otwiera schematyczny i zniekształcony obraz dwóch ziemskich półkul, przez jedną z nich przebiega czerwony południk, na południku umieszczona została czerwona kropka w miejscu, gdzie na mapie świata znajduje się Londyn, pod rysunkiem podpis: „I met him in 1943, in London,...” [„Spotkałem go w 1943 roku, w Londynie...”], obok odnajdujemy fotografie Themersona i Schwittersa. Ta zwłaszcza książka daje się czytać jak *patchwork*, którego luźno połączone, rozproszone fragmenty mają w sobie szczególną moc generowania dodatkowych sensów, bowiem na bazie każdego z nich można by zbudować obszerną narrację, która zagłębiałaby się w zakamarki historii minionego wieku (epoka wiktoriańska ewokowana fotografią królowej, pierwsza i druga wojna światowa, obrazy Cézanne’a, Picassa, reprodukcje prac Schwittersa, zdjęcie wybuchu bomby atomowej, cytaty z prac Hugo Balla, Richarda Huelsenbecka). Chodzi tu zarówno o historię zbiorową, jak i historię jednostkową, ta zaś, jak się wydaje, jest z punktu widzenia Themersona najważniejsza. Dzięki konstrukcji *patchworku* czytelnik otrzymuje tekst wielowymiarowy, otwarty, z którego – za sprawą niezwykle dynamicznego rytmu – emanuje ogromna siła splecionych ze sobą i pochodzących z różnych porządków znaczeniowych, a tym samym mocno zróżnicowanych sensów.

Mamy tu do czynienia ze szczególnym przypadkiem koegzystencji słów i obrazów, które podlegają bezustannemu przemieszczaniu. Tekst składający się z owych słów i obrazów właściwie nigdy się nie kończy (ostatnią stronicę książki stanowi siatka czerwonych pionowych linii-południków, tym samym opowiedziana przez Themersona historia zdaje się nie mieć końca), zostaje przesunięty w nieskończoność,

ność, a słowa i obrazy nie tyle wyrażają tu jakiś zaszyfrowany kod, co raczej ekspozują samą pracę kodowania. Oznacza to, że nie ma tu jakiegoś gotowego, uporządkowanego systemu, bo na plan pierwszy wysuwa się sam akt generowania owego systemu. Zrobiony przez Themersona *patchwork* układa się w tekst pozbawiony centrum, w którym nie da się odnaleźć tradycyjnej linearności i w niektórych miejscach trzeba go czytać w różnych kierunkach (dosłownie i przenośnie, ponieważ czasami trzeba odwracać książkę w różne strony, aby odczytać dany fragment), a także wracać na poprzednie stronicę, czasami nawet upewniać się, czy aby wszystko zostało odczytane.

Zreferowałem tu w miarę możliwości obiektywnie (ileż tu śladów pominiętych, niewidocznych, do których możemy mieć jedynie częściowy dostęp i które są zatarłe, czasami zupełnie niewyraźne, tak że w ogóle nie ma do nich dostępu) tę niezwykłą historię znajomości pomiędzy dwoma artystami, która zainspirowała Themersona do stworzenia niezwykłych książek o Schwittersie.

Doprawdy dziwna to historia dziwnej znajomości, pouczająca, bo przybliża trochę sposób rozumowania samego Themersona, jego wybory estetyczne. Jest to opowiedziana przez artystę i poetę historia artysty i poety, powiedzmy z większym naciskiem: Twórcy idei, które dopiero po upływie długich lat odnajdą swoje rozwinięcie wśród naukowców zajmujących się filozofią języka, idei, które pozwalają współczesnemu człowiekowi pojąć lepiej otaczającą go rzeczywistość i które nadal stanowią źródło wielu inspiracji dla pisarzy i artystów na całym świecie.

Adam DZIADEK

## Abstract

Adam DZIADEK,  
University of Silesia (Katowice)

### Themerson and Schwitters

The starting point is the history of acquaintance between Stefan Themerson and Kurt Schwitters, who first met in unusual circumstances in London. The discourse's core is an attempt at analysing and interpreting Stefan Themerson's and his wife's, Franciszka Themerson's, original books on Kurt Schwitters. The book (as an object) becomes a multi-level text assuming the form of a collage, functioning within several sign-based systems and making the reader creatively active. As the Author believes, a text thus made combines autobiography, biographies, existential and artistic experience, the whole rich space of traces and signs. The books by the Themersons under discussions become a specific and unique case of interference of arts.

<sup>12/</sup> Recytację utworu Schwittersa znalazłem w ciekawej edycji płytowej *lunapark 0,10* przygotowanej przez Marca Dachy dla wydawnictwa Subrosa w 1999 roku.

## „Prawdziwa skala polityczna”. O przestrzeni w socrealistycznej satyrze<sup>1</sup>

Borys Jefimow w komentarzu do nowych prac Kukryniksów zauważył, że zachowują „poczucie artystycznego umiaru i prawdziwej skali politycznej” w demaskowaniu polityków Zachodu. Reguła ta przeciwstawia „narody miłujące pokój” – „bezradnym statystom na politycznej scenie”<sup>2</sup>. „Umiar” i „polityczna skala” to nic innego jak umiejętność odpowiedniego postrzegania rzeczywistości, zgodnego z komunistyczną ideologią.

Siłę i wysoką rangę polityczną „mas pracujących” oraz znikome znaczenie wrogów lub „szkodników” – w ślad za propagandą – satyra prezentuje za pomocą dwóch perspektyw: „żabia” służy przedstawianiu Nowego Człowieka (spojrzenie z dołu w górę); „z lotu ptaka” widziany jest zawsze wróg bądź „szkodnik” (spojrzenie z góry w dół)<sup>3</sup>. Są to zarazem dwie perspektywy poznawcze: „rusztowań” (wertikalna) i „z powierzchni ziemi” (horyzontalna).

<sup>1/</sup> Jest to fragment książki „*Miejsce dla kpiarza*”. *Satyra w latach 1948-1955*, która ukaże się nakładem wydawnictwa Universitas.

<sup>2/</sup> B. Jefimow *Podżegacze wojenni. Nowa praca artystów Kukryniksów*, „Przegląd Artystyczny” 1951 nr 5. Gwoli ścisłości, identyczny typ relacji przestrzennych jest charakterystyczny dla sowieckich plakatów z lat dwudziestych ubiegłego wieku. Wystarczy przypomnieć kompozycje plastyczne Dimitrija Moora (*Bądź na straży!*) czy Borisa Kustodijewa (*Bolszewik*).

<sup>3/</sup> Ujęcie, o jakim mowa, jest znamienne dla literatury socrealistycznej. Już blisko dwadzieścia lat temu Wojciech Wielopolski zwrócił uwagę na obecność w kulturze stalinowskiej „człowieka z plakatu” jako przeciwności wroga: „Potężny, stał na piedestale muru, w otoczeniu maszyn; oglądano go zawsze z dołu, by obserwator czuł jego wielkość wspartą dogmatem idei. Wróg był natomiast skarłały,

## Alichnowicz „Prawdziwa skala polityczna”

Nowy Człowiek obserwowany jest z powierzchni ziemi, dlatego wyraźnie góruje nad horyzontem, rysując się na tle zawsze błękitnego nieba. Na wroga natomiast patrzy się z góry, z rusztowań. Wróg ma więc skarłałą postać.

Podwójnej optyce patronuje długa tradycja, sięgająca czasów starożytnych. Już na przykład w reliefach budowli Persepolis w Persji monarcha góruje nad innymi postaciami<sup>4</sup>. W średniowieczu rozmiary były różnicowane w zależności od rangi postaci (znamienne było tu wyobrażenie Chrystusa)<sup>5</sup>. Taki sposób widzenia narusza tradycyjną (linearną) perspektywę. Satyra stosuje tę regułę, odwołując się najczęściej do figury Nowego Człowieka albo jako zwielokrotnienia jednostki, albo jako ujednolitego „My”. Motyw ten to element socrealistycznego *loci*, potwierdzony licznymi literackimi zastosowaniami<sup>6</sup>. Ma on kilka wariantów w satyrze. Oto najpopularniejszy:

Nas miliard! Wrogów obalim  
(J. Prutkowski *Remilitaryzacja prouSActwa*).

lud się para władzą,  
pracujące masy  
już jej nie oddadzą!  
(L. Pasternak *Krakowiaczek*)

„Miliard”, „lud”, „masy” – to najczęściej spotykane literackie wcielenia Nowego Człowieka. Ma rację Jacek Kopciński, kiedy stwierdza, że satyra polityczna „przemawia do milionów w imieniu milionów”, swój „zbiorowy podmiot utożsamiając z ludem pracującym miast i wsi”<sup>7</sup>. Hiperbolizacja Nowego Człowieka ma przekonać o ogromnej liczbie „budowniczych socjalizmu” i ich sile w walce z nie liczącym się w ogóle na scenie politycznej wrogiem. To masy „parają się władzą” i to one zmieniają bieg Historii.

Motyw ten nie byłby jednak tak czytelny, gdyby nie kontekst sztuk plastycznych. Ikonografia socrealizmu podsuwa bowiem charakterystyczny wizerunek „My”. Na wielu kompozycjach pochodzących z lat 50. widać tłum Nowych Ludzi,

zezwierzęcony – spoglądano nań z góry” (*Młoda proza polska przełomu 1956*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 69).

<sup>4/</sup> Zob. A. Basista *Opowieści budynków. Architektura czterech kultur*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 321.

<sup>5/</sup> Zob. E. H. Gombrich, *O sztuce*, przeł. M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szewczuk, A. Kuczyńska, Arkady, Warszawa 1997, s. 353.

<sup>6/</sup> Zob. W. Tomasik, *Poezja twardych rąk. Socrealizmu wiersze programowe*, w: tegoż *Słowo o socrealizmie. Szkice*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1993, s. 43.

<sup>7/</sup> J. Kopciński, *Satyra*, [hasło w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Universitas, Kraków 2004, s. 308.

wypełniających prawie całą powierzchnię przedstawienia. Wielokrotnie kadrowani są oni z dołu, zbieg linii perspektywicznej przesuwają się zatem poniżej wysokości oka patrzącego. Ekspozycja jest w efekcie „górną”, „dół” pozostaje niejako poza zasięgiem spojrzenia (na przykład H. Kowalska-Kryńska, *Manifestacja pokojowa młodzieży*, 1951).

Motyw Nowego Człowieka nie posiada jedynie wymiaru „lokalnego”. Przeciwnie – ma charakter „internacjonalistyczny”. Odnosi się do całej „postępowej ludzkości”, mas „miłujących pokój” (Jerzy Jurandot, *Ojciec i córka*: „Lecz świat ma dość tej piosenki / i już miliony osób / żądają, żeby papie [Trumanowi] / odebrać prawo głosu”). Satyra często eksponuje kontrast: skarlali „podżegacze wojenni” – lud. Konfrontacja ta staje się szczególnie wymowna, jeśli „obrońcy pokoju” pochodzą z krajów Zachodu (Niemiec, Francji):

Oto ostatni atut zgranego szulera  
i ostatnia podpora Herr Adenauera.  
Lecz ta karta fałszywa nikogo nie zmami.  
Lud niemiecki ją poznał i wie: to ci sami  
(J. Litwiński *Dzień X*)

– Pięć milionów głosów!  
Twarda ludu wola  
Nie chce nas we Francji,  
Nie chce też de Gaulle’a!

(J. Minkiewicz *Rozmowa Harry’ego T. z kamratem o Francji*)

Zupełnie wyjątkową rangę propagandową zyskuje wizja powstania ludu USA przeciwko „podżegaczom wojennym” (z Trumanem na czele). „Postępowe masy” istnieją w każdym społeczeństwie, tylko muszą zdobyć samoświadomość. Obwieszcza to profetyczny głos satyryka:

Harry [Truman] nie śpi, bo się boi,  
ŻE SIĘ W STANACH LUD OBUDZI!...

(W. Słobodnik *Długa ballada o długiej bezsenności Harry’ego*)

Dla kształtowania wizerunku Nowego Człowieka równie istotne są dwa inne wyobrażenia, będące wariantami analizowanego tu przedstawienia. Pierwsze przywołuje postać „milionorekiego”, drugie – olbrzyma. Obydwa uosabiają zbiorowość. „Milionoreki” to, jak wiadomo, synekdocha człowieka socjalizmu i zarazem literacki ekwiwalent ikonograficznego motywu monumentalnej dłoni niszczącej wroga<sup>8</sup>. W satyrze Janusza Minkiewicza *Do podżegacza wojennego wroga zgładzi w imię pokoju* –

8/ Zob. K. Murawska-Muthesius *Jak rysować podżegaczy wojennych? Obraz Zachodu w socrealistycznej karykaturze radzieckiej i polskiej 1946-1954*, w: *Realizm socjalistyczny w Polsce z perspektywy 50 lat*, red. S. Zabierowski przy współpr. M. Krakowiak, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 267.

rąk zastęp nieprzeliczony,  
Sprawnych do pracy i do obrony,

natomiast w wierszu Artura Marii Swinarskiego *Rząd francuski oświadczył na znak solidarności i w geście protestu*:

Nowym Bastyliom  
na przekór, ukazom, policjantom i pięści.  
Dłoń ku dłoni powiewa jak sztandar

Olbrzym rzadko pojawia się w satyrze, bo jest to postać jawnie alegoryczna<sup>9</sup>. Zacerpnięta została niewątpliwie z kultury ludowej, do której między innymi odwoływała się sztuka sowiecka. Pisze Aleksandra Leinwand: „Propagandyści bolszewicy sięgali zarówno do tradycji rosyjskich podań, przysłów i bajek, jak i do wybranych zdarzeń i postaci rzeczywistych działających w Rosji na przestrzeni wieków”<sup>10</sup>. Celem tego zabiegu miało być oswajanie (głównie prostych ludzi) z ideologią komunizmu. Nie bez znaczenia był też fakt, że podania, przysłowia i bajki znamionował dydaktyzm, który mógł absorbować także treści ideologiczne.

W satyrze postać olbrzyma pojawia się na przykład w *Szopce i ... kropce* Słobodnika, która funkcjonalizuje ikonograficzne ujęcie. Nic w tym dziwnego, bo konwencja gatunkowa szopki daje autorowi takie możliwości. Oto przykłady: „olbrzym chiński”; „Idziemy w socjalizm – potężne olbrzymy”; „pracowity i potężny olbrzym, nasz twórczy Plan Sześćioletni”. Olbrzym w rezultacie to zarówno zbiorowość, jak i upersonifikowana idea<sup>11</sup>; tytan mający oczywistą przewagę nad wrogiem. Taki sens posiada też *Opowieść o drzewie* Antoniego Marianowicza, stylizowana na Tuwimowską *Rzepkę*. Tytułowe drzewo to Polska Ludowa, której „zarys wysoki, / Niektórym panom psuje widoki”. Dywersant, kułak, spekulant, panikarz próbuje, oczywiście bezskutecznie, „z walić olbrzyma”.

Motyw Nowego Człowieka jest konstrukcją pojemną. W jej odbiorze istotną rolę odgrywa potoczne doświadczenia językowe. Liczebnik główny „miliard” – a także rzeczowniki: „lud”, „masy”, „olbrzym” – są obciążone sensem przestrzennym, stanowią wyobrażenie dużej ilości i wielkości. Ale siła perswazyjna tego motywu tkwi też w sposobie jego użycia w satyrze. Po pierwsze, konfrontacja „podżegaczy wojennych” (zazwyczaj wymienionych z nazwiska) z ludem (pozbawioną indywidualizacji zbiorowością) wyraźnie podkreśla przewagę liczebną zbioro-

9/ Zob. M. Głowiński *Niby-groteska* („Wojna skuteczna” Jerzego Andrzejewskiego), w: tegoż *Rytuał i demagogia. Trzydzieście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Open, Warszawa 1992.

10/ A.J. Leinwand *Sztuka w służbie utopii. O funkcjach politycznych i propagandowych sztuk plastycznych w Rosji Radzieckiej lat 1917-1922*, IHP, Warszawa 1998, s. 114.

11/ Kompozycja plastyczna W. Chmielewskiego (*Budujemy siłę Polski*, 1951) ukazuje monumentalną postać budowniczego socjalizmu, która wypełnia optyczny środek obrazu. Za jego potężną sylwetką widać reprezentowane przez niego ludzkie masy. Ukazane są one celowo w kilkakrotnie mniejszej skali, aby nikt nie miał złudzeń, że wszyscy „miłujący pokój” powinni być postrzegani jak centralna postać.



wości, masy. Po drugie, analizowany motyw pojawia się z zasady w końcowej partii tekstu satyrycznego i uwypatnia jego punkt kulminacyjny, zawierający wyraźną konkluzję.

Rzecz jasna, postać Nowego Człowieka nie zawsze musi być uwidoczniiona, bo może stanowić pewną zakładaną „potencjalność” tekstu. Na takiej „potencjalności” oparte zostały między innymi dwie satyry: Artura Marii Swinarskiego *Okręty-widma* oraz Tadeusza Polanowskiego *Pakt*:

Płyną statki-upiory.  
W statkach, jak w puszcze Pandory  
albo w kołczanie Apolla,  
zdradliwa treść: karabiny,  
bomby, granaty i miny,  
tanki i coca-cola.  
[...]  
od portu do portu płyną.  
Nie wiedzą, gdzieby zawinąć,  
Bo z mola krzyczą im: „Hola!  
Panowie, nie tędy droga”.  
Więc dalej płynie załoga,  
Armaty i coca-cola.

I drugi utwór:

Broń idzie na dno. Siłą faktu  
Jasny się staje jak na dłoni  
Atlantyckiego wynik paktu:  
Atlantyk będzie dość miał broni.

Sens zacytowanych utworów nie może sprawiać żadnych trudności w interpretacji (i zapewne nie sprawiał w latach 50.). Co więcej, wspomniana strategia komunikacyjna stanie się jeszcze bardziej oczywista, jeśli przywoła się motto do wiersza Polanowskiego: „Robotnicy w krajach zmarshalizowanych wrzucają do morza transporty amerykańskiej broni”<sup>12</sup>. Uwaga ta, nawiasem mówiąc, mogłaby się nie pojawić, ponieważ w tym przypadku przekazowi literackiemu przychodziła w sukurs kompozycja plastyczna. Na plakacie *Precz! Dokerzy portów Europy odmawiają wyładowywania broni amerykańskiej* (1950) drogę do portu zagradza olbrzym, będący uosobieniem mas „miłujących pokój”. Odpycha on od brzegu statek „USA” z militarnym ładunkiem na pokładzie (czołgi i pociski) i w ten sposób manifestuje siłę Nowego Człowieka<sup>13</sup>.

<sup>12/</sup> Na temat roli motta w wierszach agitacyjnych zob. E. Balcerzan *Poezja polska w latach 1939-1965*, cz. I: *Strategie liryczne*, WSiP, Warszawa 1984, s. 178-179.

<sup>13/</sup> Oczywiście, wyobrażenie Nowego Człowieka może być składnikiem prostszych rozwiązań artystycznych. Każda zbiorowość, która walczy z wrogiem bądź „szkodnikiem”, to symbol owych mas miłujących pokój. Na przykład w opowiadaniu Sławomira Mrożka *O tym, co się Kmoterkowi przydarzyło po drodze*

Jeśli w wizerunku Nowego Człowieka nacisk położony zostaje na „górze”, to wróg i „szkodnik” przedstawiani są w perspektywie „dołu”. Negatywne postacie – tak jak na propagandowych plakatach – ukazywane są w pomniejszeniu jako skarlałe ludzkie figurki. Satyra skupia się w pierwszej kolejności na opisie cech somatycznych, angażując jednostki leksykalne, frazeologiczne i metaforyczne, które mają sens przestrzenny. Minkiewicz tak charakteryzuje Trumana w wierszu *Szelki*: „Niewielkim był człeczyną”. W opowiadaniu Tadeusza Borowskiego, *Kłopoty Pani Doroty*, pan Stasinek, negatywny bohater utworu, podczas procesu w „wymiętej cajkowej marynarczynie, przestraszony i zmieszany, wyglądał na tuzinkowego urzędniczyka”. Formacje deminutywne akcentują w tym kontekście ironiczny stosunek do postaci Trumana i Stasinka. Prezydent USA ma nie tylko niski wzrost, ale jest przy tym „człeczyną” – kimś drobnym, wątłym, mizernym. Bohater *Kłopotów...* to drżący o swoje życie pospolity, niczym się niewyróżniający „urzędniczyk” (nosicielem ekspresywnego, pejoratywnego znaczenia jest tu sufiks *-yk*). W satyrze *Tito* Wiesława L. Brudzińskiego z kolei czytamy:

Tito wciąż wygłasza mowy,  
Grozi, złości się i pieni  
Taki führer kieszonkowy,  
(Bo u Trumana w kieszeni).

Brudziński w zabawny sposób łączy metaforę „führer kieszonkowy” ze znany frazeologizmem: „siedzieć [być] (u kogoś) w kieszeni”. Taki zabieg uwypukla zarówno małe znaczenie polityczne Tity (wyrażenie „führer kieszonkowy” oznacza kogoś, kto jest karłowatym następcą Hitlera), jak i jego uzależnienie finansowe od USA (Tito siedzi przecież „u Trumana w kieszeni”).

Czasami cechy somatyczne charakteryzują wroga albo „szkodnika” pod względem mentalnym<sup>14</sup>. Dla odbiorcy powinno być jasne, że między jej wyglądem a ukształtowaniem psychologicznym zachodzi ścisła zależność:

Do pokoju wszedł nieduży, tęgi człowiek o jasnych, okrutnych oczach i czerwonym, mięsistym nosie.

(W.L. Brudziński *Sprawiedliwość*)

Ów „nieduży, tęgi człowiek” (zwracam uwagę na stereotypowe zestawienie: niski wzrost i otyłość) okazuje się mężczyzną, którego cechy charakterologiczne – okru-

(z tomiku *Opowiadania z Trzmielowej Góry*, Warszawa 1953) konstrukcja fabularna uwypukla brak równowagi sił między „szkodnikiem” a gromadą. Nieuczciwy sklepikarz Kmoterek (nazwisko jest wystarczająco wymowne), który chowa „co rzadsze i tańsze towary dla swoich krewniaków albo przyjaciół”, musi w efekcie ponieść klęskę w konflikcie z trzmielowanami. Mrozek sugeruje więc, że przeciwnicy nowego ustroju to wyłącznie jednostki, nie mające szans w starciu z Nowym Człowiekiem.

<sup>14/</sup> Zob. R.L. Chapple *Soviet Satire of the Twenties*, University Presses of Kalifornia, Gainesville 1980, s. 7.

cieństwo – są łatwo czytelne. Opis fizjonomiczny prezentuje zatem głównie jego odrażliwiające właściwości fizyczne, które upodabniają go do zwierzęcia<sup>15</sup>. Deprecjonowana postać często bowiem przypomina zwierzę, mające budzić grozę. Tak również – by znów przywołać w tym miejscu kontekst sztuk plastycznych – wyobraża ją sobie socrealistyczna karykatura i plakat. Bardzo często w odrażliwiających fizjonomiach przeciwników komunizmu zwraca uwagę zwłaszcza jeden wymowny detal: kły, upodabniające ich do krwiożerczych bestii (na przykład tak został ukazany „podżegacz wojenny” w karykaturze S. Cielocha *Psiakrew, jakoś nie dają się niczym zastraszyć!*, 1949).

„Zoomorfizm”, o jakim teraz mowa, nie tylko wyraźnie artykułuje przeciwieństwo: „My” (ludzie, a szerzej: kultura) i „Oni” (zwierzęta, a szerzej: natura), lecz także implikuje przesłankę, że w ogólnej hierarchii zajmuje on niższą pozycję od człowieka, pozycję straconą<sup>16</sup>. Z tego względu wróg lub „szkodnik” porównywani są – co szczególnie istotne – przede wszystkim do zwierząt „niskich”, „przybywających z dołu”: szczura, pluskwy, myszy, wieprza<sup>17</sup> (ale też na przykład małpy czy psa). Dla zasady podwójnej optyki ma to duże znaczenie, ponieważ pozwala minimalizować negatywne postacie, co z kolei ukierunkowuje ich odczytanie. Stąd takie określenia, jak: „Hitlerek – ratlerek”; „Jamnik Tito”; „Foksterror Franco” (J. Prutkowski, *Ballada pod psem*) lub „pluskwy spod ram”, odnoszące się do emigracji (A. Słonimski, *Braciom emigrantom*). Podobnie wystylizowana jest autocharakterystyka syna z satyry Jerzego Jurandota *Ojciec i syn* (chcącego zostać traktorzystą), który woła do ojca-kułaka: „Nie chcę ja stonką być w kartoflisku” (*notabene*, na anonimowym plakacie z 1951 roku kułak został sportretowany jako pajak, przypominający tarantulę<sup>18</sup>).

Językowe wyobrażenia przestrzenne nie są wykorzystywane wyłącznie do opisu fizjonomicznego, mogą bowiem budować jeszcze w inny sposób obraz „podżegaczy wojennych”. W cytowanej satyrze Polanowskiego *Pakt* mamy zdanie: „Broń idzie na dno”. Ruch „w dół” – będący czytelnym wykładnikiem negatywnych wartości – okazuje się naturalny dla podżegaczy wojennych. Warto na koniec dodać, że semantyczna opozycja „góra” – „dół” ma niekiedy swój korelat formalny. Wspo-

maga ją – dla przykładu – wersyfikacja<sup>19</sup>. Krótkie odcinki wersowe, rozczłonkowane jak u Majakowskiego, obrazują kierunek ruchu. Wzmagają wrażenie opadania. Ów ruch wydaje się wymowny, jeśli stanowi ironiczny kontrast dla znaczenia tekstu. W wierszu Karola Szpalskiego, *Idealy*, „twierdze”, które miały latać, w istocie – jak obrazuje forma – opadają:

Trochę więcej sprytu!  
Do wszystkich apeluję serc  
O nowe rynki,  
Rynki zbytu  
Dla naszych  
la  
ta  
ją  
cych  
twierdz!

**Karol ALICHNOWICZ**

## Abstract

**Karol ALICHNOWICZ,**  
**Independent Researcher**

### ‘The True Political Scale’: On space in the socialist-realist satire output.

This article enters a discussion on ideologically-conditioned spatial relations in Polish socialist-realist satire (small satirical works) whose important context was established by visual compositions. The spatial categories operating in the socialist-realist iconography had their counterparts in the period literature, satire included. The present analysis concerns one of the most typical symbolic oppositions: the one of ‘upper level’ vs. ‘lower level’, whose doctrinal grounds are to be found in Boris Yefimov’s remark on a ‘true political scale’, being part of his commentary to some new works by Kukryniks team. The said scale enables to present the New Man (‘We’) and the enemy or ‘spoiler’ (‘Them’) in a proper proportion, whilst involving two perspectives: the ‘frog’s-eye view’ (looking up) and the ‘bird’s-eye view’ (looking down) and the correspondent repertoire of metaphorical structures, phraseologisms or lexical units of a spatial meaning.

<sup>19/</sup> W tym miejscu odwołuję się do rozważań Wojciecha Ligęzy z jego książki *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1998, s. 36.

<sup>15/</sup> Postacie zwierzęce są częstymi bohaterami satyry. Zob. na ten temat G. Highet *The Anatomy of Satire*, Princeton University Press, Princeton 1972. Por. Chapple *Soviet Satire*.

<sup>16/</sup> W. Tomasik *Wroga klasowego, szkodnika obraz*, [hasło w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, s. 399.

<sup>17/</sup> Zob. W. Tomasik *Polska powieść tendencyjna 1949-1955. Problemy perswazji literackiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 126; J. Smulski, *Wróg klasowy jako „obcy” w polskiej literaturze socrealistycznej*, w: tegoż *Od Szczecina do... Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. M. Kopernika, Toruń 2002, s. 81-82.

<sup>18/</sup> Zob. *Źródło propagandy PRL-u 1945-1956* [katalog wystawy, Muzeum Plakatu w Wilanowie], red. M. Kurpiak, Warszawa 2001, s. 27.

## Bliski gotyk

Wspominając średniowiecze, Umberto Eco nazywa tę epokę czasem dzieciństwa dla Europejczyków, z czego wysnuwa wniosek o konieczności ciągłych powrotów do czasów tak bardzo zamierzchłych, gdyż umożliwić to powinno zrozumienie współczesności<sup>1</sup>. Ta uwaga nie jest jedynie postulatem. Bogactwo średniowiecza (w różnych aspektach – filozofii, sztuki, wyobraźni...) niejednokrotnie w historii późniejszych epok stanowiło wartość, która – podziwiana lub negowana – rzadko pozwalała na obojętność. Trudno zaprzeczyć stwierdzeniu, że podobnie dzieje się teraz, że dzieła powstałe w wiekach średnich funkcjonują we współczesnym świecie i są obecne – niekoniecznie w postaci jakiejś myśli czy teorii, ale w sposób materialny, namacalny i jak najbardziej widoczny: na przykład w postaci gotyckiej katedry.

„W architekturze gotyckiej [...] estetyczne wartości struktury budowli ulegają nobilitacji w stopniu nieznanym ani przedtem, ani potem”<sup>2</sup>. Tajemnica przekazu religijnego nie była ukryta wewnątrz budowli – w zamieszczonych tam scenach malarstwa i rzeźby. Katedra nie była tylko i wyłącznie miejscem do prezentacji pewnych treści, ale sama w sobie stanowiła niepowtarzalną wartość. Poprzez geometryczny ład konstrukcji odzwierciedlała obowiązujący w tamtych czasach model kosmosu – idealnego, bo Boskiego uporządkowania. Nie tyle zawierała w sobie dzieła sztuki, co sama była takim dziełem. Katedra gotycka przez samą swą konstrukcję, a zatem każdy swój element architektoniczny, stała się zapisem, zna-

kiem najistotniejszych treści, który i w obecnym czasie mówi wiele tym, którzy zechcą go odczytać.

Nic więc dziwnego, że ta charakterystyczna budowla stała się inspiracją, a niejednokrotnie tematem wielu utworów. Powracano do niej z różnym natężeniem – w zależności od tendencji danej epoki literackiej. Powstał w ten sposób obszerny zbiór tekstów, który mimo wielkiej różnorodności wykazuje liczne cechy wspólne w sposobie opisywania katedry. Taką tezę stawia i udowadnia Małgorzata Czermińska w swojej książce *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*<sup>3</sup>.

Przekonałam się, że pojawia się w nich [utworach – przyp. A.M.] cały krąg toposów opisu gotyckiej katedry, używanych przez różnych autorów i indywidualnie przekształcanych. To oczywiste, że te zbieżności między nimi (mimo różnic) nie mogą być sprawą przypadku. Tworzą one topikę katedralną. (s. 7)

Warto zwrócić uwagę na sposób rozumienia tematu katedry gotyckiej, jaki ujawnia się w dziele literackim. Autorka odwołuje się tu do metody ikonologicznej z zakresu historii sztuki, która umożliwia traktowanie architektury jako formy przekazu pewnych treści i symboli, poddających się procesowi interpretacji. Taki temat architektoniczny, jakim w tym wypadku jest gotycka katedra, na płaszczyźnie sztuki słowa staje się literackim opisem budowli – tu budowli sakralnej. Wynika stąd wiele istotnych konsekwencji dla sposobu badania dzieł literackich do niej się odnoszących. Okazuje się, że literackie przedstawienie świątyni wykracza poza normy zwykłego opisu, prezentując szereg dodatkowych znaczeń funkcjonujących i wynikających najprawdopodobniej ze sfery „zbiorowej pamięci” kultury, czego jednak dokładnie, jako literaturoznawca, autorka nie może zbadać i z tego powodu pozostaje na poziomie analizy topiki katedralnej, wspólnej dla wielu niezależnych od siebie pisarzy.

Poszukiwanie toposów opisu katedry autorka uzasadnia w dwojaki sposób. Po pierwsze, istotny jest fakt posługiwania się kategorią ekfrazy. Czermińska prezentuje retoryczną tradycję tego gatunku, aby na jej tle ukazać własne stanowisko badawcze. Świadomie pomija kwestie reprezentacji, naśladownictwa czy korespondencji sztuk i zawęża pole poszukiwań jedynie do wspólnej u różnych twórców topiki katedry. Tych podobieństw nie da się według autorki wyjaśnić zjawiskiem intertekstualności. „Niektóre powtarzające się obrazy literackie [...] wydają się odnosić do bardziej archaicznych wzorów kultury, funkcjonujących na głębszych pokładach ludzkiej wyobraźni niż te, na których kształtują się reminiscencje i nawiązania międzytekstowe” (s. 28). W efekcie posługiwanie się kategorią toposu okazuje się zabiegiem uzasadnionym i przynoszącym wiele ciekawych rozwiązań dla interpretacji tekstów, będących literackim świadectwem spotkania różnych twórców z gotycką świątynią.

Ze względu na podjęty temat i sposób opisu należy też zwrócić uwagę na zbiór tekstów, które stanowiły materiał badawczy. Nie można ich wszystkich zamknąć

<sup>1/</sup> U. Eco *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, w: tegoż *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1993, s. 620.

<sup>2/</sup> O. von Simson *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*, przeł. A. Palińska, PWN, Warszawa 1989, s. 29.

<sup>3/</sup> M. Czermińska *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005. Cytaty lokalizuję w tekście.

w grupie ekfraz. Ponieważ Czermińska posługuje się terminem tematu, pochodzącym z architektury (niesie on za sobą dodatkowe możliwości interpretacyjne dzieła architektonicznego), możliwe okazało się objęcie badaniami także innych utworów, w sposób swobodny odnoszących się do gotyckich katedr lub tylko nawiązujących do ich tematyki. Zatem i w takich tekstach skuteczne okazało się poszukiwanie topiki katedralnej.

Zakres czasowy powstania interpretowanych dzieł zamyka się w zasadzie w XX wieku: najstarsze są listy z podróży Wyspiańskiego, który w roku 1890 zwiedzał francuskie katedry, natomiast najnowszym omawianym dziełem jest opowiadanie Jacka Dukaja *Katedra*, które stało się inspiracją do filmu Tomasza Bagińskiego. Wszystkie należą do literatury polskiej.

Nie można byłoby jednak mówić o tematyce katedralnej w literaturze polskiej bez przywołania niezwykle istotnych dzieł z literatury światowej. Z tego powodu Czermińska nawiązuje do tych tekstów, które były znane polskim pisarzom lub stanowiły kontekst dla powstałych w Polsce utworów. Autorka przywołuje tradycje opisu świątyni i tym samym ukazuje bogaty kontekst kulturowy dla „katedralnego” pisarstwa. Źródłem inspiracji było wiele, między innymi odbywane pod wpływem fascynacji architekturą podróże, które zaowocowały bogatymi wspomnieniami i eseistyką. Szczególne miejsce w tym ciągu historycznoliterackim zajmuje ekfrazą świątyni – sprawie tej autorka poświęciła osobny rozdział, co umożliwia prześledzenie historii związanej z rozwojem i funkcjonowaniem tego zjawiska.

Śledząc topikę katedralną w literaturze europejskiej, autorka ukazuje i opisuje przedstawianie świątyni we wspomnianych już relacjach z podróży. Równolegle śledzony jest stopień zainteresowania gotykem w wybranych epokach literackich, a także teoretyczne rozważania dotyczące kwestii wyboru pomiędzy estetyką antyku i sztuki gotyckiej.

Najbardziej znaczące dzieła lub ich fragmenty są omawiane i często cytowane. I tak szczegółowo opisane zostało stanowisko Goethego, którego stosunek do gotyku zmieniał się na przestrzeni lat. Jego spostrzeżenia wpisane są w szerszą panoramę myśli preromantycznej, co sprzyja śledzeniu rozwoju fascynacji katedrą gotycką u innych, zarówno współczesnych Goethemu, jak i późniejszych pisarzy. W dalszym toku Czermińska przywołuje idee Schlegla, Hugo, Chateaubrianda, Ruskina, Prousta, Huysmansa, Mâle’a, Mereżkowskiego, a także twórców polskich: Kremera, Kraszewskiego, Czartoryskiej i innych. Autorka w znakomity sposób ukazuje relacje pomiędzy dziełami twórców, a także ich wpływ na sposób dalszego zwiedzania i podziwiania gotyckich katedr przez kolejne generacje podróżników i pisarzy: „Echa poglądów Chateaubrianda da się słyszeć w dzienniku podróży do Cieplic w 1816 roku autorstwa Izabeli Czartoryskiej” (s. 70). W czasach późniejszych, na dużo większą skalę inspiracją stały się dzieła Ruskina: „Czytelnicy *Siedmiu lamp architektury*, a później także *Biblii z Amiens*, pielgrzymowali po północnej Francji nie tylko do katedr, ale i po śladach Ruskina” (s. 98).

Autorka daje w ten sposób pełny obraz zależności i inspiracji w procesie opisywania i rozpoznawania znaczeń gotyckich katedr. Szczególną uwagę poświęca

samemu opisowi gotyckiej architektury sakralnej, a także śledzi historię literackich ekfraz świątyni, by na tym tle przedstawić sposoby mówienia o gotyckiej katedrze. Wskazuje przy tym na ciągłość istnienia tego tematu literackiego

W analizach zapisów podróży przedstawiane są istotne okoliczności wyprawy, a także wzajemne wpływy pisarzy-podróżników, co w efekcie daje całościowe ujęcie opisywanego zjawiska. W przypadku rozważań nad ekfrazą gotyckiej architektury sakralnej Czermińska bada opisy poszukiwań artystycznych twórcy przed napisaniem dzieła (jak czynił Huysmans, rzetelnie przygotowując się do napisania *Katedry*) lub szczegółowe stanowisko danego pisarza, jeśli było istotne dla głównego toku rozważań (tak było w przypadku teorii Hugo, który w jednym z rozdziałów swej książki *Katedra Marii Panny w Paryżu* wskazał na analogie pomiędzy architekturą a literaturą, metaforycznie ujmując architekturę jako pismo ludzkości). Autorka ukazała w ten sposób istnienie zjawiska, jakim jest szeroko pojęty opis gotyckiej katedry obecny w różnych formach literackich.

Analizując wybrane teksty, Czermińska nie traci z pola uwagi głównej osi rozważań dotyczącej poszukiwania wspólnych toposów opisu katedry. Okazuje się, że już najwcześniejsze dzieła noszą cechy, które będą widoczne w dalszym rozwoju „katedralnego” pisarstwa. U Goethego można zauważyć znamienne emocjonalne nastawienie przed spotkaniem z katedrą, pierwsze wrażenie, które nosi cechy miłosnego zauroczenia, a także szczególne miejsce, jakie w całości wywodu poświęcono katedralnym wieżom. Dla innych twórców poszczególne elementy katedry nasuwają między innymi skojarzenia z lasem, masywem górskim, wodą, ziemią, powietrzem itd. Niezwykle istotne jest też postrzeganie katedry jako księgi, przekazującej współczesnym przesłanie dawnych czasów, a także topika ciała ludzkiego, nawiązująca niejednokrotnie do ciała Chrystusa.

Niezwykle istotny jest tu fakt, iż wskazywanie wspólnej dla tak różnych dzieł topiki katedralnej nie spowodowało zatracenia indywidualnych rysów żadnego z tekstów. Interpretacja literatury z punktu widzenia topiki katedralnej nie ujmuje niczego całości przywoływanego dzieła, wręcz przeciwnie, rozmaite stanowiska dobrze prezentują bogactwo i różnorodność ujęć gotyckich świątyni (nie zawsze przecież katedra musiała w prosty i oczywisty sposób budzić fascynację, co widoczne jest u Hipolita Taine’a).

W rozdziale poświęconym literaturze polskiej autorka przywołała szereg niezwykle zróżnicowanych pod względem gatunkowym utworów literackich. Są wśród nich listy z podróży, powieści, opowiadania, wiersze, eseje i fragmenty dzienników. Omawianie poszczególnych utworów przebiega w porządku chronologicznym, dzięki czemu możliwe jest uchwycenie linii rozwoju fascynacji gotycką katedrą, a także obserwacja artystycznych poszukiwań kolejnych twórców, którzy chcieli pisać o gotyku w oryginalny sposób. Autorka nie tylko pokazuje jak funkcjonował gotyk w wyobraźni pisarzy, ale też zarysowuje ewolucję tego tematu, uzależnioną od warunków zarówno biograficznych, jak i literackich.

Ciekawym ujęciem tematyki okazało się wskazanie okoliczności, w jakich następowało zetknięcie się artysty z katedrą. Wyspiański za zarobione w czasie reno-



wacji kościoła Mariackiego pieniądze wyjechał do Francji, aby poszerzać swoje dotychczasowe wiadomości. Wacław Berent studiował w Zurychu i Monachium nauki przyrodnicze, ale utrzymywał ściśle związki z tamtejszym środowiskiem literacko-artystycznym. Hanna Malewska podróżowała do Francji dwukrotnie przed II wojną światową, zdobywając gruntowną wiedzę z zakresu historii i znajomości zabytków średniowiecznych, co zaowocowało w napisanej przez nią książce. Również w przypadku innych pisarzy Czermińska w zwięzły sposób podaje fakty dotyczące podróży, co ma duże znaczenie dla rozumienia całości tekstów: ze względu na sytuację polityczną w kraju wyjazdy zagraniczne w czasach powojennych i później były znacznie utrudnione, a wręcz bardzo długo jawiły się jako niemożliwe i tym samym zmieniał się charakter spotkania z katedrą, a jego ranga rosła. „Wyjazd do Paryża w marcu 1957 roku był dla Różewicza spełnieniem marzenia, początkowo jakby zupełnie nierealnego” (s. 235). Natomiast: „Narrator powieści Chwina, dziecko PRL-u, nie tylko nie jedzie do Paryża, ale nawet o nim nie myśli” (s. 229).

Poszukując tego, co wspólne – topiki katedralnej – autorka przeprowadza ciekawe interpretacje utworów, bezustannie kładąc nacisk na ich niepowtarzalny charakter. Często też stara się wskazać na oryginalność ujęć, typowych dla danego twórcy: „Najważniejszym rysem koncepcji katedry gotyckiej w wyobraźni Wyspiańskiego wydaje mi się jej skojarzenie z dramatem, swoiste przetłumaczenie fenomenu architektury na dzieło teatralne” (s. 172). Mówiąc o utworach Czechowicza, Czermińska analizuje wpływy awangardowej poetyki, które ujawniły się w szczególnym zainteresowaniu codziennością ludzi żyjących w wielkim mieście. Warunki ich życia budzą nie mniejsze zainteresowanie niż budynek katedry i często razem z gotyką świątynią zestawione są w jednym obrazie. W dalszym ciągu wywodu autorka przedstawia niezwykle ciekawe ujęcie interpretacyjne słynnych „wierszy katedralnych” Juliana Przybosa i czyta je w kontekście ekfrazy. Rzeczywiście, wypada się zgodzić z Czermińską, że Przybós korzysta w swych utworach z poetyki ekfrazy w bardzo ograniczony sposób. „Wiersze katedralne” można by nawet określić, jak to zrobił Adam Dziadek, jako „anaekfrazy”<sup>4</sup>, ponieważ są one, podobnie jak inne utwory poetyckie Przybosa, przeciwne opisowi. Czermińska zwraca też uwagę, iż szczególnie ważnym elementem katedry dla Przybosa był jej kształt architektoniczny, który w wyobraźni poety wiązał się ze sztuką abstrakcyjną: „Przybós dużo pisze o grze wielobarwnego światła, jak przystało na znawcę teorii malarstwa Władysława Strzemińskiego” (s. 202). Sporo miejsca poświęcono też dziełu Zbigniewa Herberta. Autorka analizuje szkicu *Kamień z katedry* na tle całego

zbioru *Barbarzyńca w ogrodzie*, po raz kolejny wskazując na charakterystyczny dla poety sposób ujęcia tematu. Czermińska zwraca uwagę, że w przypadku Herberta ciekawym rozwiązaniem okazała się refleksja nad procesem budowania katedry. Zupełnie inne, ale równie ciekawe znaczenie, miała katedra dla Różewicza. Została bowiem wpisana przez poetę w powojenny świat leżących w gruzach wartości. Z tego powodu świątynia nie jawi się jako budynek istniejący, ale taki, który należy odbudować wewnątrz siebie, przywracając w ten sposób ład wartości.

Ponieważ pewien zbiór możliwości nawiązywania w dziełach literackich do tematyki katedry gotyckiej stopniowo się wyczerpywał, Herbert, a także kolejni, piszący po nim twórcy zmuszeni byli do poszukiwania nowych rozwiązań. W końcu Czermińska ukazuje moment, gdy możliwości nawiązywania do tematyki gotyckiej katedry zostały pozornie ograniczone. Zamiast charakterystycznej topiki, zestawionej z indywidualnymi dla danego twórcy ujęciami tematu, pojawia się jedynie sama nazwa świątyni, często w funkcji synekdochy, odnoszącej się do Paryża lub głębszego zjawiska kulturowego (Kamieńska, Pasierb). Natomiast próby szerszego pisanie o katedrze mogą okazać się mechanicznym powielaniem istniejących wzorców i tendencji, jak stało się to w książce Mai Jurkowskiej *Katedra*. Ciekawe rozważania dotyczące wyobraźni dwudziestowiecznych twórców zamknięte jednak zostają interesującą refleksją dotyczącą *Katedry* Jacka Dukaja, dzieła, które dowodzi możliwości dalszego rozwoju literatury związanej z interesującym nas tematem.

Kiedy Czermińska omawia utwory dotyczące gotyckich świątyń, stale wskazuje na istniejące w dziełach toposy opisu katedry. Ostatnia część jej książki jest szczegółowym przedstawieniem i klasyfikacją tej topiki. Autorka podzieliła ją na kilka grup tematycznych: las i ogród, ciało, bestiariusz, żywioły, okręt, księga, teatr i muzyka. Całość zamyka ujęcie katedry gotyckiej w funkcji synekdochy.

Interesująca jest nie tylko sama prezentacja toposów, ale także przeprowadzone dowodzenie, które potwierdza istnienie topiki na przestrzeni dziejów. Punktem wyjścia dla rozważań autorki są motywy roślinne w architekturze świątyni. Ponieważ w czasie budowania katedr niejednokrotnie wzór dla rozmaitych elementów konstrukcyjnych i dekoracyjnych stanowiły elementy świata roślinnego, to florystyczne słownictwo w terminologii architektury i w literackich opisach wydaje się rzeczą oczywistą i nie powinno dziwić. Istotny jest jednak przykład Czesława Miłosza i Thomasa Mertona, którzy nie przyrównywali katedry do lasu, ale czynili odwrotnie – las przywodził im na myśl gotycki kościół, co może być dowodem na to, jak bardzo dany obraz zakorzeniony jest w wyobraźni człowieka.

Zupełnie inna, ale równie ciekawa okazuje się topika ciała. W tym wypadku autorka nawiązuje do fachowych terminów architektonicznych, wskazując jednak na o wiele głębsze źródła takich skojarzeń funkcjonujących w sferze literatury. Był to problem szczególnie ważny w poezji Czechowicza, który łączył cielesność katedralnej budowli z oniryczną sytuacją spotkania z katedrą. Poddana często personifikacji budowla posiada przede wszystkim twarz, dzięki której możliwe staje się nawiązanie kontaktu. Jednak dalej pojawiają się też określenia rąk, dłoni, ra-

<sup>4/</sup> A. Dziadek *O Notre-Dame raz jeszcze*, w: *Stulecie Przybosa. Materiały międzynarodowej konferencji „Julian Przybós i jego epoka: w setną rocznicę urodzin autora «Miejsca na ziemi»”* (Poznań, 12-14 marca 1991, red. S. Balbus i E. Balcerzan, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2002, s. 289-304 (przedruk w zmienionej wersji pt. *Uobecnianie przedmiotu w: A. Dziadek Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2004, s. 37).

mion. Czermińska dokonuje tu niezwykle interesującego zestawienia literatury z rzeźbą i malarstwem. Przywołuje dzieło Rodina *Katedra*, przedstawiające dwie splecione ze sobą dłonie, które symbolizują kościół. Wpisuje się ono w tradycyjne ujęcie katedralnej budowli, odpowiadające swym kształtem składanym do modlitwy dłoniom. Inną wizualizacją przenikania się tematyki ciała i katedry są obrazy Bronisława W. Linkego, a szczególnie jeden z nich, *Biała głowa*, przedstawiający zarys katedry wpisany w rysy kobiecej twarzy. Najważniejszym jednak aspektem tego toposu wydaje się niezwykle istotna w średniowieczu proporcjonalność budowy ciała i katedry. W geometrycznym łańdzu zawierał się bowiem ideał piękna i boskiej doskonałości. Natomiast korelacje pomiędzy budynkiem katedry a ludzkim ciałem miały być jasnym nawiązaniem do metafory kościoła jako mistycznego ciała Chrystusa.

Innym budzącym duże emocje elementem gotyckiej katedry były wyobrażenia zwierząt, często fantastycznych, które wzbogacały symbolikę katedry. Czermińska przeprowadza cenne rozróżnienie poziomów, na których dokonywano interpretacji znaczeń tych rzeźb i tworzono do nich odwołania w tekstach literackich. Pisarze nawiązywali do bestiarii w sposób dosłowny, opisując umieszczone na budynku rzeźby, stosując porównania, dzięki którym katedra zyskiwała cechy podobne bestiom, a także odnosząc się do budynku świątyni w sposób metaforyczny, przydając budowlę dodatkowych sensów.

Autorka dokonuje przeglądu funkcji niektórych rzeźb, a wywód kończy ciekawym odwołaniem do opowiadania Dukaja, gdzie tytułowa katedra nosi właśnie cechy groźnego dla człowieka zwierzęcia.

Książka Czermińskiej jest niezwykle ciekawym opracowaniem, ukazującym nie tylko samą topikę opisu katedry, ale też wskazującym szerokie konteksty i tradycję literackich nawiązań. W przejrzysty sposób opisane zostały w niej wzajemne wpływy i zależności pomiędzy tekstami, a ciekawym uzupełnieniem rozważań o literaturze są reprodukcje malarskich, graficznych i fotograficznych przedstawień katedry znakomicie korespondujących z podjętą problematyką.

**Anna MANECKA**

## Abstract

**Anna MANECKA,**  
**University of Silesia (Katowice)**

### A Gothic style that is close

Review of Małgorzata Czermińska's book *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry* ['Gothic style and writers. The topics of a description of cathedral'] (słowa/obraz terytoria publishers, Gdańsk 2005).

The Author of the book under review presents literary inspirations of Gothic style, particularly, its sacral architecture. Ms. Czermińska discusses the motif of cathedral in literary works of various periods, as a motif that reappears with varying intensity – conditional upon the tendencies prevailing in a given literary period. This has given birth to an extensive collection of texts which, despite their high diversity, has several common traits with respect to how Gothic cathedral is described.

## Jak być królową

Uznaniu recenzentów dla wyjątkowego talentu autorki *Pawia królowej* Doroty Masłowskiej<sup>1</sup> najczęściej towarzyszy mniej lub bardziej dyskretnie wyrażane rozczarowanie treścią książki. Sugerują oni (wyjątkiem jest recenzja Marka Zaleskiego w „Tygodniku Powszechnym” z 26 maja 2005), że lektura ta nie wzbogaca poznawczo, ponieważ przedstawiona w niej wizja świata nie jest czymś oryginalnym. Jest to według nich powieść o życiu gwiazd kultury masowej: nie budzący zastrzeżeń opis mechanizmów robienia kariery i demaskacja bohaterów, którzy okazują się nie tylko ubodzy duchem, ale często ubodzy dosłownie, pozbawieni pieniędzy. Taki podwójny odbiór – nieskrywany zachwyt nad językiem z jednej strony, a niezadowolenie z treści, rzekomo zbyt oczywistej czy banalnej z drugiej – bywa jednak charakterystyczny dla książek wyjątkowo dobrych, które jeszcze czekają na swoją interpretację.

Bożenie Umińskiej („Przekrój” 2005 nr 28) książka podobała się na tyle, by zestawić ją z prozą Jelinek. Wydawać by się mogło, że znana autorka recenzji składa w ten sposób dowód uznania. Nic podobnego, w jej tekście znalazła się sentencja: „Idee dobre dla Austriaków, nie dla nas Polaków”. Umińska sugeruje, że Masłowska unika jakiegokolwiek pozytywnego zaangażowania, „żeby ktoś nie pomyślał, że to socjalistka albo feministka, co mogłoby być śmiechem przyjęte. Podczas gdy charakterystyczny dla Jelinek negatywny osąd rzeczywistości na pewno wyśmiewany nie będzie”. Umińska określa także światopogląd Masłowskiej jako „młodzieńczą malkontencję”.

Porównanie Masłowskiej z Jelinek nasuwa się nieodparcie. Obie autorki w podobny sposób operują mową. Przy tym nie chodzi tu tylko o świetny warsztat lite-

racki, ale o pewną koncepcję języka, która jest w *Pawiu królowej* o wiele trudniejsza niż w *Wojnie polsko-ruskiej*<sup>2</sup>. Groteskowy język *Wojny* służył przedstawieniu dresiarza jako typu społecznego. Ten kaleki język był jego językiem, a granice tego języka – granicami jego brutalnego świata. *Pawia królowej* krytycy uznali za książkę o podobnym, socjologizującym zamyśle, tyle że opowiadającą o środowiskach uprzywilejowanych. Wskazywałby na to dobór bohaterów: Stanisław Retro – piosenkarz o przebrzmiewającej sławie, jego menedżer, Szymon Rybaczek, oraz kilka postaci kobiecych, jak Anna Przesik, dziewczyna Retry, Sandra, żona Rybaczki, oraz ekstatycznie brzydka Patrycja Pitz, której sytuację egzystencjalną autorka opisuje z „hiphopową wściekłością” w pierwszym rozdziale:

Hej złamasie, to do ciebie mówię, ciebie o to pytam. Co zrobisz, gdyby to do ciebie przyszła tak cholernie brzydka, przyniosła swe ciało jak turystyczna konserwa, oczami wywracała i chciała cię poderwać, to co, co wtedy zrobisz, przecież nie jesteś zły, tylko jesteś dobry, a jeśli to właśnie Chrystus do ciebie podchodzi w kostiumie Patrycji i chce to z tobą robić? Pomyśl o tym. (s. 9)

Posługując się mową pozornie zależną, Masłowska przedstawia nam życie wewnętrzne bohaterów i ich sposób nadawania sensów zdarzeniom. Ich język wewnętrzny okazuje się płataniną fraz zapożyczonych z rozmaitych gier językowych, w których uczestniczą. Postacie te są karykaturami tradycyjnie rozumianej podmiotowości, pojmowanej jako możliwość dysponowania swoją mową jako mową własną – podmiot to ktoś świadomy sensu własnych wypowiedzi. Postacie Masłowskiej są z gruntu „papierowe”, bo sprowadzone do języka, który – jak w teoriach poststrukturalistycznych – po prostu „nimi gada”. Wydają się marionetkami, myślącymi i działającymi tak, jak im na to pozwala zmechanizowany język, stanowiący granice ich świata. Masłowska, podobnie trochę jak Jelinek, często rozbija język na cząstki elementarne, a następnie składa je według pewnych szablonów pozwalających osiągnąć efekt odpodmiotowienia. Używa na przykład form rzeczowników odczasownikowych albo strony biernej w miejsce form osobowych czasownika. Taką karykaturą podmiotowości jest w książce postać Stanisława Retry, w którego mowie rozpoznajemy frazy pochodzące z najrozmaitszych dyskursów. Mogłabym cytować bez końca. Wspomnę tylko świetne sceny kłótni Retry z jego kolejnymi dziewczynami, opis jazdy metrem z „plebsem” albo rozmyślania nad skutkami ewentualnego zamordowania Rybaczki:

Zresztą to zabicie nie do końca mu wydało się moralne. Potem po sądach korowody to mało, ale zemsta karmy, to okropne, okropne mu się po prostu wydało, jak się ma czuć taka osoba zabijana? Na pewno nie fajnie. [...] I jak to nieładnie będzie o nim świadczyć, każdy skrytykuje go internauta: uważam, że przez Stanisława Retro menedżera swego zamordowanie to czyn niemoralny! Uważam, że Stanisław Retro nie jest żadnym artystą, lecz zwykłym pedałem i nekrofagiem! (s. 112)

2/ D. Masłowska *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002, wyd. II popr., Warszawa 2005.

1/ D. Masłowska *Paw królowej*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2005.

Efekt zderzenia mowy wewnętrznej z jej rzeczywistym, uchwytym dla czytelnika sensem jest u Masłowskiej zabiegiem demaskatorskim i to dzięki niemu jej powieść jest z pewnością – wbrew temu, co sugerowała Umińska – książką analityczno-krytyczną. Na przykład Rybaczek nigdy nie zajmuje się swoim kilkumiesięcznym dzieckiem. Domyślamy się tego po tym, jak rozgrywa „drobne” nieporozumienie z żoną:

„No Sandra przypilnuj ją, zobacz jak płacze!” – krzyczy do Sandry. „No zrób coś, chyba jesteś chyba jej matką”, ale ona oczywiście że nie słyszy udaje, na gapienie się w dal zawody urzęda między sobą samą, okej, nie ma sprawy, pilotem podgłośnił do wartości ekstremalnych i słucha uważnie... (s. 125)

Rzeczywista wymowa tej sceny umyka bohaterowi, który nie dostrzega przyczyn pogłębiającej się z miesiąca na miesiąc frustracji żony. Marzenia i samoocena bohaterów *Pawia*... to iluzje odgradzające ich od rzeczywistej wymowy zdarzeń z ich życia. Schematyczne kobiece „oczekiwanie na miłość” zderza się z męskim pożądaniami, w świecie *Pawia królowej* sprowadzonym do trywialnej fizjologii. Kobiety są tu ofiarami systemowej przemocy (wyrażającej się w przypadku Retry także przemocą fizyczną), ale tak agresywnymi i bezwzględnie dążącymi do realizacji własnych interesów, że nie budzą współczucia. Manifestująca się poprzez język agresja jest w tym świecie warunkiem społecznego uznania. Stąd nawet predestynowana do roli ofiary Patrycja staje się odrażająca, kiedy tylko zwykłe w jej życiu role odwracają się i może nagle przemówić do swojego „wielbiciela”.

To właśnie ją – jako dziewczynę transgresywnie brzydką – postanowi wylansować specjalista od nakręcania mediów Rybaczek, zainspirowany odzwetem medialnym wzbudzonym przez śmierć papieża. Patrycja odniesie więc zapewne sukces, bo mechanizmy promocji pozwolą włączyć w obieg medialny nawet jej szpetotę. Stanie się to dzięki „chrześcijańskiemu” przesłaniu, które będzie niosła, adresowanemu przede wszystkim do – kreowanego właśnie jako potencjalny masowy odbiorca – „pokolenia JP II”. Lansując Patrycję, Rybaczek chce dać szansę także samej Masłowskiej, którą wybiera na autorkę jej piosenek. Składając zamówienie pod napisanym przez siebie tekstem, wyjaśnia:

właściwie to nic by pani specjalnie pisać nie musiała, ale żeby była to właśnie pani ważne, szkielet tekstu jest gotowy prawie, najwyżej rymy pani dopisze jakieś, bo to hip hop jest taki, [...] fabularnie jest sytuacja, że brzydka dziewczyna, rozumie pani, przez wszystkich pomiatana, [...] w tle Polska Ce, trudne realia, kapitalizm, [...], ogólna rzeczywistości przepychanka, no na pewno wie pani, jak to tam lirycznie przedstawić, trochę przekleństw, bo to ma być manifest prawdy...” (s. 147)

Rybaczek przedstawia Masłowskiej zamówienie na tekst, którego lekturę w pewnym sensie mamy już za sobą. Ta kolistą narracją stawia czytelnika przed niepokojącym pytaniem, czy przypadkiem nie należy całej książki wziąć w cudzysłów jako tekstu Rybaczki. Jeśli jednak weźmiemy ten cudzysłów w jeszcze jeden cudzysłów, książka Masłowskiej odsłoni drugie dno i każe się zastanowić nad sensami wynikającymi z jej „niejasnego” autorstwa.

„Piosenkę o Patrycji” musimy teraz potraktować jako grę z konwencją hip-hopu na poziomie języka, wizji świata, a także zawartych w niej „przemysłów autorki”, które okazały się wtedy przede wszystkim parodią wszelkich „przemysłów” możliwych do wyrażenia w tym języku, a nie po prostu „młodzieżową malkontencją”, jak chciała Umińska. Liczne autotematyczne fragmenty powieści właściwie umknęły uwadze krytyków. Autotematyzm w niej nie dotyczy – jak w dwudziestowiecznej powieści awangardowej – procesu twórczego, lecz mechanizmów promocji i odbioru książki, czyli między innymi kreowania „autora” w sytuacji, kiedy słowo własne jest systemowo niemożliwe. Król mediów, Rybaczek, świetnie wie, do kogo mają trafić piosenki Patrycji i do czego jest mu potrzebna Masłowska:

telefonu [szuka] do jakiejś osoby znanej, ale umiarkowanie, żeby wszystko niszowości miało znamię, w alternatywnych klimatach było utrzymane, względem kultury oficjalnej marginalne, aby trafić również do tych wszystkich punktów i wegetarian różnych zbuntowanych, do różnych tych lasek zjeżdżałych [...], one z Pitz na pewno będą się identyfikowały, cosmoświnie do gazem depilacji, jeszcze tylko nazwisko odpowiednie znaleźć, które by to wszystko firmowało, [...], a ta Masłowska jakaś, [...] teraz o sławie przebrzmiałej, która właśnie ze względu na to może okazać się tania, poza tym autentyczna taka, w bloku mieszkała, zna realia społeczne i socjalne. (s. 146)

„Autor” jest tutaj tylko narzędziem systemu, któremu nazwisko służy jako marka autentyczności zhomogenizowanych treści mających trafić do zhomogenizowanego odbiorcy. Autotematyzm jest związany także z kwestią odbioru, czyli funkcjonowania książki i jej autorki w kulturze rozumianej jako sieć dyskursów rozmaitych mediów – od opiniotwórczej prasy, przez magazyny kreujące modę i gwiazdy, po reklamę i fora internetowe. Książka jest skazana na odbiór wpisujący się w szablony poszczególnych dyskursów. Na przykład prasy prawicowej:

Należy tłumaczeniu na inne języki tej książki ewentualnemu zapobiec, ponieważ postawy bohaterów zdradzają niski moralny poziom, co w złym świetle na Zachodzie stawia Polskę i powszechnie kultywowane tu wartości. Tę piosenkę celowo wypromowali Żydzi i masoni, zamiast wypromować pisarzy bardziej zdolnych, takich jak Stanisław Lem, Bruno Schultz i Witold Gombrowicz. (s. 119);

katolickiego humanizmu w stylu recenzentów „Tygodnika Powszechnego” czy „Gazety Wyborczej”:

człowiekowi drugiemu dobre słowo dać, a nie że wciąż tylko kurwa i jej najlepsza koleżanka mać to jedyne co do powiedzenia innym masz, powiedz to MC Doris, banału się boisz, słów dobrych, o co ci dziewczyno chodzi, czy optymistycznie raz spojrzeć aż tak boli, czy optymistycznie raz spojrzeć ci szkodzi? (s. 33);

reklam i opowieści o gwiazdach z magazynów dla kobiet:

Do napisania [książki] została wybrana autorka piękna i bardzo wysoka, tak aby ta książka mogła czytelnika bardzo ciekawić i interesować. Otwory w ciele autorki skleiono klejem Lancome do w ciele otworów. Dzięki temu nie menstruuje ona, nie poci się i nie oddaje moczu, co czyni tę książkę jeszcze bardziej zrozumiałą i interesującą. W ręce trzyma gumowy noworodek „My baby” 153 złote. Kup go i bądź jak ona (s. 97).



Przestrzeń kultury nie jest przestrzenią rozmowy i odczytywania znaczeń, lecz przestrzenią merkantylnego wykorzystywania autora lub jego społecznego wykluczenia. (Tak należy rozumieć absurdalny fragment pokazujący Masłowską jako „wroga publicznego”, czyli zajmującą się nocą robieniem dziurek w grejfrutach – działalnością opisywaną już w „Fakcie”.) Kultura medialna ukazana jest więc jako przestrzeń alienacji. Grę z odpodmiotowionym odbiorcą, reprezentowanym przez media komentujące i promujące (taki jest chyba sens frazy: „Gazeta, matka moja wyborcza”) wybrała Masłowska jako strategię przeciwstawienia się wszechogarniającemu dyskursowi kultury masowej (który – jak warto pamiętać – znosi różnicę pomiędzy kulturą wysoką i niską, co świetnie pokazane jest na przykładzie obytego Rybaczki, różniącego się zasadniczo od biznesmena-dresiarza, Silnego).

Masłowska posługuje się często groteskowymi efektami zderzenia dyskursu ideologicznego z „nagą” rzeczywistością. Groteskowy jest na przykład tragiczny koniec piosenki o Patrycji, rozjechanej przez tramwaj, którą „karetka w czarnym worku do nieba [...] zabrała”, s. 28). W książce znajdziemy także fragment świetnie parodiujący medialny dyskurs macierzyński:

„w ciąży cierpiałam na wątrobową choleostazę” – mówi piosenkarka znana – „[...] objawiało się to swędzeniem całego ciała. [...] tak było, ale [...] wszystko już rozumiałam. Kiedyś posiadałam złe cechy charakteru, teraz ich nie posiadam”. „Na uzależnienie od kokainy cierpiałam” [...] „to był błąd, ale teraz już wszystko rozumiałam. [...] na Bemowie mamy piękne 75 metrów mieszkanie. [...] Kiedyś kokainę ćpałam, ale teraz wydaje się dużo większe, bo wyburzyliśmy ściany”. (s. 14)

Gra autorki z językiem polega na operacjach zderzania i nasuwania na siebie utartych fraz i szablonów językowych, tak aby wydobyć z języka rys obcości i martwoty. Hip-hopowy rytm książki działa jednak na czytelnika jak silny magnes, nie pozwalając mu zacerpnąć tchu i oderwać się od lektury. Język książki jest więc – mimo jego szpetoty i szpetoty przedstawionego świata – niepokojąco żywy, urzekający i poetycki. Dzieje się tak, ponieważ to żywa, próbująca się przebić przez językowe konwencje autorka jest niewidoczną, ale wyczuwalną przyczyną tektonicznych przesunięć ujawniających się na powierzchni tekstu w postaci groteski. Właściwym tematem książki okazuje się pisanie w warunkach słowa medialnego. Stawką jest autonomia autora, a także jego intymność, nieprzechwycona w sieć relacji językowych, wykorzeniających z własnego doświadczenia.

Masłowska jest także jedną z bohaterek swojej książki. Dowiemy się na przykład, że zamieszkała w złej dzielnicy, czyli na Pradze i jeździ niemarkowym rowem. Są to sygnały świadomej rezygnacji z oznak społecznego prestiżu. Ma małe dziecko. O swoim doświadczeniu pozwala w książce opowiedzieć głosem kultury panującej, według której stała się teraz „gospodynią domową, co po domu chodzi wlekąc za sobą odkurzacza odwłok” (ta świetna zbitka słowna każe myśleć o kobiecie uśmierconej jako osoba i zdominowanej przez funkcję reprodukcyjną). Jej los jako pisarki jest według tego scenariusza przesądzony: „Kuczek Wojciech na odczucie w Kiełbasie Śląskiej, a ona w domu, w domu. Hej, ludzie, odłóżcie te gówna, te noże, ona nie napisała już nigdy żadnej książki!” (s. 135). Te słowa skry-

wają autora, ale też wskazują na „Masłowską” jako ich dystrybutorkę, o której dowiemy się przede wszystkim, że posiadała umiejętność wymykania się dyskursom, które chciałyby ją zawłaszczyć, a zarazem wywłaszczyć z języka. Masłowska jest inna, niż chce tego przygotowany dla niej jako kobiety, a potem matki, szablon językowy; inna niż język, którym dysponuje otoczenie, aby spreparować jej tożsamość. Inna jest także jej książka, która kontynuuje językowe i filozoficzne odkrycia *Ferdydurke*.

**Katarzyna NADANA**

## Abstract

**Katarzyna NADANA,**  
Independent Researcher

### How to be a queen

Review of Dorota Masłowska's fiction book *Paw królowej* [“The Queen's Peacock”], *Lampa i Iskra Boża* publishers, Warszawa 2005.

The reviewer draws our attention to a specific stylistics of this piece of prose by Masłowska, approaching such a style of writing as a distinct sign of the author's individuality, in the sphere of both form and content. Ms. Masłowska skilfully sneaks out any type of discourse which would like to appropriate her output whilst at the same time expropriate it of the language. She is not willing to fit into a linguistic template that waits prepared for her as a woman, and then, a mother. Her language differs from the one that her environment has at its disposal. And her book is different too, as it continues the linguistic and philosophical discoveries of Witold Gombrowicz's *Ferdydurke*.

## Wystarczy się wsłuchać<sup>1</sup>

Wydawnictwo Nowy Świat już po roku od pierwszego wydania wznowiło nakład *Słyszalnego krajobrazu* Krzysztofa Lipki<sup>2</sup> – zbioru studiów dotyczących powiązań muzyki i literatury. Pojawienie się niezwykle ciekawej pracy z tej dziedziny cieszy tym bardziej, że książki z zakresu badań muzyczno-literackich nie wypełniają zbyt licznie księgarskich półek.

Autor jest muzykologiem, historykiem sztuki, redaktorem radiowym (Program III PR, Polskie Radio BIS – inicjator i współzałożyciel) oraz pisarzem. Wydał dotąd: zbiór opowiadań *Wariacje z fletem* (1989), tomy poetyckie *Usta i kamień* (1992), *Elegie moszczenickie* (2000) oraz *Kasztanów Dwadzieścia. Trzy eklogi* (2003), powieści *Wszystko przez Schuberta, czyli Mikropowieść wściekle nowoczesna* (2001), *Pensjonat Barataria* (1993, 2003) oraz *Miasta i klucze* (2005). Szkice zamieszczone w *Krajobrazie* pochodzą z lat 1992-2004 i w większości publikowane były wcześniej w *Canorze* oraz książkach zbiorowych bądź prezentowane przez autora w jego audycjach radiowych.

Już od pierwszych stron czytelnicze ucho cieszy styl autora. Pisane na pograniczu wywodu naukowego i swobodnej refleksji szkice dowodzą lekkości pióra Lipki, co niewątpliwie ułatwia lekturę i czyni ją przyjemną.

Choć poszczególne, składające się na książkę szkice to odrębne teksty, a każdy z nich stanowi zamkniętą całość, warto podejść do lektury *Słyszalnego krajobrazu* jako opracowania tematu najrozmaitszych zależności pomiędzy literaturą i muzy-

ką, ale także wieloma kontekstami, których znaczenie jest tylko pozornie marginalne.

Książka Lipki jest zgrabnie opowiedzianą historią zagmatwanych, wspólnych muzyce i literaturze losów. Temat wzajemnych relacji obu sztuk ujawnia się w poszczególnych artykułach zazwyczaj jakby przy okazji. Dlatego mylny może się wydawać w kontekście całego zbioru podtytuł publikacji – *Szkice o powiązaniach muzyki i literatury od Abélarda do Rilkego* – który jest z konieczności uogólnieniem zagadnień, jakim poświęcone są poszczególne szkice. Sam autor pisał wręcz: „Wydaje się, że nie sposób wymyślić takiego rodzaju związku, którego przykłady od razu nie pojawiłyby się w naszej pamięci; w praktyce bowiem występują po prostu wszelkie kombinacje i wszelkie typy” (s. 33). Tytułowe powiązania rozumiane są tu zatem szeroko, bowiem większość artykułów podejmuje ten temat bardzo ogólnie albo poprzez pryzmat innych, ważniejszych dla danego szkicu, problemów. Na pierwszy plan wysuwają się zazwyczaj bohaterowie poszczególnych szkiców. Zatem po kolei: pierwszy tekst (*Niesformy filozof*) dotyczy Piotra Abélarda, a pośrednio także jego ukochanej Heloizy (bohaterowie znanego skądinąd romansu); drugi (*Pyton, zwycięzca Febusa*) – hrabiego Gastona Febusa oraz ukazanego poprzez znajomość z nim poety i kompozytora Guillaume’a de Machaut; trzeci (*Walka Tankreda z Klotyldą*) – geniusza przełomu renesansu i baroku, Claudio Monteverdiego; czwarty (*Epizod z historii lutni*) – kompozytora, wirtuoza, lutnisty Henri de L’Enclosa oraz jego nadzwyczaj utalentowanej córki, „słynnej w czasach Ludwika XIII i Ludwika XIV kurtyzanie paryskiej, Ninon de L’Enclos” (s. 71); kolejny (*Wszelchmoc muzyki*) – Wiliama Szekspira; szósty (*Grzmot po kościele*) – zapomnianego dziś polskiego kompozytora i instrumentalisty, Adama Jarzębskiego oraz, za pośrednictwem jego dzieła pt. *Gościńiec albo krótkie opisanie Warszawy z okolicznościami jej kapeli królewskiej z czasów Władysława IV*, a był to „zespół słynny w całej ówczesnej Europie” (s. 90); siódmy (*Muzyka na księżycu*) – dwóch pisarzy: Edmonda Rostanda oraz bohatera jego dzieła, którym jest Savinien de Cyrano de Bergerac; następny (*Zawody porządku z fantazją*) – Antonia Vivaldiego i jego *Czterech pór roku*; dziewiąty (*Jan Jakub w krainie dźwięków*) – Jana Jakuba Rousseau; dziesiąty (*Polska opera francuskiego Włocha*) – Luigi Maria Carlo Zenobio Salvatore Cherubinia, autora *Lodoiski* – opery z wątkiem polskim, którą „powinniśmy się szczyścić” (s. 183); jedenasty (*Kota Mruczystawa poglądy na muzykę*) – jak się nietrudno domyśleć, Ernesta Teodora Amadeusza Hoffmanna; kolejny (*Właściciel mózgu*) – kompozytora o wielkim intelekcie i olśniewającej inteligencji, „mistrza wszystkich pokoleń i wszystkich czasów” (s. 291), Ludwika van Beethovena; trzynasty (*Niesmiertelna małeńka fraza*) – Marcela Prousta; bohaterem ostatniego, tytułowego szkicu jest „Duch Jedyny, Geniusz Wybrany, co się w dziejach zowie erą, którego słowo trzeba przyjmować z pokorą i czcią” (s. 304) – Rainer Maria Rilke.

Artykuły organizują opowieść o przedstawianych twórcach wokół rozmaitych kontekstów. Dzieło Adama Jarzębskiego staje się pretekstem do rozważań na temat nie tyle samego twórcy, ile orkiestry królewskiej i poszczególnych muzyków z jednej strony, obyczajów muzycznych na dworze króla Władysława IV z drugiej,

<sup>1/</sup> Tekst powstał w czasie stypendium FNP w ramach subsydium prof. dr. hab. Włodzimierza Boleckiego.

<sup>2/</sup> K. Lipka *Słyszalny krajobraz*, wyd. II, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2005, s. 360. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

polskich i francuskich Gallotów z trzeciej, aż wreszcie historii aresztowania w roku 1638 królewicza Jana Kazimierza, którego uratował Piotr Elert – wiolista, „śpiewak, kompozytor, korepetytor czy kantor młodych wokalistów przy królewskim zespole” oraz „nakładca pierwszego wydania *Gościńca* Adama Jarzębskiego” (s. 93). Wielość kontekstów i dygresji pozwala zatem stwierdzić, że nie jest to tylko opowieść o Jarzębskim, czy tym bardziej o związkach muzyki i literatury, choć bohater tego szkicu ukazany jest jako kompozytor, instrumentalista i pisarz jednocześnie. Taki problem może mieć czytelnik z wieloma innymi artykułami zamieszczonymi w zbiorze. Mimo że podtytuł sugeruje określoną tematykę, a nazwiska umieszczone w spisie treści przy tytule każdego z rozdziałów wskazują obiekt zainteresowań poszczególnych tekstów, należy już na wstępie przyjąć, że *Słyszalny krajobraz* jest zbiorem niezliczonej ilości rozważań na rozmaite tematy muzyczne oraz literackie, ogniskowanych wprawdzie wokół nadrzędnych problemów, ale będących jednocześnie obrazem rozległych zainteresowań autora, którego celem nie jest zamykanie wątków pobocznych dla uwypuklenia przedmiotu opisu, ale – przeciwnie – zasygnalizowanie wielości kontekstów.

Jak już wspomniałam, chociaż każdy szkic poświęcony jest innemu twórcy, innej epoce, innemu zjawiskom oraz typom muzyczno-literackich związków, książka ta zyskuje wiele, jeśli czytać ją jako historię opowiedzianą na przykładach, nie zaś zbiór odrębnych opowiadań. Już w pierwszych słowach *Noty od autora* Lipka stwierdza:

Powiązania literacko-muzyczne są tak rozległe, że podjąć się wyczerpującego omówienia tego tematu to by znaczyło napisać pod jego kątem historię muzyki; od czasów najdawniejszych do obecnych bowiem nie znalazłoby się takiego punktu w jej dziejach, którego nie można by omówić od tej właśnie strony. (s. 5)

Autorowi *Słyszalnego krajobrazu* udaje się jednak przede wszystkim – co uważam za jeden z większych atutów tej książki – omówić albo przynajmniej zasygnalizować często dotąd pomijane czy bagatelizowane miejsca spotkań obu sztuk. Lipka pojmuje relacje muzyki z literaturą bardzo szeroko, dzięki czemu w ramach tego zagadnienia znalazły się skrajnie różne sytuacje: kiedy twórca łączy obie profesje, kiedy muzyka staje się obiektem zainteresowania literatury i odwrotnie, kiedy jedna ze sztuk stanowi istotne tło twórczości danego autora, kiedy wreszcie obie dziedziny stanowią nierozłączną całość. Trzeba jednak podkreślić, że teoria związków literatury z muzyką nie stanowi nadrzędnego tematu książki Krzysztofa Lipki – problem ten jest raczej stale obecnym kontekstem, tłem wszelkich rozważań, splatającym poszczególne wątki. Rozważania autora *Krajobrazu* koncentrują się natomiast na poszczególnych realizacjach tych związków, na rozmaitych kontekstach i odcieniach zagadnienia. Jedynie we *Wstępie* znajdziemy między innymi „pobieżny przegląd różnych typów więzi”. W dalszych szkicach autor nie powraca już bowiem do rozstrzygnięć terminologicznych, nie przywołuje wcześniejszych badań nad muzyką w literaturze, nie stara się wreszcie przeformułować żadnych propozycji badawczych czy metodologicznych. Za to nad wyraz sprawnie się nimi posłu-

guje. Warto także podkreślić, że zgromadzone w *Krajobrazie* szkice nie są rozprawami filologicznymi. Dominująca w nich perspektywa dałaby się raczej określić jako „kulturoznawcza”, jeżeli przez kulturoznawstwo rozumieć wiedzę z zakresu rozmaitych dziedzin kultury, a także umiejętność całościowego spojrzenia na różne jej przejawy. W poszczególnych artykułach Lipka ujawnia się czytelnikowi przede wszystkim jako: muzykolog, historyk sztuki bądź znawca literatury, zaś we wszystkich szkicach jako znawca i wielbiciel kultury.

Autora *Słyszalnego krajobrazu* nie zajmują postaci przeciętne, nijakie. W centrum jego zainteresowania są sami wielcy, znaczący, wybitni, a nawet genialni. Niemal wszyscy bohaterowie jego szkiców łączyli zainteresowania, a często także i praktykę z zakresu co najmniej dwóch omawianych dziedzin – muzyki i literatury. Większość z nich szczydzi się dodatkowo innymi zainteresowaniami, uzdolnieniami, zawodami: m.in. filozofia (Abélard, Rousseau); malarstwo, rysunek i karykatura (Hoffmann); prawo (Hoffmann); fizyka (Cyran de Bergerac). Muzycy, o których pisze Lipka, byli zazwyczaj jednocześnie kompozytorami, instrumentalistami (często multiinstrumentalistami), teoretykami, dyrygentami, nauczycielami, organizatorami życia muzycznego. Wśród przywoływanych literatów sami najwybitniejsi: obok bohaterów poszczególnych szkiców, przewijają się również m.in. Tolstoj, Rolland, Mann, Gombrowicz, Kundera; z muzyków natomiast także: Bach, Rameau, Schumann, Mozart, Offenbach, Strauss, Wagner, żeby wymienić tylko tych najznaczniejszych, omawianych w książce szerzej.

Wielkim i niewątpliwym atutem publikacji Krzysztofa Lipki jest próba całościowego spojrzenia na problem muzycznych uwikłań literatury (i odwrotnie), jednak nie poprzez dążenie do podjęcia wszelkich możliwych w tym przypadku problemów, ale dzięki dotknięciu zagadnień zróżnicowanych pod względem rodzaju powiązań, epoki, narodowości twórcy, jego poglądów na sztukę oraz sytuacji życiowej, a także wpływu omawianych zjawisk na rozwój zarówno muzyki, jak i literatury.

Zamieszczone w *Słyszalnym krajobrazie* szkice można próbować dzielić na rozmaite kategorie: 1. skupiające się na konkretnym artyście, wskazujące punkty stycznej muzyki i literatury w jego twórczości oraz wykorzystujące daną postać jako pretekst do szerszych rozważań; 2. analityczne oraz opisowe; 3. bardziej literaturoznawcze oraz bardziej muzykologiczne itd. Niezależnie jednak od wszelkich podziałów, na pierwszym miejscu postawić należy różnorodność szkiców zamieszczonych w zbiorze. Niemal każdy z nich ma swoją własną poetykę, dynamikę i odrębny charakter, każdy jest efektem nieco innego spojrzenia na wiążące je w całość zagadnienie, każdy wreszcie oparty został na innym pomyśle. Wszystko to sprawia, że o wartości poszczególnych artykułów stanowią rozmaite czynniki. Siłą szkicu o Rilke jest szczególnie widoczne i nieraz przez autora poskreślane osobiste zaangażowanie w temat, o czym świadczą chociażby cytowane już słowa: „Może to on jest tym Duchem Jedynym, Geniuszem Wybranym, co się w dziejach zowie erą, którego słowo trzeba przyjmować z pokorą i czcią? Dla mnie – jest nim na pewno” (s. 304). Ponadto artykuł ten jest jednocześnie wnikliwym i bardzo ciekawym studium na temat funkcjonowania muzyki w twórczości autora *Elegii*

*duinejskich*. Szczególną wartością kilku szkiców jest to, że podejmują one zagadnienia rzadko spotykane w publikacjach na temat powiązań muzyki i literatury, wydobywają muzyczne bądź literackie uwikłania twórców, których niewielu badaczy z zagadnieniem tym kojarzy. Co więcej, o istnieniu niektórych z tych postaci bądź ich muzyczno-literackich uwikłaniach – zarówno głównych bohaterów poszczególnych szkiców, jak i pojawiających się tam przedstawicieli rozmaitych środowisk – wielu z nas mogło nawet nie słyszeć. Do takich tekstów należą niewątpliwie rozważania o Abélardzie, Febusie i Machaut, L'Enclosie, Jarzębskim, Bergeracu, Rousseau czy Cherubinim. Należy jednak podkreślić, że nawet kiedy mamy do czynienia z twórcami, o których zainteresowaniach muzycznych i powiązaniach pisano już nieraz (Szekspir, Hoffmann, Proust), w ujęciu Krzysztofa Lipki zawsze znajdziemy coś odkrywczego i nowatorskiego. Takie zresztą jest założenie tej publikacji, autor bowiem stara się przy każdym z podejmowanych zagadnień rozwinąć wątki słabo znane polskiemu odbiorcy. *Słyszalny krajobraz* został zatem pomyślany jako próba uzupełnienia luki w literaturze przedmiotu na temat muzyczno-literackich powiązań, ze świadomością jednak, że wiele jeszcze pozostało w tej dziedzinie do zrobienia.

Na szczególną uwagę zasługuje także wstępny artykuł, wyznaczający ogólne „granice poruszanej i nie poruszanej w tomie problematyki” oraz „zarysowujący mnogość i różnorodność powiązań literacko-muzycznych” (s. 5). Znajdziemy tu bowiem wiele niezwykle interesujących przykładów wzajemnych relacji obu dziedzin. Już na początku autor stawia pytanie o początek owego związku, dodając przy tym, że „musimy przecież wyjaśnić, co w tym trudnym i specyficznym wypadku rozumiemy przez pojęcie muzyki, a co pod pojęciem literatury” (s. 7). Szczególnie trafne jest stwierdzenie Lipki jest natomiast stwierdzenie, że „źródłem rozmaitych nieporozumień i komplikacji może też być w wielu wypadkach wspólna, a nie zawsze jedno i to samo znacząca terminologia” (s. 11). Badania muzyczno-literackie nie doczekały się dotąd jednoznacznej i adekwatnej terminologii, a badacze próbujący opisać to specyficzne zjawisko, sięgają często po bezpieczną – jak by się mogło wydawać – metaforykę. Z jednej strony – na co zwraca uwagę Lipka – „Znaczenie takich określeń jak *motyw*, *fraza*, *zdanie*, *okres* rzadko się ze sobą w muzyce i literaturze pokrywają” (s. 11). Z drugiej zaś strony odczuwalna jest nieprecyzyjność terminologiczna, kiedy mówimy na przykład o „akustycznym obrazowaniu”. Autor porusza w tym szkicu problem m.in. muzyki wokalne, dramatu muzycznego i opery, muzyki programowej w jej najrozmaitszych odmianach, powieści o muzyce czy literatury funkcjonującej w ramach sztuki dźwięków. Dodatkowo zaś wskazuje liczne zagadnienia czekające nadal na opracowanie, jak chociażby „(niezbyt może wdzięczny) temat librett operowych” (s. 15).

Za niewątpliwą brak publikacji Lipki można natomiast uznać niejednorodność w opracowaniu poszczególnych szkiców. Podczas gdy zróżnicowana tematyka i poetyka tekstów stanowi ich duży atut, nie można w tej kategorii pomieścić ich różnorodności pod względem opracowania naukowego. Wprawdzie autor na pierwszej już stronie pisze:

Wśród artykułów zamieszczonych w książce dają się natomiast wyróżnić dwa rodzaje tekstów; jedno o profilu historycznym, inne wprowadzające nieco więcej refleksji, co odzwierciedla obecność lub brak przypisów. Zostało to podyktowane ważnością danego tematu i stopniem zorientowania w nim polskiego czytelnika. (s. 5)

Albo niewystarczająco dobrze zrozumiałam zamysł autora, albo podział na artykuły z przypisami bądź bez nich nie został przeprowadzony konsekwentnie. Do pierwszej kategorii zaliczymy szkice o: Machaut, Henri de L'Enclos (tutaj zamiast przypisów znalazła się bibliografia), Jarzębskim, Rousseau, Cherubinim; tego typu opracowania pozbawione są natomiast artykuły o: Abélardzie, Monteverdim, Szekspirze, Cyrano de Bergerac, Vivaldim (tu jednak jako aneks dodane zostały teksty czterech wierszy, będących inspiracją *Czterech pór roku*), Hoffmannie, Beethovie, Prouście i Rilke. Rozumiem założenie, że bibliografii pozbawione są artykuły na temat twórców, o których powiązaniach z muzyką cokolwiek polski czytelnik może wiedzieć, bowiem opracowania na ten temat są dostępne. Nie pojmuję jednak, dlaczego artykuły takie nie zostały jakby „programowo” opatrzone przypisami, które miałyby na celu chociażby lokalizację cytatów. Ani „ważność tematu” ani też „zorientowanie w nim polskiego czytelnika” nie zmieniają faktu, że publikacja ta zyskałaby niewątpliwie, gdyby wszystkie szkice zostałyby opracowane z równą dbałością o udostępnienie czytelnikowi źródeł, z których korzystał i czerpał wiadomości autor. Zabieg taki znacząco podniósłby także wartość naukową zbioru.

Uklonem w stronę czytelnika mniej zorientowanego, będącym jednocześnie potwierdzeniem popularyzatorskiego charakteru publikacji, jest natomiast zamieszczony na końcu książki *Słowniczek terminów muzycznych i wyrazów rzadziej używanych*. Zawarte tam terminy, używane przez autora w poszczególnych szkicach, obejmują zagadnienia z obu dziedzin: muzyki i literatury. Są to krótkie i bardzo ogólnikowe wyjaśnienia rozmaitych terminów, bardzo jednak przydatne do lektury tekstów zamieszczonych w tomie. Znajdziemy tu definicje takich chociażby terminów i zjawisk, jak allegro sonatowe, ballada, bariolaż, *chace*, *chanson de geste*, godzinki, fioritura, *incypit*, konwertyta, mesmeryzm, *modi*, neumy, pleonazm, ritornel, sonorystyka czy teorban, czyli przegląd najróżniejszych zagadnień z zakresu przede wszystkim – choć nie tylko – muzyki i literatury.

Zastanawia jeszcze jedna kwestia związana z czytelniczym obiegiem *Słyszalnego krajobrazu*: do kogo adresowana jest tak książka? Wydaje się, że krąg odbiorców, przez wzgląd na bardzo specjalistyczną dziedzinę, jaką są badania muzyczno-literackie, może być wąski. Lekturę tej publikacji należy jednak polecić każdemu, kto lubi ciekawe teksty na interesujące tematy. Lektura *Słyszalnego krajobrazu* nie wymaga bowiem rozległej wiedzy z zakresu któregośkolwiek z omawianych zagadnień. Zbiór ten należy raczej traktować jako bogate źródło wiedzy oraz bardzo płodną intelektualnie przygodę.

Książka Krzysztofa Lipki jest jedną z ciekawszych propozycji z zakresu badań muzyczno-literackich na naszym rynku wydawniczym w ostatnich latach. Podsumowując powyższe rozważania, należy zatem dodać, że na atrakcyjność tej publi-



kacji mają wpływ przede wszystkim: osobowość autora, jego wiedza, erudycja oraz umiejętność łączenia kompetencji muzykologa, historyka sztuki i literata. Ponadto o wartości *Słyszalnego krajobrazu* decyduje ogrom materiału, jaki poddany został opisowi oraz analizie, ale także tego, który jest z zbiorze jedynie sugerowany a który ma stanowić pretekst do dalszych badań nad rozległymi powiązaniem muzyki i literatury. Można by wprawdzie stwierdzić, że wadą tej publikacji jest zbyt duży rozrzut tematów i ujęć, jednak nie było celem autora uporządkowanie i usystematyzowanie zagadnienia muzycznych uwikłań literatury (i odwrotnie). Sam Lipka pisze: „Pojedynczemu autorowi, który decyduje się na podjęcie podobnego tematu [muzyka i literatura – P.K.], pozostaje przyjąć tylko jedną postawę: musi dokonać niewielkiego wyboru problemów; i zawsze ów wybór będzie odzwierciedlać jego prywatne gusty i zainteresowania” (s. 5). Autor *Słyszalnego krajobrazu* takiego wyboru dokonał, a zadaniem czytelnika jest ocena nie tyle samego wyboru, ile poziomu opracowania poszczególnych zagadnień. A ten nie budzi najmniejszych wątpliwości.

**Paulina KIERZEK**

## Abstract

**Paulina KIERZEK,**  
**Institute of Literary Studies of the Polish Academy of Sciences (Warszawa)**

### **Just listen attentively**

Review of Krzysztof Lipka's book *Słyszalny krajobraz* ['Landscape audible'] (2nd ed., Nowy Świat publishers, Warszawa 2005), being a collection of studies on interrelations between music and literature. The reviewer emphasises the stylistic values of the book, each essay to be found in it being devoted to a different artist, epoch, different phenomena and types of musical-literary liaisons.

## Wizerunek nieoczywisty

Seria Anthropos Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, obejmująca prace z zakresu antropologii kultury, rozpoczęła się w roku 1998 książką Czesława Robotyckiego *Nie wszystko jest oczywiste*<sup>1</sup>. Tytuł książki redaktora serii brzmi jak teza czy wytyczna dla autorów kolejnych – na razie 13 – pozycji. Zróżnicowane tematycznie i metodologicznie, przedstawiają one interesujący, choć oczywiście niekompletny przegląd stanowisk i problemów badawczych polskiej antropologii.

Numer 14 serii Anthropos to rozprawa doktorska Anny Niedźwiedź, *Obraz i postać. Znaczenia wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej*<sup>2</sup>. Autorka ambitnie stawia sobie za cel rekonstrukcję – nieoczywistych – znaczeń narosłych wokół najbardziej w Polsce czczonego (a i chyba najobficiej reprodukowanego) obrazu. Przyjmuje przy tym podwójną perspektywę – według kryterium tematycznego wyodrębnia pięć „zagadnień-kluczy”, a następnie śledzi powstanie i rozwój każdego z nich. Pierwsze z zagadnień koncentruje się wokół pochodzenia wizerunku. Drugie i trzecie dotyczą najbardziej znanych związanych z obrazem opowieści – opowieści o ranieniu i o cudownej obronie Jasnej Góry. Czwarte śledzi ewolucję „od obrazu-palladium [Jagiellonów] do postaci Królowej Polski”, jak informuje tytuł rozdziału IV. Piąte zagadnienie ma nieco inny charakter, poniekąd syntetyzujący, ponieważ autorka podejmuje próbę zebrania „ludowej prawdy” o Matce Boskiej Częstochowskiej i opisu doświadczenia człowieka wierzącego.

Rekonstruując genezę, przeszłość i przede wszystkim sensy przedstawienia, Anna Niedźwiedź odwołuje się do ustaleń badaczy tematu. Tropi różnego rodzaju cudow-

---

<sup>1/</sup> C. Robotycki *Nie wszystko jest oczywiste*, Wydawnictwo UJ, Kraków 1998.

<sup>2/</sup> A. Niedźwiedź *Obraz i postać. Znaczenie wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005.

ne wizerunki od starożytności, nawiązuje do sporu ikonoklastycznego, rozwoju kultu maryjnego oraz historii wojen, w które uwikłani byli prawdopodobnie posiadacze częstochowskiego obrazu. Odnosi się też do analiz stylistycznych i ikonograficznych. Na tym nie koniec. Interpretując współczesne znaczenia obrazu-postaci Matki Boskiej Częstochowskiej, korzysta z tekstów kazań, *Jasnogórskich Słubów Narodu*, wypowiedzi prymasa Stefana Wyszyńskiego, opinii teologów, sprawozdań z jasnogórskich uroczystości – i innych tekstów kultury. Dowodzi przy tym dużego czytania i prawie wzorowej skrupulatności. Prawie, gdyż ta sumienność zawiodła bodaj dwa razy, i to w obu przypadkach w dziedzinie terminologii retorycznej (sama twarz Matki Boskiej Częstochowskiej oznaczająca cały obraz to nie synonim, tylko synekdocha *pars pro toto*, a metafora zalicza się do figur retorycznych; s. 238, 179). Ponadto zastanawia brak indeksu osobowego albo rzeczowego.

Pomimo dobrze jednak rozbudowanej i udokumentowanej analizy kontekstowej, nacisk położony jest zdecydowanie (i antropologicznie, a jakże) na wiedzę potoczną i potoczne interpretacje, których źródłem są przede wszystkim materiały z badań terenowych, przeprowadzonych w roku 2000. Ale przywołane są również druki ulotne na temat jasnogórskiego sanktuarium, materiały przeznaczone dla pielgrzymów, strony internetowe, poezja okolicznościowa, wpisy wotywnie składane na Jasnej Górze, amatorskie i profesjonalne prace plastyczne, znaczki Poczty Solidarność, wpisy do *Księgi Pamiątkowej Wystawy „Matka Boska Częstochowska w sztuce ludowej i popularnej”*<sup>3/</sup>. Za każdym razem wyniki analizy historyczno-kulturowej autorka konfrontuje z tymi materiałami, sprawdzając, czy klucz „skąd się to wzięło” pasuje do pytania „co to znaczy współcześnie”. Pasuje często, ale nie zawsze. W drugim przypadku autorka interesująco przedstawia nawarstwianie się i ciągłą rekompozycję znaczeń, procesy szczególnie wyraziste i intrygujące, kiedy dotyczą obiektu tak głęboko zakorzenionego w polskiej kulturze i silnie na nią oddziałującego, jak jasnogórski wizerunek, który okazuje się „składnikiem mitycznego uniwersum Polaków” (s. 283). Nadrzędną bowiem tezę książki Anny Niedźwiedz jest powiązanie elementów religijnych i narodowych, które współtworzą znaczenia wizerunku. Matka Boska Częstochowska postrzegana jest jako szczególna Matka-Królowa-opiekunka Polaków, która na rzecz swojego ukochanego narodu interweniuje nie tylko poprzez modlitwę w niebie, ale i całkiem wymiernie i bezpośrednio na ziemi, na przykład nie dopuszczając do zdobycia klasztoru na Jasnej Górze w czasie potopu szwedzkiego albo przyczyniając się do upadku rządów komunistycznych w roku 1989. Matka Boska Częstochowska staje się główną animatorką i gwarantką prawidłowego przebiegu polskiej historii, a Jasna Góra – „duchową stolicą narodu” (s. 215). „Narastająca przez stulecia opowieść wprowadza cudowny obraz w krąg symboliki narodowej, umieszczając go w centrum zmitologizowanej wizji dziejów narodowych” (s.60). To powiązanie wymiaru reli-

3/ Wystawa była zorganizowana w 1982 r. przez Muzeum Etnograficzne w Krakowie, następnie odbywała się we Wrocławiu i w Warszawie. Spotkała się z bardzo dużym zainteresowaniem.

gijnego z patriotycznym nazywa autorka „wielką opowieścią”. Źródła historyczne służą do ukazania, jak ukształtował się ten związek, natomiast materiały współczesne pozwalają wyinterpretować jego obecny charakter.

Głównym narzędziem opisu, które pozwala uchwycić cechy i postawić tezę, jest pojęcie „sensualistycznej nierozróżnialności”. Wywodzi się ono z myśli klasyka badań nad religijnością typu ludowego, Stefana Czarnowskiego<sup>4/</sup> (choć on sam mówił jeszcze o „kulturze religijnej wiejskiego ludu”). Zostało rozwinięte i dopełnione przez subtelne rozważania Joanny Tokarskiej-Bakir na temat statusu „świętych obrazów”<sup>5/</sup>. Kategoria sensualistycznej nierozróżnialności opisuje szczególną podwójność, właściwą odbiorowi świętego wizerunku w obrębie religijności typu ludowego. W doświadczeniu człowieka oddającego cześć obrazowi kluczowe jest bowiem przeświadczenie o istotnej obecności czczonyj postaci w obrazie. Tym sposobem przedmiotowi-obiektowi kultu zostaje przypisana osobowość, także fizyczność. Możliwe stają się zatem nie tylko fizyczne reakcje obrazu, takie jak płacz, mruganie, zmiana wyrazu twarzy czy podatność na zranienia. Powstają warunki do przeżycia osobistego kontaktu ze świętą postacią: „badani nie mają wątpliwości, iż spotykając się z obrazem, w rzeczywistości biorą udział w spotkaniu z prawdziwą, realnie obecną postacią Matki Boskiej Częstochowskiej” (s. 236). Te doświadczenia kształtują się w małe opowieści i, wyrażające indywidualny stosunek do jasnogórskiego wizerunku.

Inspiracji Joanny Tokarskiej-Bakir Anna Niedźwiedz zawdzięcza nie tylko aparat pojęciowy, ale metodologiczne podejście do materiałów z badań terenowych. Autorka zresztą wcale tego nie ukrywa. Dążąc do rekonstrukcji żywych znaczeń, podchodzi do wypowiedzi informatorów i ankietowanych z hermeneutyczną dobrą wolą i szacunkiem. Nie podkreśla nieścisłości ani uproszczeń (jak w stwierdzeniu, że „to dzięki Kmicicowi, który się nawrócił i oddał w opiekę Maryi, klasztor ocalał” [podczas potopu szwedzkiego], s. 159), ale przedstawia sensy, jakie jej rozmówcy nadają obrazowi-postaci, próbując stworzyć model współczesnego, potocznego doświadczenia Matki Boskiej Częstochowskiej. Okazuje się ono doświadczeniem głębokim i osobistym, a spojrzenie od wewnątrz pozwala je wydobyć i przedstawić.

Zakres przeprowadzonej analizy jest jednak ograniczony. Niektóre „nieoczywistości” pozostały nieskomentowane. Pominięta została na przykład sfera „sakrobiznesu” i kiczu religijnego, o których wspomina Piotr Kowalski w książce *Popkultura i humaniści*<sup>6/</sup>. Tymczasem, jak się zdaje, są to zagadnienia istotne również dla charakteru i jakości doświadczeń religijnych. Kowalski stawia pytanie o wpływ sposobu funkcjonowania tekstu kultury, w tym przypadku obrazu Matki

4/ S. Czarnowski *Kultura religijna ludu polskiego*, w: tegoż *Kultura*, Wiedza i Życie, Warszawa 1938.

5/ J. Tokarska-Bakir *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Universitas, Kraków 2000.

6/ P. Kowalski *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2004.

Boskiej Częstochowskiej, na jego znaczenie. Czy Matka Boska na breloczku to ta sama Matka Boska, co na obrazie?<sup>7</sup> Czy jest jednakowo obecna w peregrynującej kopii i w szablonie do samodzielnego wykonania wizerunku haftem krzyżowym? Być może tak, ale chyba warto byłoby to prześledzić. Autorka podkreśla, że użycia wizerunku w oderwaniu od tradycyjnego narodowo-religijnego kontekstu spotykają się z gwałtownym i powszechnym sprzeciwem (np. s. 220, 245-247). Może jednak istnieją różne rodzaje kontekstu narodowo-religijnego? Ten problem nie jest w książce Anny Niedźwiedź omówiony, bo trudno chyba za wystarczający komentarz uznać krótką, dosyć zaskakującą wzmiankę o obrazie-postaci Matki Boskiej Częstochowskiej, czuwającej nad kielbasami w sklepie mięsny, umieszczoną w rozdziale *Podsumowanie* (s. 287). Autorka nie uwzględnia też aktualnych politycznych kontekstów użycia (na przykład przez ugrupowania ultraprawicowe) przedstawienia Matki Boskiej Częstochowskiej, choć opisuje ciekawie funkcjonowanie wizerunku w latach osiemdziesiątych, a także wspomina o zwyczaju pielgrzymowania polityków na Jasną Górę.

Oczywiście, są to przemilczenia, do których autorka ma prawo, zapowiada zresztą we *Wprowadzeniu*, że ze względu na rozległy temat „rezygnuje z poruszania niektórych problemów” (s. 7). Książka pozostawia jednak pewien niedosyt właśnie przez takie rozplanowanie pola badawczego. Część zagospodarowana została, by tak rzec, przeorana gruntownie i solidnie. Ale pozostała część leży odłogi.

**Anna POCHŁÓDKA**

## Abstract

**Anna POCHŁÓDKA,**  
student, Jagiellonian University (Kraków)

### A non-obvious effigy

Review of Anna Niedźwiedź's book *Obraz i postać. Znaczenia wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej* [The Image and the Figure. The meanings of the effigy of Our Lady of Częstochowa] (Wydawnictwo UJ [Jagiellonian University Press], Kraków 2005).

<sup>7/</sup> Przykład pochodzi z dyskusji pt. *Polska religijność dzisiaj*, która odbyła się w Muzeum Etnograficznym w Krakowie 9.06.2005 przy okazji prezentacji książki *Obraz i postać*. Do dyskusji zaproszeni zostali prof. Czesław Robotycki, prof. Piotr Kowalski, o. dr P. Włodyga OSB oraz dr Anna Niedźwiedź. Za wyszukanie dokładnych informacji na temat spotkania bardzo dziękuję paniom z Archiwum Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

The presently reviewed work is a doctoral thesis, published as volume 14 in the Jagiellonian University Press's *Anthropos* series, devoted to publications in anthropology of culture. The book's author sets an objective for herself to reconstruct events having accrued around Poland's most praised (and most frequently reproduced) piece of painting, i.e. the image of Our Lady of Częstochowa, as mentioned in the book's title. The reviewer highlights and discusses the threads being most significant for the paper's anthropological and cultural context.



## Nobilitacja groteski

Od pewnego czasu obserwujemy stopniową nobilitację groteski w refleksji historyczno- i teoretycznoliterackiej. Zawdzięczamy to między innymi szkicom i książkom Michała Głowińskiego, Włodzimierza Boleckiego, Ryszarda Nycza, Anny Janus-Sitarz, Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk<sup>1</sup>. A przecież obok wymienionych tu publikacji w ostatnim piętnastolecu powstało szereg ważnych rozpraw zamieszczonych na łamach czasopism. Praca Elżbiety Sidoruk<sup>2</sup> zawiera dość bogatą bibliografię. Przywołano w niej nazwiska badaczy, którzy w okresie powojennym jako jedni z pierwszych zajęli się na naszym gruncie przyswojeniem teorii groteski. W tym miejscu wypada przypomnieć chociażby artykuły Lecha Sokoła<sup>3</sup> czy Piotra Marciszuka<sup>4</sup>. Trudną do przecenienia rolę odegrały też dokonania translatorskie,

- 1/ M. Głowiński *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice i interpretacje*, Universitas, Kraków 2000; W. Bolecki *Od potworów do znaków pustych: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*, w: *Preteksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, PWN, Warszawa 1998; R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, FNP i Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002; A. Janus-Sitarz *Groteska literacka. Od „Diabła w Damaszk” po Becketta i Mrożka*, Universitas, Kraków 1997; B. Pawłowska-Jądrzyk *Sens i chaos w grotesce literackiej. Od „Pałuby” do „Kosmosu”*, Universitas, Kraków 2002.
- 2/ E. Sidoruk *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2004.
- 3/ L. Sokół *O pojęciu groteski*, cz. 1, „Przegląd Humanistyczny” 1971 nr 2; cz. 2, „Przegląd Humanistyczny” 1971 nr 3; tegoż *Groteska w teatrze Stanisława Witkiewicza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.
- 4/ P. Marciszuk *U podstaw groteskowej wizji świata – kryzys podmiotowości*, cz. I, „Przegląd Humanistyczny” 1982 nr 12; *Groteska i absurd (estetyczny i światopoglądowy aspekt groteski)*, cz. II, „Przegląd Humanistyczny” 1983 nr 4.

a zwłaszcza przekład klasycznego dzieła Michaiła Bachtina *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*<sup>5</sup>. Niestety do dziś nie mamy pełnego przekładu fundamentalnej książki Wolfganga Kaysera *Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, z której pochodzi fragment *Próba określenia istoty groteskowości* zamieszczony w tematycznym numerze „Pamiętnika Litearckiego” (1979, z. 4).

Skoro mowa o niedostatkach. Doskwiera brak opracowania monograficznego ogarniającego całościowo filiacje między wojną a groteską. A jest to problematyka interesująca, warta odrębnych studiów. Dotychczas zaledwie kilku badaczy – w wymiarze ograniczonym czasowo (Jastrzębski, Święch)<sup>6</sup> i tekstowo (Mityk)<sup>7</sup> – podjęło się jej przeanalizowania. Wprawdzie w literaturze polskiej mówiącej o wojnie i okupacji groteska nie ma zbyt dużego udziału<sup>8</sup>, jednak teksty, które podejmują tę konwencję są nader zajmujące. Warto przypomnieć, iż żywe zainteresowanie teorią „dziwaczności śmiechu” w czasie okupacji wykazywali autorzy z kręgu „Sztuki i Narodu”: Trzebiński, Bojarski, Gajcy (*Paweł, Trzy śmierci*) a także Baczyński (*Sprzęty, Zwierzęta pana Joachima*). Wszyscy oni w większym (Trzebiński, Bojarski) lub mniejszym stopniu (Gajcy, Baczyński) pozostawali pod wpływem dramaturgii Witkacego. Wzorem były też dzieła Gombrowicza, Schulza oraz wiersze Gałczyńskiego<sup>9</sup>. Surrealistyczna poetyka służyła za metaforę współczesności, odpowiednik straszliwego systemu zbrodni, w którym przestały mieć znaczenie jakiegokolwiek wartości oprócz siły. Przykładu dostarcza opowiadanie Wacława Bojarskiego *O barze „Pod Lampionami”, zielonym nosie i dyktaturze*.

- 5/ M. Bachtin *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, oprac., wstęp i kom. S. Balbus, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- 6/ Zob. m.in. Z. Jastrzębski *Wymiary groteski*, w: tegoż *Literatura pokolenia wojennego wobec Dwudziestolecia*, IBL, Warszawa 1969; J. Święch *Surrealizm i groteska, W nurcie groteski, Ze szkoły Witkacego*, w: tegoż *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 1997.
- 7/ I. Mityk (*Inne spojrzenie. Groteska w prozie polskiej o wojnie i okupacji*, WSP im. J. Kochanowskiego, Kielce 1997) omawia parodystyczno-prześmiwczy nurt groteski (utwory Witolda Gombrowicza, Stanisława Dygata, Artura Sandauera, Jerzego Andrzejewskiego oraz Stanisława Zielińskiego).
- 8/ Wynika to przynajmniej z dwóch przyczyn: nieprzystawalności samego tematu, który niejako w sposób naturalny domagał się innych środków wyrazu, oraz ciężenia tradycji romantycznej.
- 9/ Konotacje między groteską a wojną nie obejmują tylko dzieł rówieśników Krzysztofa Kamila Baczyńskiego ze „Sztuki i Narodu”. Lista autorów i tekstów jest długa. Przywołać trzeba (z kręgu SiN-u) *Orfeusza* Anny Świrszczyńskiej, *Schylek amonitów* Ewy Pohoskiej, ale też (spoza niego) *Jezioro Bodeńskie* Stanisława Dygata, zapomniane: *Zmowę demiurgów* Kazimierza Truchanowskiego oraz *Piórkim flaminga* Wojciecha Żukrowskiego, *Drewnianego konia* Kazimierza Brandysa czy *Lunapark* Tadeusza Kwiatkowskiego.

Słusznie powiada Sidoruk, iż groteska wzbogaca grono tych kategorii literackich, które należą do najbardziej labilnych i najtrudniejszych do uchwycenia. Wprawdzie nie udało się, jak dotąd, stworzyć jednolitej definicji groteski<sup>10</sup>, można jednak wymienić kilka cech, które zwykło się uważać za konstytutywne dla niej: łączenie jakości sprzecznych (najczęściej elementów komicznych i tragicznych), wykorzystywanie techniki kontrastu, odwoływanie się do paradoksu pociągające za sobą odrzucenie logiki oraz zasady przyczynowo-skutkowej, absurd i czarny humor. Niemożliwa do jednoznacznego określenia, posiłkująca się grą znaczeń groteska najpełniej ujawnia nam swe oblicze, gdy zamiast szukać adekwatnych i wyczerpujących definicji skupiamy się raczej na opisie wymienionych cech. Nie trudno bowiem zauważyć, że „cokolwiek zostanie o niej powiedziane, z łatwością podlega zaprzeczeniu”. Równie dobrze można przecież mówić o grotesce jako o jednym z wyznaczników dzieł reprezentujących nurt fantastyczny, jak i o komponencie wspomagającym formy pisarstwa realistycznego. Może być ona postrzegana jako przejaw wyrafinowania artysty jak też jedna z najstarszych form ekspresji. Proteuszowa natura groteski jest tym, co w niej najbardziej fascynujące.

Sidoruk rozpatruje groteskę jako fakt estetyczny (badacze szczególnie bliskie są powiązania groteski z satyrą, pastiszem, parodią i kulturą ludową). Z tego punktu widzenia groteska jest przede wszystkim naruszeniem zasady *decorum*. Owo zachwianie równowagi między „formą” i „treścią” może się realizować na przestrzeni całego tekstu lub lokalnie.

Pamiętając o estetycznym aspekcie zjawiska nie wolno nam pomijać jego konotacji egzystencjalnych. W historii kultury groteska była niejednokrotnie dyskontowana przez artystów świadomych jej polemicznej siły. Nie był tego w stanie zmienić nawet jej ambiwalentny charakter oraz wynikające stąd niebezpieczeństwo niezrozumienia. Groteska bowiem to broń obosieczna i w każdej chwili może zwrócić się przeciwko jej posiadaczowi. Tym niemniej szczególnie przydatna okazywała się zawsze, gdy chodziło o wyrażanie wszelkich postaw świadczących o zagubieniu i bezsilności podmiotu; wszelkich antynomii. Traktowana jako kategoria drugorzędna, spychana na peryferie oficjalnej sztuki groteska nie tylko doczekała się nobilitacji za sprawą romantyzmu, ale w minionym stuleciu okazała się sprawnym narzędziem opisywania oraz diagnozowania świata, który skutecznie wymykał się prawom rozumu i logicznego myślenia.

Deprecjonujące piętno, którym nazaczyła groteskę tradycja europejska, zapewne przyczyniło się do tego, że między innymi w Dwudziestoleciu w oficjalnych programach i manifestach nie odwoływano się do niej wprost. Jednak – jak wiemy – nieobecność w manifestach nie jest w tym wypadku równoznaczna z nieobecnością w praktyce literackiej. Dość przypomnieć futurystów (Anatola Sterna, Brunona Jasieńskiego, Jerzego Jankowskiego, Aleksandra Wata, Stanisława Mło-

dożeńca), ekspresjonistów (Jerzego Stura, Emila Zegadłowicza), Kwadrygę (Włodzimierza Słobodnika, Stefana Flukowskiego, Władysława Sebyłę), skamandrytów (Marię Pawlikowską-Jasnorzewską, Jerzego Lieberta, Kazimierę Iłkiewiczówną), żagarystów (Jerzego Putramenta, Jerzego Zagórskiego), a nawet autorów z kręgu Awangardy Krakowskiej (Adama Ważyka, Juliana Przybosa, Jana Brzękowskiego). Podobnych egzemplifikacji przytoczyć można więcej. Trudniej jednak przywołać nazwiska poetów Dwudziestolecia, u których ludyczny, parodystyczny, niekiedy szyderczy ton stanowi jedną z dominujących cech całej twórczości lub poważnej jej części. Dzieła Leśmiana, Tuwima, Gałczyńskiego są nie tylko tego przykładem, ale przynoszą chyba najwybitniejsze realizacje takiej wizji świata w liryce międzywojnia. Co znamienne posługiwanie się poetyką opalizującego sensu jest istotnym wyznacznikiem nowoczesności tekstów Leśmiana, Tuwima, Gałczyńskiego.

Tym, co musi uderzać czytelnika *Łąki*, jest niezwykła umiejętność, z jaką Leśmianowskie ballady, dyskontując humor, ironię, parodię, stają się zarazem generatorami treści metafizycznych. Wolno chyba powiedzieć, że autor *Napoju ciemnego* najdoskonalej spaja jakości metafizyczne i zasadę obniżonego tonu, jaką niewątpliwie wnosi ze sobą groteska. U Leśmiana ta ostatnia nie wyczerpuje się ani w negacji, a ani w komizmie pojętym jako swobodna gra. Jak zauważa Sidoruk, parodia u niego ma nade wszystko wymiar konstruktywny. Leśmian nigdy nie przestaje wierzyć w ekspresyjne i kreacyjne możliwości języka poetyckiego. „Śmiech przewrotny” pełni też jeszcze jedną funkcję. Widać to doskonale w obsesyjnym eksploatowaniu tematyki śmierci. W takich wypadkach ma on moc terapeutyczną, jest próbą opanowania grozy, którą rodzi myśl o kresie i jego figurze – trupie, rozkładającej się materii. Brzydota, ułomność, kalectwo, sytuowane na pograniczu śmieszności i tragiczności, otwierają się u Leśmiana na wymiar metafizyczny, egzystencjalny. Sposób, w jaki poeta o nim mówi jest bez wątpienia nowatorski i mistrzowski.

Trzeba powiedzieć, że również dwaj pozostali twórcy (Tuwim i Gałczyński) nie najlepiej nadają się do prezentowania groteski jako faktu tylko estetycznego. Ale Sidoruk jest tego w pełni świadoma i skrupulatnie wylicza role, w jakie wciela się podmiot wierszy autorów *Balu w Operze* oraz *Balu u Salomona*. U obydwu pierwiastek ludyczny pełni znaczącą funkcję. U obydwu też pojawia się w całej krasie w dziełach nawiązujących do konwencji satyrycznej i kabaretowej. Tuwim w poetyce stylizatorskiej, parodystycznej utrzymuje się od wierszy młodzieńczych po *Kwiaty polskie*. Poprzez satyrę z kolei odchodzi od poezji jako gry i zabawy, a zmierza w stronę poezji zaangażowanej. Jest to coraz bardziej widoczne w późniejszym okresie. A jednak te dwie koncepcje i zadania poezji będą się stale u niego mieszały. Doskonale koresponduje to z temperamentem skamandryty, który lubił łączyć odmienne style wypowiedzi. W uznawanym dziś powszechnie za jedno z największych dokonań Tuwima *Balu w Operze* intencja „satyryczna i ludyczna wzajemnie się dopełniają i odpychają zarazem, pozbawiając tekst jednoznacznej wymowy”.

Ambiwalentne, opalizujące znaczeniem są też wiersze podejmujące temat śmier-

10/ Wieleś ujęć i definicji groteski przedstawia w artykule *O pojęciu groteski* Lech Sokół (cz. 1, „Przegląd Humanistyczny” 1971 nr 2; cz. 2, „Przegląd Humanistyczny” 1971 nr 3).

ci. Według badaczki „skłonność Tuwima do kreacji groteskowej tłumaczy się nie tyle potrzebą zniwelowania obsesyjnego lęku przed śmiercią, ile ma uzasadnienie estetyczne”. Najlepiej przylega do postawy kształtowanej sprzecznymi uczuciami fascynacji i przerażenia. Czy rzeczywiście jest to przede wszystkim kwestia estetycznego a nie egzystencjalnego obłąskawienia spraw ostatecznych, nie podejmuję się rozstrzygać. Jakkolwiek jednak jest, w liryce Tuwima śmierć wielokrotnie odbija się w niezwykle przejmujących obrazach, choć komponowanych na styku burleski i autodemaskacji.

W melanzu artystycznym, dyskontowaniu różnych tradycji gatunkowych i językowych mają swój udział również teksty Gałczyńskiego. Píše o nim Sidoruk: „Jak nikt inny w naszej literaturze dowiódł, że skala możliwości ekspresywnych groteski jest bardzo szeroka, że oscyluje ona między czysto ludyczną bzdurą i ukrytym pod warstwą błazenady tragicznym serio, i że granica między powagą a niepowagą właściwie nie istnieje”. Groteska pod piórem Gałczyńskiego ukazuje swój potencjał ludyczny, satyryczny, parodystyczny. Stylizacja o charakterze parodystycznym (obok charakterystycznego dla wczesnego okresu zamiłowania do pastiszu) pełni wielorakie zadania: od zabawy, przez polemikę, po artykulację indywidualnych poglądów autora.

Gdy rozmyślamy nad wierszami Gałczyńskiego, niewątpliwie przyznać wypada, iż jednym z bardziej wartościowych pomysłów artystycznych autora *Skumbrii w tomacie* było wprowadzenie konwencji *buffo* do utworów o tematyce katastroficznej. Z tego powodu znacznie odbiegają one od patetycznej liryki żagarystów. *Bal u Salomona* oraz *Zabawa ludowa* godzi wzniosłość i trywialność. W rezultacie nowa jakość, która powstaje w wyniku tej konwergencji, nie jest ani tragiczna, ani komiczna, ale właśnie groteskowa. Jednak – jako się rzekło – pod fasadą błazeńskiego żartu skrywa się „poważna” refleksja o ocalającej mocy sztuki. Gałczyński nie wierzy w zbawczą siłę sztuki w obliczu nadciągającej katastrofy. Co najwyżej – jak w *Zabawie ludowej* – słowo artysty może pomóc w oswojeniu lęku. To właśnie chwilowego ukojenia szukali później w poezji mistrza Konstantego młodzi adepci literatury z kręgu „Sztuki i Narodu”. Ale to już temat na osobną rozprawę.

Analityczna, bogata materiałowo książka Sidoruk oczywiście nie zamyka dyskusji o grotesce u Leśmiana, Tuwima i Gałczyńskiego. Niewątpliwie jednak stanowi ważne i inspirujące podsumowanie tej problematyki u trzech wybitnych indywidułości Dwudziestolecia.

**Sławomir BURYŁA**

## Abstract

**Sławomir BURYŁA,**  
University of Warmia and Mazury in Olsztyn

### Grotesque dignified

Review of Elżbieta Sidoruk's book *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński* [‘Grotesque in Polish Verse of the 1918-1939 Period: Leśmian, Tuwim, Gałczyński’] (Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku [University of Białystok Press], Białystok 2004).

According to the reviewer, Ms. Sidoruk's book belongs to the domain of papers discussing the subject of grotesque, both in a literary-theoretical and literary-historical perspective. In parallel, it emphasises difficulties in defining this hard-to-define category, whose dimension in literature is both aesthetical and ethical.





## Zbigniew KLOCH

### Reklama, miasto i kulturowa potoczność

Reklama jest tym elementem dyskursu potoczności, który składa się na znakowe wyposażenie naszej codzienności poprzez obecność w kinie, telewizji, gazecie, na ulicy, w pociągu. Jako wypowiedź uwzględniająca estetyczne i komunikacyjne upodobania tego, do kogo się zwraca, kształtuje świat konwencji potocznego porozumiewania się i kulturowych wartości. Modeluje świadomość, zachowania werbalne. Perswaduje, choć w jawny sposób nie nakłania na rzecz kogoś lub czegoś. Pod tym względem reklama różni się od na przykład dyskursu politycznego, gdzie najczęściej wprost nas się do czegoś przekonuje. W reklamie zaś

Namawianie werbalne coraz częściej zostaje zastąpione perswazją ukrytą w semiosferze przekazu, zamiast nakłaniać, wzbudza się zainteresowanie odbiorcy. Prowadzi to do zmian charakteru czynnika perswazyjnego, nakłaniania estetyką – a więc tym, co jest istotą przeżycia artystycznego i co odnoszone było dotychczas do sztuki wysokoartystycznej, choć warto przypomnieć, iż również w obrębie tej sztuki istnieją właściwości motywowane pozaestetycznie – za jakie należałoby uznać wychowawcze i poznawcze.<sup>1</sup>

Autorzy reklam pragną upodobnić je do wypowiedzi artystycznych, co się czasami udaje. Gatunkowo reklama jest tekstem eklektycznym, nastawionym na odniesienia intertekstualne, by tak rzec – „wszystkożernym” pod względem aktualizowanych estetyk. Podobnie jak wiele innych gatunków dyskursu dzisiejszej kultury masowej, reklama posługuje się chętnie cytatem, kryptocytatem, aluzją, intertekstualnym odniesieniem do codzienności (tak jak np. telewizyjna reklama wędlin, skonstruowana została jako doniesienie z procesu „Kaszany” i „Kiełbasy”, co było oczywistą aluzją do pseudonimów gangsterów, o procesach których chętnie informowała telewizja).

---

<sup>1/</sup> E. Szczęsna *Poetyka reklamy*, PWN, Warszawa 2001, s. 15

Reklama funkcjonuje więc w obszarze transtekstualności i jest hipertekstualna w przeważającej większości przypadków. Jest hipertekstem derywowanym (zazwyczaj w pełni swobodnie) z hipotekstu, którego jest transformacją, co ułatwia perswazyjny efekt reklamowy, skuteczne komunikowanie<sup>2</sup>. Innymi słowy: reklama jako tekst jest przeważnie konstelacją konwencji, przekonań i stereotypów już istniejących, a więc znanych, co zapewnia jej zrozumiałość społeczną. Odtwarza świat „naszej” kultury i „naszych” upodobań, a tym samym utwierdza nas w przekonaniu, że chodzi o rzeczywistość, w której warto być. Że jest to świat pozwalający współtworzyć więzi, społeczną tożsamość; między innymi poprzez organizację przestrzeni, której doświadczamy na co dzień jako oswojonej, zrozumiałej. Tekst miasta i tekst reklamowy są silnie ze sobą związane. Należą do tej samej przestrzeni.

Można powiedzieć, że miasto to zorganizowany w sposób celowy komunikat. Miasto jest zatem jednym z wielu rodzajów ekspresji społecznej, doświadczanych powszechnie, artykułowanym na wiele sposobów. Miasto to przestrzeń uporządkowana, opozycyjna wobec tego, co się poza nią znajduje. Jest przestrzenią odgraniczoną (dziś tę granicę wyznaczają bardzo często jedynie znaki drogowe) nawet wówczas, gdy niepostrzeżenie przechodzi w formy niebędące miastem w ścisłym znaczeniu. W historycznie wcześniejsze formy organizacji przestrzeni: w osady, wsie. *Banlieaux, suburbia* – to formy pośrednie; trzeba je umieścić między miastem i wsią, bez których nie mogą istnieć. Bywa, że miasto wyznacza swą obecnością centrum wszechświata, jest bowiem przestrzenią uporządkowaną w określony sposób, przestrzenią znaczącą, wyraziście odróżniającą sferę sakralną od profanicznej. Dzieli się na funkcjonalnie zróżnicowane obszary. O lokalizacji miast równie często decydowały względy praktyczne, co mitologiczne. Badacze semiotyki miasta rozróżniają w związku z tym miasto jako tekst i tekst miasta, dwie wzajemnie dopełniające się postaci dyskursu<sup>3</sup>. Jest więc miasto przekazem adresowanym do aktualnych i przyszłych mieszkańców oraz do przyjezdnych (turystów). Jest tekstem osobliwym, ma wyrażonym w znakach, których wartości bynajmniej nie są stałe, gdyż zmieniają się wraz z biegiem historii, korygującej kody interpretacyjne. Tak jak w przypadku warszawskiego Pałacu Kultury, który wyposażony w zegar, zbliżył się do londyńskiego Big Bena, a tym samym oddalił od symboliki socrealistycznej budowli, będącej „darem narodu radzieckiego dla narodu polskiego”<sup>4</sup>.

Tekst miasta jest palimpsestem. Jego lektura ma charakter *bricolage'u*. Jest tekstem ciągle niedokończonym, bez przerwy w zasadzie zmieniającym się, zmusza-

<sup>2/</sup> Używam terminologii Genetta: zob. G. Genette *Palimpsesty*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, t. 4, s. 232-233.

<sup>3/</sup> W. Toporow *Miasto i mit*, wyb., przekł. i wstęp B. Żylko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

<sup>4/</sup> O socrealistycznej symbolice Pałacu Kultury pisał między innymi Wojciech Tomasiak w książce: *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie propagandy monumentalnej*, FNP, Leopoldinum, Wrocław 1999.

jącym do ciągłych zabiegów rekonstrukcyjnych. Można o nim myśleć jako o „skupisku światła”, „kryształach przestrzeni”, „akro”, „neko”, „polis”, konstrukcji zbudowanej na wielu różnych warstwach, które są efektem działania zdarzeń historii (dzisiejszy warszawski Muranów stoi na gruzach getta)<sup>5</sup>. Jest zjawiskiem opisywanym w kategoriach fenomenologii, antropologii, logiki, semiotyki, wynikiem eksperymentacji indywidualnego doświadczenia.

Ale miasto to także wypadkowa gry sił ekonomicznych, panujących tendencji społecznych, indywidualnych dążeń, które znalazły dla siebie właściwy moment realizacji. W takim rozumieniu miasto jest grą, a każde z wykonywanych w jej ramach posunięć otwiera kolejne możliwości działań (zagrywek), następujących po tym pierwszym lub na długo blokujących możliwość wykonania ruchu. Gra w miasto realizowana jest przede wszystkim w wymiarze ekonomicznym, z uwzględnieniem istniejącego stanu rzeczy, lokalizacji, ciągów komunikacyjnych, a więc parametrów współtworzących sytuację, jaką przejęli gracze po poprzednikach.

Gra w miasto – gra o intensyfikację rozwoju przebiega na siatce własności i obsługujących ją pasów infrastruktury. Urbanista czy polityk lokalny prowadzi zawsze grę w makroskali. Deweloper lub właściciel grają w mikroskali pojedynczej parceli albo kilku parcel. Myślenie w obu skalach jednocześnie wprowadza nas w nieustanny konflikt interesów: prywatnego i publicznego.<sup>6</sup>

Reklama jako składnik przestrzeni miejskiej, tekstu miasta, urzeczywistnia się przede wszystkim w przywołanych układach odniesienia: semiotycznym, indywidualnego doświadczenia i ekonomicznym.

Wielkie reklamy dekomponują przestrzeń miasta, zmieniają na pewien czas wygląd miejsc, które współtworzą miejską tożsamość. Sytuowane w podobnych punktach przestrzeni urbanistycznej reklamy unifikują tę przestrzeń, oswajają ją, dają złudzenie, że pozostajemy w tym samym, jednorodnym i zrozumiałym świecie. Ale też ją dekomponują.

Dekompozycją przestrzeni miejskiej zajmę się na przykładach reklam drugiej części popularnego filmu animowanego *Shrek 2*, billboardu „Netii”, operatora telefonii stacjonarnej, reklam samochodu Renault Espace.

Promocja reklamowa *Shreka 2* wykorzystuje połączenie tradycyjnych wielkich plansz i figur nadnaturalnej wielkości, umieszczonych ponad dwuwymiarową informacją słowną. Shrek i Osioł siedzą na dachu warszawskich domów towarowych „Galeria Centrum”. Nadnaturalnej wielkości postacie zachowują proporcje wzrostu względem siebie. Tekst słowny, czyli ten składnik tekstu reklamowego, który Szczęsna<sup>7</sup> nazywa „dewizą”, w swej formie graficznej utrzymany jest w stylistyce

<sup>5/</sup> T. Sławek *Akro/neko/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zejdler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, s. 11 i nast.

<sup>6/</sup> Cz. Bielecki *Gra w miasto*, Dom Dostępny, Warszawa 1996, s. 20.

<sup>7/</sup> E. Szczęsna *Poetyka reklamy...*, s. 106.

animacji z filmu. Z kończącej napis cyfry „2” wystają uszy tytułowego bohatera. Film był znany i modny, nie było zatem potrzeby tworzenia dla celów kampanii reklamowej jego drugiej części odrębnego sloganu. Wystarczył tytuł i informacja: „w kinach od 2 lipca”. „Ekwiwalencja” (używam terminologii Szczęsnej), a więc ta część przekazu reklamowego, która realizowana jest najczęściej w kodzie niewerbalnym, może być ograniczona do „zacytowania” postaci filmowych. Pomysł reklamy filmu w dużej mierze opiera się na takiej konstrukcji przekazu, która zakłada, że wirtualne postacie, znane z ekranu, „są”, a więc „istnieją realnie”, czego nie da się zanegować, skoro każdy, kto przechodzi tym ruchliwym warszawskim skrzyżowaniem, może je zobaczyć – siedzą na dachu domów towarowych przy Marszałkowskiej. Fikcja (filmowa realność) staje się w ten sposób rzeczywistością (a przynajmniej jej elementem). Popularność pierwszej części Shreka sprawia, że wystarczy zapowiedzieć kontynuację losów bohaterów i kina zapełnią się bez konieczności użycia dodatkowych środków perswazji.



Można powiedzieć, że im bardziej popularny jest produkt, tym mniej jego reklama może zawierać elementów perswazyjnych. Reklama *Shreka* jest nakierowana na kontekst sytuacyjny, odsyła do zdarzeń z bliskiej przeszłości, może zatem poprzestać w zasadzie na informowaniu i przypominaniu. Jako przekaz funkcjonuje w trzech rzeczywistych wymiarach, co zmienia na pewien czas wygląd przestrzeni miejskiej, oraz w czwartym, metaforycznym wymiarze – w przestrzeni pa-

mięci społecznej. Miasto, w którym dominuje reklama tego rodzaju, traci przywilej statyczności, zaczyna być spostrzegane jako konstelacja elementów stałych i zmiennych.



Billboard wielkości biurowca czy mieszkalnego bloku musi zmienić wygląd przestrzeni. Semiotyka reklamy modeluje w ten sposób semantykę miasta, które traci na pewien czas swoją dawną tożsamość, zyskuje zaś nową, wymodelowaną dzięki reklamowej dekoracji. Przykładem tego rodzaju świadomych działań może być promocja Netii, która reklamowała swe usługi za pomocą billboardów wielkości wielopiętrowego domu. W Warszawie był to biurowiec przy zbiegu Marszałkowskiej i Alei Jerozolimskich, a więc w miejscu, gdzie przecinają się szlaki komunikacyjne z Zachodu na Wschód, z Północy na Południe. W Poznaniu – nowe centrum targowe, budowane nieopodal dworca kolejowego. W obu przypadkach reklama dokładnie wpisuje się w otoczenie. Przy niebie zbliżonym do tego, jakie sfotografowano na billboardzie, można odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z realnie istniejącą budowlą. Zarówno w Warszawie, gdzie widziana z odległości dworca Warszawa Centralna, umieszczona nad rotundą PKO BP reklama sprawia wrażenie, iż przebudowano tę właśnie część Alei Jerozolimskich, jak i w Poznaniu, gdzie planszę można potraktować jako elewację budowanego w pobliżu dworca centrum targowego.



Slogan: „Lepsza perspektywa” ma zarazem sens dosłowny i metaforyczny. Mamy do czynienia ze zmianą perspektywy miejskiej, Netia (jako instytucja) przynosi niedające się zanegować, bo widoczne przecież „korzyści”, otwiera „lepsze widoki na przyszłość”, „zwiększa możliwości”. Dla kogoś, kto chce dowiedzieć się więcej, podano numer telefonu, pod którym uzyska informacje. „Lepsza perspektywa” to slogan, który w połączeniu z obrazem odsyła do schematów wyobraźniowych znanych z jednej ze stolic europejskich – budowla sfotografowana na billboardzie przypomina Le Grand L’Arche z paryskiej dzielnicy La Défense. A jeśli nawet nie kojarzy się z tym łukiem przechodniowi, to z pewnością konotuje nowoczesność, architektoniczną oryginalność, nowatorstwo. „Perspektywę na świat”, w interpretowanym przekazie reklamowym, otwiera ptak, który przefruwa pod łukiem, ptak o cechach flaminga i bociana, trudny do identyfikacji, z pewnością o właściwościach ptaka wodno-błotnego, pozaeuropejskiego raczej niż rodzimego. Gdyby nie to ogromne ptaszyko, reklama tworzyłaby iluzję trwałej zmiany wyglądu miasta. I w Warszawie, i w Poznaniu ptak tę iluzję nieco zaciera. Może przyjąć, że jest wytworem grafiki komputerowej, obrazem nieistniejącego nigdzie poza wirtualnym światem gatunku. Komuś, kto się do takiej wiedzy pozatekstowej nie odwołuje, budowla i ptak przedstawiony na zdjęciu z pewnością skojarzy się z rozwojem, postępem. Krótko: ikoniczny tekst reklamy Netii jest ilustracją sloganu tekstu werbalnego, jest to, można powiedzieć, udane „unaocznienie” słowa.

Reklama zmienia zatem – i to dosłownie – perspektywę widzenia rzeczywistości, zmienia naszą percepcję teraźniejszości miasta, doświadczenia ciągłości. Pozwala na interpretację znanego przecież otoczenia w wymiarze przyszłości: czeka nas lepsza perspektywa, a więc lepsza przyszłość. Jak utrzymują badacze, reklama jest transgresywna, przekształca przedmioty i znaki w medium treści reklamowych. Netia używa tekstu miasta do swych własnych, komercyjnych celów. Tekstu, który funkcjonuje na pograniczu realności i fikcji. O zjawiskach tego rodzaju pisała Ewa Szczesna:

Wypowiedź reklamowa jest jeszcze jedną formą konkretyzacji bytu i fikcji. Jej specyfika decyduje o tym, że odbiorca nie spostrzega jej jako stwarzania fikcji, że odnosi się do niej z tą samą, co do rzeczywistości, kategorią prawdy, która wobec fikcji, będącej jednym z możliwych postrzeżeń, nie ma racji bytu.<sup>8</sup>

Wielkie reklamy miejskie odrealniają rzeczywistość. Oto z rusztowania przysłaniającego fasadę warszawskiego hotelu „Polonia”, spod przymkniętych powiek, na tłum przechodniów spogląda seksowna modelka ze słuchawką najnowszego telefonu Motorola przy uchu. Podobnie jak w analizowanych wcześniej billboardach, tu także warstwa werbalna przekazu została znacznie ograniczona: w prawym górnym rogu reklamy widnieje logo firmy i hasło – „intelligence everywhere”. Po lewej – adres internetowy, w środku zaś planszy slogan ujmujący za pomocą neologizmu większość z sugestii przekazywanych w reklamie, hasło ściśle związane z ob-

razem, tekst-napis: „motochic”. W przeciwieństwie do reklam publikowanych w czasopiśmie, gdzie reklamodawcy zakładają, że czytelnik zatrzyma wzrok na stronie i, być może, przeczyta tekst, którego nie umieszcza się na billboardzie ze względu na przewidywaną sytuację lektury (czyta się je przecież, będąc zazwyczaj w ruchu), wielkie reklamy miejskie ograniczają do minimum tekst słowny. O szczegółach potencjalny nabywca towaru może się dowiedzieć ze strony internetowej, której adres dyskretnie umieszczono na planszy, oraz pod także widocznym na billboardzie numerem telefonu. Wielkie reklamy miejskie pełnią swe podstawowe funkcje dzięki perswazji za pomocą obrazu, którego sens streszcza slogan, niekiedy zaś także hasło umieszczone pod logo firmy. Slogan to ten spośród werbalnych elementów reklamy, który podatny jest na zmianę w stopniu dużo większym niż hasło (w istocie będące również sloganem), przypisane firmie jako instytucji. Nokia (jako firma) „łączy, kontaktuje ze sobą ludzi” („Nokia, connecting people”), a hasło firmowe Motoroli wskazuje nie tylko na inteligencję i mądrość urządzenia, lecz także na mądrość i inteligencję tych, co taki właśnie telefon kupili. W analizowanych reklamach sens perswazyjny, nakłaniający do działań określonego rodzaju przekazywany jest na różnych poziomach konstrukcji tekstu.

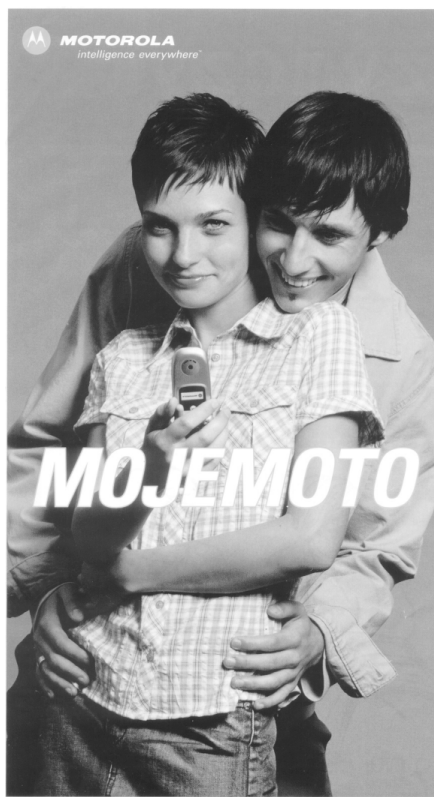


To samo hasło firmowe towarzyszy zazwyczaj wielu kampaniom, slogan zmienia się zależnie od rodzaju reklamowanego produktu, jego postać przystosowuje do oczekiwań adresata promowanego towaru, a więc obrazu współtworzącego „elokwencję” (używam terminów Szczesnej) tego rodzaju wypowiedzi. Raz może to

8/ E. Szczesna *Poetyka reklamy*, s. 101. O transgresywności reklamy autorka pisze na s. 20.

być „motochic”, innym razem „motoguru” albo „mojemoto”; napis na obrazie odnosi się i do telefonu, i do pary z pewnością szczęśliwych, młodych ludzi (ona obejmuje czule telefon, on obejmuje ją równie czule). Slogan z promocji telefonu Motorola V 220 jest neologizmem i to zarówno w swej wersji angielskiej, jak i spolszczonej. Słowa „motochic” nie znajdziemy w słownikach angielsko-angielskich, określenia „mojemoto” nie znajdziemy w słownikach polskich. Są to reklamowe konstrukty łączące w jednym wyrazie element nazwy firmy („moto” wyraźnie wskazuje na „motorolę”) i element, którego znaczenie wiąże się z semantyką zdjęcia, tę powtarza formuła słowna. „Mojemoto” uaktywnia serię konotacji, odsyła do zwrotów w rodzaju „moje kochanie”, „moja słodka”, „moja jedyna”. Gra słów za pomocą powtórzeń dźwiękowych, „udająca” mowę żywą umiejętnie „miesza” erotyczne podteksty, które „przenoszone” są z chłopaka na telefon. Reklama w wersji prasowej podpowiada zresztą pożądaną styl swojej własnej lektury: „jego fotka, jego druga fotka i... jego fotka, to moje moto”. Na tej samej zasadzie można odczytać slogan „motochic”. Francuskie słowo „chic” używane w tej samej postaci zapisu w języku angielskim oraz w podobnym brzmieniu w innych językach europejskich

jest w istocie słowem „międzynarodowym”. Po angielsku oznacza mniej więcej tyle, co „szyk, elegancja”. Reklama sugeruje niedwuznacznie, że szczytem elegancji jest posiadanie telefonu Motorola V 220, który jest równie doskonały jak uroda modelki na billboardzie. I telefon, i modelka wyrażają swoim wyglądem to, co pożyteczne, ważne, nowoczesne. Wyznaczają obowiązujący kanon urody, stroju, stylistyki przedmiotów użytkowych. Aby zaistnieć jako osoba, trzeba wyglądać w określony sposób i posiadać pożądane i znaczące społecznie przedmioty. Reklama motoroli adresowana jest do różnych



**MOTOROLA**  
intelligence everywhere

**MOJEMOTO**

jego fotka  
jego druga fotka  
i... jego fotka  
to moje moto

kamera  
odtworzenie filmów  
dźwięki mp3

napędzaj swój telefon na  
hellomoto.com

telefon  
dostępny  
wyłącznie  
w sieci Idea

**1 zł**  
od  
(1,22 zł brutto)

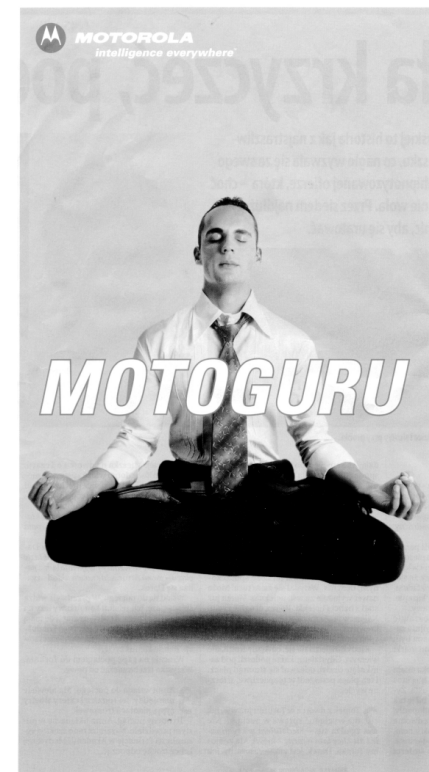
**IDEA**  
Łączy Cię z ludźmi™

motorola V220

grup nabywców, jej odbiorca jest przy tym dość wyrażście określony. W wersji skierowanej do młodych biznesmenów wyglądający na pracownika świetnie prosperującej firmy trzydziestolatek unosi się nad ponad podłogą w jednej z wielu znanych pozycji jogi. Slogan brzmi „motoguru” i reklamuje w opisanej już poetyce wersje Motoroli V 500 (polecana przedsiębiorcom – „cztery zakreśy bluetooth, kalendarz, wbudowany aparat cyfrowy”). Przypomnę: slogan zmienia się zależnie od modelu telefonu i adresata tekstu reklamowego, hasło firmowe – pozostaje. Oczywiście, zmienia się też obraz, bez którego reklama nie mogłaby

w zasadzie zaistnieć w dzisiejszej, zdominowanej przez znak ikoniczny kulturze masowej. Slogan odnosi się do reklamowanego produktu, hasło firmowe do instytucji, która wytwarza usługę lub urządzenie. „Intelligence” to przecież i „informacja”, i „mądrość”. Formuła „Intelligence everywhere” sugeruje więc, że jeśli wybiorę motorolę, to będzie to z pewnością wybór trafny (mądry), a poza tym, gdziekolwiek się znajdę zawsze będę mieć dostęp do potrzebnych informacji. Być może polską wersję posunięć perswazyjnych reklamodawcy zawrzeć należy w formule: „inteligencja zawsze i wszędzie”. Hasło jest z pewnością opisem zalet i właściwości instytucji, slogan nie może z tym hasłem pozostawać w sprzeczności

Przestrzeń miejska to nie tylko domy, lecz także ludzie. Miasta kształtują indywidualne cechy swych mieszkańców, którzy stają się dzięki temu ważnym składnikiem tekstu przestrzeni. Jej „figurami”. Podstawowe „figury” przestrzeni miasta posiadają wiele cech wspólnych, pomimo różnic, jakie opisujące je wyrazy mają w językach etnicznych. Są składnikiem przestrzeni zurbanizowanej, zaprojektowanej w określony sposób, przestrzeni stworzonej w dużo większym stopniu przez człowieka niż przez naturę. Język zna wiele określeń nazywających sposób bycia w przestrzeni miejskiej. Chodzi przede wszystkim figury „negatywne”, nadające



**MOTOROLA**  
intelligence everywhere

**MOTOGURU**

cztery zakreśy  
bluetooth  
kalendarz  
wbudowany  
aparat cyfrowy

wyjątkowy telefon  
dla wyjątkowych ludzi

sięgnij po więcej  
hellomoto.com

telefon dostępny  
w sieci Plus one  
sprzedaż i informacja  
0 605 801 603\*

\* połączenia z telefonami  
sieci Plus one, bezprzewodnymi  
z telefonami innych sieci  
według stawek operatora  
do połączenia do Plus one

www.plusgm.pl

**plus dla biznesu**

**Plus**  
GSM

motorola V500



jednak koloryt przestrzeni zurbanizowanej, takie jak: *clochard*, *flâneur*, *lécheur de vitrines*. Każda z dzielnic dzisiejszej metropolii ma właściwe sobie „figury”. Campusy wypełniają studenci, centra finansowe – biznesmeni. Kloszard lub *flâneur* mogą się trafić w każdej dzielnicy. Głównym odbiorcą reklamy miejskiej jest przede wszystkim *lécheur de vitrines*. Ale i *flâneur*, ten niespieszny przechodzień, który przemieszcza się wzdłuż wielkich arterii komunikacyjnych i przede wszystkim patrzy. Nie ma chyba dokładnych odpowiedników polskich przywołanych określeń „figur” miejskich. Z językowego punktu widzenia chodzi o wykonawców czynności. Na przykład *lécheur*, to ktoś, kto się w istocie włóczy, lub jak to definiują słowniki, kto wykonuje – „Action de „lécher les vitrines, de flâneur en regardant les étalages”<sup>9</sup>. Nie jest to przecież polski włóczęga, tak jak *clochard* nie oznacza tego samego, co „bezdomny”. Obaj w jakimś stopniu się „włóczą” po mieście, *clochard*, często, z wyboru, „bezdomny” z konieczności. Ale włóczy się też *flâneur*. Nazwy tych figur miejskich w języku francuskim z pewnością nie odpowiadają znanym polskim (negatywnym) określeniom – „lump”, „menel”, „włóczęga”, „bezdomny”. Nazwać (po polsku) lumpa „kloszardem” to w istocie przydać temu pierwszemu poetyckich właściwości. Można powiedzieć (w stylu eseistycznym i zabawowym), że miasto powinno mieć swojego kloszarda-menela, aby pretendować do bycia metropolią, bowiem tożsamość przestrzeni miejskiej wyznacza nie tylko jej ukształtowanie urbanistyczne, lecz tak socjalny przekrój jej mieszkańców.

Dzisiejszy *flâneur* wcale nie musi być człowiekiem biednym. To ktoś, kto się włóczy nie tyle z konieczności, co z braku lepszych zajęć. Nie mamy w tym przypadku dokładnego polskiego odpowiednika. Francuski zwrot *lécheur de vitrines* można chyba oddać za pomocą formuły: „ogłądacz wystaw”. W przeciwieństwie do włóczęgi, kloszarda, menela, chodzi tu o czynność wykonywaną czasowo, przy okazji innych obowiązków, niekiedy przypadkowo, w trakcie przemieszczania się z miejsca na miejsce, motywowanego różnymi powodami (obiad, lunch, *dîner d'affaire*, spacer z psem, randka z nieznaną). Spacerowicz i ogłądacz wystaw przestrzegają kloszardów-lumpów jako innych, obcych, starają się ich ominąć; przestrzeń miejska stwarza im taką możliwość, oferuje decyzję w kwestii wyboru wielu rodzajów dróg i zachowań<sup>10</sup>.

Chcę w tym miejscu postawić tezę: z punktu widzenia roli reklamy w przestrzeni miasta istotną postacią („figurą”) jest ogłądacz reklam, który w dzisiejszej kulturze masowej, aby realizować przypisaną mu czynność, wcale nie musi wychodzić z domu. Reklama telewizyjna jest w tym przypadku namiastką rzeczywistego spaceru. Reklama uliczna współtworzy przestrzeń miejsca w tym sensie, że zmusza nas do aktywności percepcyjnej, do zwrócenia uwagi na zmianę otoczenia. Oczywiście właściwością przekazu reklamowego jest to, że przychodzi on do odbiorcy (radio, telewizja, prasa), sugeruje, że jest koniecznym i naturalnym wypo-

<sup>9/</sup> *Le MicroRobert*, red. dirigée par A. Rey, Montreal 1988, s. 583

<sup>10/</sup> Zob. Z. Bauman *Wśród nas nieznanym – czyli o obcych w ponowoczesnym mieście*, w: *Pisanie miasta...*, s. 145 i nast.

sażeniem przestrzeni, w jakiej się żyje. Przypomina nam o istnieniu przedmiotów (rzekomo) niezbędnych do życia. To przypadek reklamy Polskich Książek Telefonicznych (dalej posługuję się skrótem PKT).



w typowy sposób dla tekstu reklamowego. Dowód zawartej w sloganie tezy przeprowadzony został za pomocą znaków ikonicznych oraz przy użyciu tekstu werbalnego. Te dwa poziomy przekazu wzajemnie się uzupełniają. Prowadzona na wiosnę 2004 roku promocja książek telefonicznych objęła różne kanały informacyjne: radio, telewizję, prasę, billboardy. Plansze reklamowe książek telefonicznych tworzą serię różniących się między sobą billboardów, które z pewnymi modyfikacjami powtarzane są w prasie. Tekst reklamowy ma więc oddziaływać totalnie. Ma być odbierany w różnych konfiguracjach przestrzennych i czasowych, ma stale przypominać o swej obecności i retorycznym przesłaniu. Jego sens sparafrazuję następująco: „badania wskazują, że bardzo wiele osób ma tę właśnie książkę, musisz ją więc mieć także ty, gdyż w dzisiejszym świecie potrzebne są ci różnego rodzaju informacje”. Reklamy PTK utrzymane są w tonacji żółtej; to kolor światła, ciepła, kolor wyróżniający się z tła. Obraz na billboardzie „materializuje” treść sloganu, jest dowodem jego

Reklama, o jakiej mowa, to tekst silnie zretoryzowany (w potocznym rozumieniu terminu). To także przykład reklamy transgresywnej (w rozumieniu, jakie temu terminowi przypisuje Szczęsna). Reklamodawca (a więc rzeczywisty nadawca) stawia tezę, której dowodzi na różne sposoby. Jej sens można sparafrazować następująco: „Książka, którą widzicie na billboardzie, to najważniejsza i najczęściej używana dziś książka”. Argumentacja budowana jest



książki, potwierdzone przez – „Raport niezależnego rewidenta na temat dystrybucji książek telefonicznych”. Typowy „reklamobiorca” nie ma pojęcia, czym jest instytucja, na jaką się powołano, podobnie jak nie wie nic o współczynniku „PH”, który ma niekorzystny wpływ na uzębienie, o czym przypomina się w reklamie gumy do żucia. I nie musi tego wiedzieć. Ważne, aby dał się przekonać, aby uwierzył w informacje uwierzytelniające treść sloganu. Reklama PTK jest adresowana do podwójnego odbiorcy. Jest nim przechodzień, nazwany tu „oglądaczem reklam” i przedsiębiorca, który informacje o swojej firmie zdecyduje się zamieścić w „żółtej książce”:

Żółte książki to już nie tylko sprawdzony, ale wręcz wkalulowany sposób na to, aby twoja reklama dotarła do największej liczby użytkowników. Z takim nakładem górujesz nad konkurencją. („Polityka”, 15 maja 2004)

prawdziwości. Obok sterty książek, która przewyższa inne, stojące przy niej druki, widnieje napis: „Najwyższy nakład. Udowodnione!”. Nieco dalej wyraziste hasło: „Najpełniej zaspakaja głód informacji”. Prasowa wersja promocji żółtych książek telefonicznych wspomaga efekt perswazji argumentem „naukowym”.

3 831 000 egzemplarzy – tak wysoki nakład mają właśnie Polskie Książki Telefoniczne. Z takim nakładem sięgasz najwyżej. Pytasz o dowód? Sprawdziła nas firma audytorska PricewaterhouseCoopers. [...] Polskie Książki telefoniczne mają blisko 12 milionów użytkowników.<sup>11</sup>

Odwolanie do badań firmy audytorskiej sugeruje obiektywność. Prasowa wersja reklamy podaje przy tym informacje o liczbie odbiorców

Przechodzień nie może nie zauważyć billboardu, który wdziera się natrętnie w jego świadomość kolorem, sugestywnym obrazem, wielkością. Lektura uliczna jest pomyślana przez reklamodawców jako wstęp do lektury innego rodzaju – domowej, dokonującej się mimochodem podczas przeglądania gazety, oglądania telewizji. Tekst gazetowy jest zazwyczaj dużo bardziej rozbudowany niż ten na billboardach, który ma jedynie wytworzyć ślad pamięciowy u odbiorcy, utrwalany i modyfikowany przez telewizję radio, prasę.

Odbiorcę reklamy można charakteryzować statystycznie (przedstawiciel określonej grupy społecznej), psychologicznie (typ osobowości). „Czytelnik” reklamy rozumiany jako osoba ukształtowana przez różnorakie nawyki percepcyjne i kody kultury, jako „figura” przestrzeni miejskiej, to w istocie trudno opisywany w kategoriach statystycznych *everyman*. Może to być pasażer lub kierowca, oglądający reklamę, gdy ruch pojazdu zablokowało czerwone światło, właściciel psa spacerujący z podopiecznym po skwerku pod Pałacem Kultury w Warszawie, matka-żona, przygotowująca kolację w kuchni, gdzie stoi telewizor. Statystyczny *każdy* jest wirtualnie zróżnicowany (określenia „wirtualny” używam przez analogie do terminu „wirtualny odbiorca”, znanego z teorii literatury). Nadawcy reklamy adresują kampanie produktu (teksty wraz z projektowanymi sytuacjami komunikowania) do odbiorcy o konkretnym statusie społecznym i określonych upodobaniach estetycznych, a więc potencjalnego klienta charakteryzowanego poprzez wiek, płeć, stan posiadania, upodobania. Wybór docelowej grupy konsumentów ma wpływ na poetykę reklamy. Tu interesuje mnie przede wszystkim odbiorca usytuowany w przestrzeni miasta, który czyta reklamowy tekst fragmentarycznie, przypadkowo, sytuacyjnie. Jest to lektura mimo woli, lektura hipertekstualna.

Oczywista wręcz hipertekstualność przekazu reklamowego prowokuje pytanie o autora reklamy, zaś szerzej: o jej funkcjonowanie w komunikowaniu społecznym. Teoria literatury i wiedza o społecznym porozumiewaniu się różnicuje autora jako osobę i autora jako efekt czynności twórczych. Różnicuje też style i sposoby mówienia portretowane w literaturze<sup>12</sup>.

Reklamy do tego grona wypowiedzi zaliczyć nie sposób, gdyż jest ona tekstem funkcjonującym na pograniczu tradycyjnych, literackich gatunków. Autor reklamy nie jest zazwyczaj jedną osobą. Jest mnogi w sensie wielości instancji sprawczych. Tekst reklamowy ma wielu osobowych autorów: reżysera, *copywritera*, producenta reklamowanego produktu. Przedstawiciel wytwórcy promowanego towaru finansuje przedsięwzięcie, a więc akceptuje bądź odrzuca ostateczną wersję reklamy, tekst w konkretnej postaci. Producent w znacznym stopniu wpływa na poetykę reklamy, między innymi poprzez „przykrwanie” ostatecznej wersji tekstu do wyobrażeń o gustach i przekonaniach potencjalnego nabywcy. Autorem filmu jest w istocie reżyser,

11/ „Polityka” nr 21 (2453) 2004 i nr 24 (2456) 2004.

12/ Zob. A. Okopień-Sławińska *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: tejsze *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Universitas, Kraków 1998; M. Głowiński *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1980 z. 4; R. Barthes *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria...*, Kraków 1996, t. 4.

autorem reklamy zaś – instytucja zainteresowana sprzedażą produktu. Nadawcą reklamy nie jest przecież ani jej faktyczny (finansowy) producent, ani autor sloganu, ani scenarzysty. Faktycznym nadawcą przekazu jest reżyser *spotu* lub *clipu*, który kształtuje postać tekstu, jaką przedstawia się do akceptacji producentowi wyrobu. Kształt gatunkowy (reklama fabularna, wywiad z użytkownikiem produktu etc.) i stylistyczny tekstu reklamowego pozostaje w gestii scenarzysty i reżysera, decyzje w kwestii zakładanej celności perswazyjnej gotowego przekazu podejmuje zazwyczaj producent. I reżyser (scenarzysta), i producent wpisują w tekst własne wyobrażenia na temat odbiorcy, jego potrzeb, upodobań i gustów. Ten zaś spostrzega reklamę jako opowieść o cenionych i pożądanym przez siebie wartościach.

Reklama bywa często ambiwalentna pod względem użytych konwencji i środków wyrazu. Z jednej strony, ma przyciągać uwagę adresata, posługiwać się „językiem odbiorcy”<sup>13</sup>, odwzorowywać jego sposób mówienia, przekonania, wartości – słowem: obraz świata. Typowy „reklamowca” ma wrażenie, że reklama mówi do niego zrozumiałym językiem, jeśli zaś to, co reklama mówi, jest wystarczająco zabawne, sam zaczyna w codziennym życiu używać zwrotów z reklam jako formuł używanych w potocznych kontaktach językowych. W kulturze masowej slogan reklamowy pełni często analogiczną lub bardzo zbliżoną funkcję do tej, jaką formuła pełni w folklorze: bajarz ludowy budował opowieść z formuł, które modyfikował dla aktualnych potrzeb, posługiwał się więc formułą jako prefabrykatem. Formuła-slogan funkcjonalnie bywa stereotypem używanym w potocznych, codziennych kontaktach językowych nastawionych na kontakt („Co słyszać? – Jest jak było, żyje się, jakoś leci”), a więc realizujących przede wszystkim fatyczną funkcję komunikowania. Slogany (lub wypowiedzi) używane w reklamach telewizyjnych powtarza się w codziennych kontaktach językowych, tworząc w ten sposób pozory porozumienia, zgodnie z przekonaniem, że skoro mówimy tym samym językiem, to należymy do tego samego świata. Aby przyjąć funkcję formuły, slogan musi się zadomowić w mówieniu potocznym. Cytowanie sloganu w roli powiedzonka używanego na co dzień, odsyła i do świadomości mówiących, i do reklamy, z której pochodzi. Tak było na przykład z formułami: „Bogdan mówi Bankowy” (cytat z reklamy funduszu powierniczego) i „A świstak siedzi i zawija je w te sreberka” (wypowiedź zaczerpnięta z reklamy czekolady Milka). Doniesiono mi, że podczas egzaminu wstępnego na jednej z warszawskich prywatnych szkół wyższych, gdy prowadząca wyszła z sali i po chwili wróciła z butelką coca-coli, została przywitana przez jednego ze zdających wypowiedzianym półgłosem wykrzyknieniem: chichulachula („chuiłła”). To zwrot z refrenu piosenki z reklamy coca-coli. Używany w emitowanej w telewizji i kinie reklamie stał się na pewien czas „synonimem” towaru. Porozumiewanie się za pomocą cytatów z reklam jest przede wszystkim charakterystyczny dla mowy dzieci i ludzi raczej młodych.

13/ B.A. Uspienski *Problema lingwistycznej typologii w aspekcie rozliczenia „gawiaszczego” (adresanta) i „słuszajuszczo” (adresata)*, w: *To honor Roman Jakobson*, vol. III, The Hague 1967.

Z punktu widzenia antropologii potoczności najistotniejsze są dwa codziennie doświadczane aspekty oddziaływania tekstu reklamowego na świadomość odbiorcy. O pierwszym wspominałem tu w kilku kontekstach. Chodzi o modelujący wpływ wielokrotnie powtarzanego przekazu, który kształtuje nasze nawyki percepcyjne, utrwała w pamięci obrazy przedmiotów (produktów). Obrazy i nawyki, o jakich mowa, uaktualniają się w chwili, gdy należy podjąć decyzję o zakupie (brak pasty do zębów, którą zwykle kupowała żona, teraz nieobecna). Chciałbym w tym przypadku mówić o „efekcie przypomnienia” lub też „efekcie podpowiedzi” jako zjawisku semiotycznym, mającym ważne konsekwencje psychologiczne, niedocenianym przez badaczy reklamy, lecz wykorzystywanym przez jej konstruktorów, twórców. Leszek Kołakowski w rozważaniach o kłamstwie mówił między innymi o działaniu takiego hipotetycznego mechanizmu.

Nawet kłamstwa reklamy są mniej szkodliwe niż mogłoby się wydawać. W tym przypadku [...] celem reklamy nie jest sprawić, ażeby, usłyszawszy w telewizji wiadomość, iż mydło Cud jest najlepsze na świecie, doszedł do wniosku, że tak właśnie jest; nie, celem jest bym zapamiętał sobie widok opakowania mydła cud i, gdy mam wybrać mydło w sklepie, zwrócił się do produktu, który wydaje mi się znajomy.<sup>14</sup>

Siła perswazyjna reklamy polegałaby więc przede wszystkim na przypominaniu i podpowiadaniu tego, co mógłbym zrobić z moimi potrzebami konsumpcyjnymi, na sugerowaniu, co może je zaspokoić. Billboard, którego się nie da wyminąć, do tego celu jest świetnie nadaje. Perswazyjność tego rodzaju wydaje się dużo trudniej zauważalna przez odbiorcę tekstu reklamowego, a zarazem bardziej skuteczna niż manipulowanie, niż przekonywanie, że oto mamy do czynienia z „mydłem cud” właśnie.

„Efekt przypominania” bywa najczęściej realizowany za pomocą skomplikowanych oddziaływań semiotycznych (gra znakami werbalnymi i ikonicznymi, służąca przekazywaniu na wielu poziomach tej samej w istocie informacji o produkcie), które mają ważne konsekwencje psychologiczne, gdyż uaktywniają mechanizmy naszej percepcji, wpływające z kolei na zapamiętywanie i decyzje dotyczące wyboru (kupno tego, a nie innego towaru). W dzisiejszej kulturze masowej reklama jest tekstem modelującym zachowania w stopniu dużo większym niż na przykład szkoła czy literatura. Apeluje do nawyków percepcyjnych i schematów poznawczych, ale może je również przekraczać. Zaburzenie tradycyjnego schematu odbioru poprzez posunięcie niekonwencjonalne, a nawet sprzeczne z wiedzą o schematach percepcyjnych, może wywołać efekt bardziej pożądany z punktu widzenia reklamodawców niż trwanie w schemacie, powtarzanie wielokrotnie powielanych konwencji. Reklama szuka odbiorcy, który najczęściej wcale jej nie poszukuje. Tą znaną prawidłowość wykorzystała kilka lat temu firma Levis (dżinsy), tworząc

14/ L. Kołakowski *Mini wykłady o maxi sprawach. Trzy serie*, Znak, Kraków 2004, s. 33. O roli pamięci w reklamie pisała z zupełnie innej perspektywy Ewa Szczęsna (*Memory in the advertisement*, referat wygłoszony na konferencji „Pamięć w kulturze”, Budapeszt 2003).



serie czarno-białych reklam telewizyjnych, które wyróżniały się z kontekstu kolorowych reklam innych firm i produktów nadawanych w tym samym *spotcie*.

Reklama jako składnik ikonosfery miasta, współtworzący w znacznym stopniu obraz potoczności dzisiejszej kultury, oddziałuje także w obszarach niezurbanizowanych oraz poprzez telewizję, prasę, kino (oglądanie także w wersji wideo, DVD). Buduje obraz świata uważanego przez wielu za „naturalny”, „wartościowy”, a nawet – jedyny możliwy. Użycza wzorców codziennych zachowań, kształtuje potoczne, językowe kontakty. Żeby „być”, trzeba „mieć” telefon określonej marki, wiedzieć, co świstak „zawijał w sreberka”. Oczywiście takie obserwacje nie odnoszą się do całego społeczeństwa, lecz jedynie do jego części, zazwyczaj tej młodszej, gorzej wykształconej, która jednakże tworzy dominujący styl kultury znakowej. Oczywiście tego stwierdzenia nie zmienia przekonania, że jest ono po prostu prawdziwe oraz potwierdzone w codziennym doświadczeniu i empirycznych badaniach z zakresu psychologii społecznej: „Reklama przenika do naszego języka, do sposobu, w jaki spostrzegamy świat, kształtujemy swoje relacje z innymi ludźmi, myślimy. Sam nie jestem od tego wolny”<sup>15</sup>.

Powszechność występowania reklamy jako ważnego składnika potoczności dzisiejszej kultury sprawia, że reklama staje się właściwie niezauważalna, co w niczym nie umniejsza siły jej oddziaływania. Trudno wyobrazić sobie miasto bez reklam, trudno bez reklam wyobrazić sobie miasto przyszłości. *Łowca androidów* (*Blade Runner*), film Ridley’a Scotta z 1982 roku, rozpoczyna się panoramą niezbyt zachęcającego do odwiedzin miasta przyszłości, gdzie ponad neonami unosi się ogromna, świetlna reklama coca-coli: *enjoy coca-cola*. W świadomości reżysera świat, w którym można bez przeszkód produkować istoty myślące, podobne do ludzi, rzeczywistość, gdzie powszechnie używa się dużo bardziej zaawansowanych technologii niż dzisiejsze, nie może istnieć bez reklam, będących trwałym elementem gry sił ekonomicznych i semiosfery aktualnie dominującego modelu kultury.

## Abstract

**Zbigniew KLOCH,**  
Institute of Literary Studies of the Polish Academy of Sciences (Warszawa)

### Advertising, urban area, and cultural colloquiality

This article attempts at describing the role of town-space advertising in the shaping of semiosphere of colloquial experience in our culture and in the building of our beliefs and images on the semiosphere of daily life.

<sup>15/</sup> Zob. M. Szajderman *Współczesna Biblia Pauperum. Szkice o wideo i kulturze popularnej*, Wydawnictwo UJ, Kraków 1998.



## Katarzyna TOKARSKA

○ filmie Andrzeja Sapji „Powrót Odysa” II.  
*Tadeusza Kantora notatki z prób*

W roku 1987 Tadeusz Kantor rozpoczął próby do swojego przedostatniego spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*. Przywołano w nim sekwencje z okupacyjnego *Powrotu Odysa*, zrealizowanego w Teatrze Niezależnym. Trudno byłoby mówić o powtórzeniu tych samych scen, ponieważ znalazły się one w zupełnie nowym kontekście, wewnątrz innego dzieła. Wkomponowano je w sytuację ślubu zawieranego między Panną Młodą i manekinem młodości Kantora. Pomywaczka bosa, która rozpoczęła wesele, wprowadza między tańczący korowód rozpięty na drewnianym szkielecie wojskowy płaszcz<sup>1</sup>. W ten szynel Pancerni Wioliniści opakuja Właściciela konstruktywistycznej knajpy. Z drugich drzwi Pomywaczka wciągnie na scenę manekina ojca z przyłożonym do skroni karabinem – „kliszę obozowej kaźni”<sup>2</sup> Mariana Kantora. Obecność trupy aktorów Cricot 2 jest również reminiscencją przeszłości. Jednocześnie odgrywają oni – nowe dla siebie – role zapożyczone z dawnych spektakli (*Umarłej klasy* i *Odysa*)<sup>3</sup>. Sceny z *Powrotu Odysa* będą w jakiejś mierze dopasowane do wersji z 1944 roku, być może również dialog jest taki sam<sup>4</sup>. Kantor używa dawnej inscenizacji jako elementu gotowego – wprowadzona w struk-

1/ E. Szczęsna *Poetyka reklamy*, PWN, Warszawa 2001, s. 15

2/ Używam terminologii Genetta: zob. G. Genette *Palimpsesty*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, t. 4, s. 232-233.

3/ W. Toporow *Miasto i mit*, wyb., przekł. i wstęp B. Żylko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

4/ O socrealistycznej symbolice Pałacu Kultury pisał między innymi Wojciech Tomasik w książce: *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie propagandy monumentalnej*, FNP, Leopoldinum, Wrocław 1999.

turę innego spektaklu, znaczy w obrębie tej struktury. Ulisses strzela więc zarówno do zalotników, jak i do postaci z *Umarłej klasy* oraz do przybywających z przeszłości aktorów Cricot 2 w swoich dawnych rolach. A przecież wszyscy grają spektakl pod tytułem *Nigdy tu już nie powrócę*.

Nie można mechanicznie wydzielić z dzieła sztuki pewnych elementów, nie uwzględniając przetworzenia, jakiemu uległy. Uda się jednak wskazać na analogie.

Podobny jest wizerunek Odysa, a kiedy Wełmiński mierzy do zalotników z łuku, również rozlega się dźwięk karabinu maszynowego. Pozostały uderzenia pałką w podłogę oraz dokładne zdublowanie gestów ojca w czynie syna, ale po okrzyku Telemaka: „Zabiłem! Ojcie, zabiłem!”, aktorka wraca do ławek, a na scenę wnoszony jest manekin Penelopy. Bardzo ważne wydaje mi się pominięcie sceny spotkania ojca z synem. Ten epizod został odegrany inaczej, pomiędzy znaczącą obecnością reżysera, manekina ojca i Ulissesa, w krzyżowaniu się znaczeń. Zastanawiające jest, w kontekście wyprowadzanych analogii między Kantorem a Telemakiem, że rolę Telemaka artysta powierzał kobietom<sup>5</sup>.

Próbom do *Nigdy tu już nie powrócę* towarzyszyła ekipa filmowa. Korzystając z tych nagrań z Mediolanu oraz materiałów archiwalnych, przede wszystkim zgromadzonych w Cricotece, Andrzej Sapija przygotował film dokumentalny zatytułowany znacząco *Powrót Odysa II. Tadeusza Kantora notatki z prób*. Kantor uznał go za najlepszy film o swojej twórczości. Chciałabym omówić tę ważną wypowiedź, stawiając pytanie: jakie miejsce reżyser wyznacza inscenizacji *Powrotu Odysa* z 1944 roku w twórczości Tadeusza Kantora?

Materia, którą wykorzystał Sapija oraz tytuł dokumentu informują odbiorcę, że nie jest to tylko zmontowany zapis prób do *Nigdy tu już nie powrócę*. Próby okazują się punktem wyjścia dla zobrazowania metod pracy Kantora, przedstawienia najważniejszych założeń jego twórczości, pokazania Kantorowskiego dzieła totalnego. Reżyser płynnie przechodzi od prób teatralnych do spektakli, projektów, rysunków, malarstwa komentując je odpowiednimi wycinkami pism odczytywanymi przez lektora lub zamieszczając fragmenty wywiadów z twórcą *Umarłej klasy*. Reżyser filmowy, jako autor, jest całkowicie niewidoczny. To narracja przezroczyta, jeśli przetransponować termin z dziedziny teorii literatury na grunt sztuki filmowej. Struktura filmu jest przy tym gruntownie przemyślana i spójna. Wykorzystano dwa rodzaje komentarzy: werbalny (nie wykraczający poza to, co Kantor sam powiedział) i wizualny (przywołujący własną sztukę Kantora) – są one wzajemnie skorelowane. Twórczość stała się sama swoim komentatorem. Logika następujących po sobie ujęć pozwala łączyć dwa przeplatające się wątki: sekwencje z prób oraz opowieść o całej sztuce Kantora.

Ale jednocześnie jest to dokument, który interpretuje temat. Sapija osiłą filmu czyni kłamrę, w którą Kantor ujął swoją twórczość – głównym motywem jest „po-

wrót Odysa”. Tym razem drugi powrót – ponieważ temat ten zostanie ponownie zrealizowany. Drugi człon tytułu: *Tadeusza Kantora notatki z prób*, sugeruje ponadto, że są to notatki Kantora do prób przez niego prowadzonych.

Znamienne, że nie zamieszczono żadnych informacji o wcześniejszych od inscenizacji *Powrotu Odysa* działaniach plastycznych i teatralnych autora *Lekcji mediolańskich*. W filmie pokazano szczególnie te, zresztą najważniejsze dla sztuki Kantora, idee, które jak się zdaje, zapoczątkował okupacyjny spektakl. Nie pojawia się też knajpa konstruktywistyczna, ani żaden z projektów, które powstały zanim na scenie umieszczono łufę armatnią. Reżyser świadomie więc posługuje się ostatecznym wariantem spektaklu z 1944 roku, ale w wersji, jaką przekazuje Kantor. Dlatego Sapija nie weryfikuje wypowiedzi artysty, nie chodzi mu o fakty z przeszłości, tylko bardziej o mit, jaki powstał, o rolę nadaną *Odysowi* przez Kantora. Tytuł zapowiada zresztą, że przedmiotem wypowiedzi jest druga wersja, czyli jakby autorskie przetworzenia artefaktu.

Film otwiera krótki prolog, który składa się z kilku ujęć. Pierwsze zrobiono na cmentarzu (skupione jest na zaprojektowanym przez Kantora jego własnym nagrobku z rzeźbą chłopca w szkolnej ławce), a następne w magazynach pełnych zakurzonych rekwizytów i obiektów z dawnych przedstawień teatru Cricot 2.

Być może zdarzy się, że jeszcze kiedyś będziemy chcieli wędrować po scenie szukając życia, które kiedyś nas wzruszało. Czy była to tylko fikcja?

– pyta lektor. Jest to dobry punkt wyjścia dla rozważań o *Nigdy tu już nie powrócę*, gdzie na scenę powracają aktorzy „z dawnych batalii Cricotu”, jak napisze Kantor w notatkach reżyserskich. Ale również dla *Powrotu Odysa*, pierwszego spektaklu, w którym rzeczywistość skonstruowana, fikcyjna miała ustąpić przed postulowaną realnością. Sapija zamierza zatem wykorzystać pomysł ze spektaklu dla pokazania powracających motywów i idei, zwłaszcza Ulissesa.

Spektakl z 1944 roku przywołany został po raz pierwszy za pośrednictwem Odysa, którego wizerunek pojawia się wśród innych postaci wykreowanych w Cricot 2. Myślę, że celowo zdjęcia nie są ułożone chronologicznie, a skurczona postać w szynelu nie została wyeksponowana. Odys powrócił na scenę, tak jak inni, ale w okupacyjnej inscenizacji miałaby swój początek sama idea powrotu. Sapija fragmenty prób *Nigdy tu już nie powrócę* zaczyna od kadru, w którym znajduje się deska i megafon niemiecki zawieszony nad sceną. Wszystko, co rozegra się podczas spektaklu, będzie znajdowało się w optyce ustalonej przez te rekwizyty.

Całemu spektaklowi przewodzi też motto nawiązujące do Wyspiańskiego:

Kiedy się jest bardzo nieszczęśliwym, to w człowieku, tym śmieciu, rodzi się cholerna siła. Trzeba pielęgnować najpierw to nieszczęście, a potem tę siłę. To jest motto tego spektaklu. Właściwie ja ciągle się odnoszę do Wyspiańskiego. Przecież on mówił o mocy.”<sup>6</sup>

Reżyser przywołuje te słowa Kantora dwukrotnie, jedna wersja pochodzi z próby, a druga to fragment wywiadu. W filmie jest wyraźna sugestia, że wypowiedź

<sup>5/</sup> T. Sławek *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zejdler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, s. 11 i nast.

<sup>6/</sup> Cz. Bielecki *Gra w miasto*, Dom Dostępny, Warszawa 1996, s. 20.

dotyczy *Powrotu Odysa*, ponieważ następne komentarze i kadry mają przedstawiać okupacyjną inscenizację tego dramatu.

Operator fotografuje trzy karty z rękopisów (pierwszy z nich nie jest rękopisem do *Odysa*), następnie pokazuje elementy zrealizowanego już przedsięwzięcia: zdjęcie pokoju z kobyłkami i armatą, fotografię Stanisława Brzozowskiego siedzącego tyłem na armacie oraz rekonstrukcję pokoju Odysa, zaprojektowaną przez Kantora na potrzeby tegoż filmu i wykonaną w pracowni Łódzkiej Filmówki.

Wszystkie te „dokumenty” (prócz rękopisów, ale one dotyczą przygotowań) nie mają wartości dokumentacyjnej, jeśli chodzi o oryginalny spektakl. Zdjęcie pierwsze nie pochodzi z 1944 roku, znajduje się na nim scenografia zrekonstruowana. Fotografia Odysa została również poddana zabiegom Kantora i jest to fotomontaż przedstawiający wyizolowaną z autentycznej przestrzeni postać. Trzeci obiekt powstał w 1988 roku. Andrzej Sapija realizując swój film, mógł, korzystając z materiałów archiwalnych znajdujących się w Cricotece, sam odtworzyć scenografię zniszczonego pokoju. Jeżeli zrobił to Tadeusz Kantor, rekonstrukcja ta ma wartość osobnej wypowiedzi artystycznej i musi być postrzegana jako dzieło sztuki. Jeżeli nie jest to rekonstrukcja wierna, a nawet w niektórych elementach świadomie „niewierna”, należałoby może traktować ją jeszcze jako manifest, wypowiedź o *Powrocie Odysa*. Będzie miała wtedy podobną rangę, jak wielokrotnie redagowane od połowy lat siedemdziesiątych partytura i notatki odnoszące się do Teatru Niezależnego.

Wybór dokumentów świadczy chociażby o tym, że Sapija nie odwołuje się do inscenizacji, tylko do motywu „powrotu Odysa”, cytując przy tym słowa artysty, które wprost odnoszą treści dramatu Wyspiańskiego do idei, jakie w sztuce Kantora zapoczątkowała *Umarła klasa*. Przytoczę fragment odczytywany z *offu*:

Odys wracał nie tylko z wojny, spod Troi. Również i przede wszystkim z za grobu, z krainy śmierci, z tamtego świata, w sferę życia, w kraj żywych ludzi.

Te i następne – o podobnym wydźwięku – wypowiedzi ilustrowane są, tym razem oryginalnymi, fotografiami wykonanymi w 1944 roku podczas spektaklu. Tadeusz Brzozowski w scenie z III aktu zostaje określony jako Odys, który „wracał przede wszystkim z za grobu”. Sapija manipuluje w ten sposób faktami, nie ma przesłanek, które pozwalałyby źródłom tych refleksji doszukiwać się w inscenizacji okupacyjnej. Należałoby raczej przypuszczać, że Kantor raz jeszcze odczytał tekst Wyspiańskiego i swoją sceniczną realizację tego dramatu. W *Nigdy tu już nie powrócę* słowa Odysa o kłatwie, która nie pozwala mu wrócić do domu, o jego kondycji w tym świecie brzmią wieloznacznie. Bohater staje się jednym z lokatorów biednego pokoiku wyobraźni więcej – jak powie Kantor:

precedensem i prototypem dla wszystkich późniejszych postaci mojego teatru. Było ich bardzo wiele. Cały pochód. Z wielu sztuk i dramatów. Z krainy Fikcji.<sup>7</sup>

<sup>7/</sup> E. Szczęśna *Poetyka reklamy...*, s. 106.

Ponownie Sapija wykorzystuje kadr z megafonem i deską, aby wyznaczyć pomost pomiędzy częścią archiwalną, dotyczącą *Powrotu Odysa* z 1944 roku, a próbą do *Nigdy tu już nie powrócę*, gdzie aktorzy ćwiczą scenę, w której „każdy się przedstawia, mówi sobie swoje stare teksty, które sobie przypomina”<sup>8</sup>. Jest to – jak wynikałoby z filmu i założeń Kantora – korowód postaci, które powstały dzięki Odysowi.

Znajdują się wśród nich choćby osoby ze spektaklu *Kurka Wodna*, powstałego w 1967 roku. Dopiero w latach sześćdziesiątych autor *Małego manifestu* zaczął powracać do *Odysa*, początkowo do plastycznej strony inscenizacji.

W komentarzach towarzyszących *Kurce Wodnej* poruszane są zagadnienia autonomiczności, wprowadzenia do spektaklu przedmiotu gotowego i struktury happeningowej tego teatru. Kantor wyjaśnia też kondycję aktora<sup>9</sup> oraz metodę gry aktorskiej<sup>10</sup>. Teksty te korespondują z wybranymi założeniami teoretycznymi do *Powrotu Odysa*, zmodyfikowanymi przez nowe etapy w sztuce Tadeusza Kantora. Nie ma w nich jednak jeszcze powracającego Ulissesa. Aktor jest artystą z budy jarmarcznej, Kantor nawiązuje do idei podróży, motywu wędrowca, ale nie ma żadnej wzmianki, że zostały one wyprowadzone z okupacyjnej inscenizacji. Artysta przywołuje tradycję trupy aktorskiej. Aktora opakowuje, obarcza go pakunkami i zestawia z kłoszardem. Idea pochodzi z 1963 roku:

„Ludzie wędrowcy. W nieustannej wędrówce, bez celu i domu, ukształtowani przez swe szaleństwa i namiętność o p a k o w a n i a swego ciała płaszczami, derkami [...]. Te „modele” [ze względu – K.T.] na ich niezależną ludzką „filozofię” – spowodowały całą serię moich postaci, obrazów i happeningów: *Ambaże Ludzkie*, *Wędrowcy i ich bagaże*, *Trupa Wędrownia*, *Idea Sztuki jako p o d r ó ż y*...”<sup>11</sup>

Bohater Homerycki nie miał innego bagażu niż ciężar wspomnień i zbrodni. Styczeń zachodzi dopiero na płaszczyźnie kondycji w świecie i istnienia na krańdzy fikcji i realności. Aktor – „Ocierający się o śmietnik i o wieczność, żyjący tylko wyobraźnią, która go wprawia w stan chronicznego nienasycenia tym wszystkim, co istnieje realnie, poza światem fikcji [...]” jest trochę podobny do Odyseusza powracającego jako żebrak na Itakę, która okazuje się fikcją opartą na jego wspomnieniach i pragnieniach. Analogia, którą da się tu wyprowadzić zmienia chyba jednak intencje Kantora, które nim kierowały w 1944 roku. Motyw podróży również zdaje się nawiązywać do *Powrotu Odysa*, a odwrócona postać Brzozowskiego w szynelu, po manipulacjach, na tej fotografii przypomina figurę zaambalażowaną. W twórczości Kantora elementy nieustannie łączą się ze sobą, w różnych konfiguracjach, łatwo zatem doszukiwać się wpływów, na które artysta sam wskazywał. Andrzej Sapija podąża śladem tych sugestii.

<sup>8/</sup> E. Szczęśna *Poetyka reklamy*, s. 101. O transgresywności reklamy autorka pisze na s. 20.

<sup>9/</sup> *Le MicroRobert*, red. dirigée par A. Rey, Montreal 1988, s. 583

<sup>10/</sup> Zob. Z. Bauman *Wśród nas nieznanymi – czyli o obcych w ponowoczesnym mieście*, w: *Pisanie miasta...*, s. 145 i nast.

<sup>11/</sup> „Polityka” nr 21 (2453) 2004 i nr 24 (2456) 2004.

„Odys musi powrócić naprawdę” – czyta lektor, ekran wypełnia skadrowane zdjęcie z trzeciego aktu okupacyjnego spektaklu. Trzeba tu zwrócić uwagę na pracę kamery: po półzbliżeniu następuje jazda do tyłu, następnie po cięciu montażowym w kadrze znajduje się fotos z tańczącą na lufie Melanto. Tym razem od planu ogólnego kamera wykonuje najazd i jazdę w bok, kończąc półzbliżeniem na Chwalibozankę. Taki ruch kamery sprawia, że fotografia wydaje się ożywać. *Odys* wraca więc jakby ponownie – dzięki filmowej narracji. Operator skonstrastował to z następnym, nieruchomym ujęciem megafonu i deski wykonanym na próbach do *Nigdy tu już nie powrócę*. Jest to wyraźnie zabieg zmierzający do powiązania obydwu spektakli.

Kolejny fragment filmu dotyczy idei realności w teatrze. Pierwszą część przywołanej w *offie* wypowiedzi można już odnaleźć wśród esejów teoretycznych Teatru Niezależnego: „Stworzyć taką sytuację, aby powracający Odys nie obracał się w wymiarach fikcji, ale naszej rzeczywistości”<sup>12</sup>.

Wymienione dalej w komentarzu do tej sekwencji „wyizolowane” elementy, pochodziłyby od idei sformułowanych w czasie okupacji. W tym sensie na przykład Worki – „wchodzące w akcję teatralną na równych prawach z aktorem”, są bliskie koncepcji „przedmiotu, który stał się konkurentem aktora”<sup>13</sup> w *Powrocie Odysa*. Tekst ilustrują albo sfilmowane obiekty, albo zdjęcia czy rysunki Kantora, odnoszące się do wymienianych przedmiotów, nie ma analogonów z teatru okupacyjnego. W tym fragmencie filmu brak również zjawisk, które zapoczątkowała *Umarła klasa*.

Te poszczególne obiekty i działania rozpoczynają prezentację wielkiego inwentarza przedmiotów teatralnych wykorzystanych przez Cricot 2, a powstałych na bazie przedmiotu realnego z elementów znanych i przypisanych określonej konwencji – kamera porusza się szybkim ruchem po archiwalnych zbiorach. Jest to jedno, długie ujęcie przeprowadzone jako jazda w przód, gdzie pracuje w różnych kierunkach głowica kamery. Taki zabieg pozwala w krótkim czasie pokazać część dorobku autora *Ambalaży conceptualnych* i wywołać wrażenie, że ta metoda przenika całą jego twórczość, która od realności, sytuacji prozaicznych, przedmiotu biednego dociera „do tych samych rejonów wyobraźni, co sztuka o założeniach metafizycznych”. W całym filmie wykorzystano możliwości, jakie daje zróżnicowanie planów, ruch kamery, zwłaszcza jazdy i panoramowanie oraz zmiana punktu widzenia. Zwraca uwagę rytmiczność jako cecha kompozycji dokumentu autorstwa reżysera, który rejestrował przecież spektakle Kantora.

<sup>12/</sup> Zob. A. Okopień-Sławińska *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: tejsze *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Universitas, Kraków 1998; M. Głowiński *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1980 z. 4; R. Barthes *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria...*, Kraków 1996, t. 4.

<sup>13/</sup> B.A. Uspienski *Problema lingwistycznej typologii w aspekcie rozliczenia „gawariastycznego” (adresanta) i „służajuszczy” (adresata)*, w: *To honor Roman Jakobson*, vol. III, The Hague 1967.

Następną sekwencję stanowią rozważania o artystycznie przetworzonej autobiografii i autocytacie. Prologiem do nich staje się scena zarejestrowana na próbie. Kantor wyjaśnia aktorom sytuację, w jakiej się znaleźli. Łączy ideę podróży z tematem śmierci. Aktorzy przyszli „wędrując” i „podróżując”. Pojawia się „wieczni wędrowcy” – Ulisses i widmo ojca. Ci ostatni również zostali nazwani wspomnieniami i widmami. Mam wrażenie, że paralelę między tymi dwiema postaciami ustala rzeczywiście motyw nieudanego ojcostwa Odysa, ale teraz w kontekście śmierci. Po pierwsze, Ulisses przybywa do Krakowa tej samej nocy, której umiera Marian Kantor, przy czym obydwie daty są sfingowane<sup>14</sup>, jest to więc świadome zmanipulowanie faktami w celu połączenia tych wydarzeń. Po drugie, Odys, który w 1944 roku był przedstawiony jako okupant-zbrodniarz, ponosi pośrednio całą odpowiedzialność za śmierć Kantora-Mirskiego. Z drugiej strony biografia Mariana Kantora wskazuje właśnie na niego, jako na Ulissesa.

W spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* Odys „wraca z krainy umarłych do świata żywych”. Marian Kantor powraca na scenę tak samo jak Odyseusz – obydwaj są elementem tej pamięci Tadeusza Kantora, która ukonstytuowała się w idei biednego pokoiku wyobraźni. Ten sam status, co realne osoby mają mieć postacie z Cricotu: dwóch tańczących biskupów z *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*, rabin i chasyda z *Wielopola*, *Wielopola* zaproszonych przez Właściciela knajpy Kantor określi jako „stare, zużyte widma wielkiej ongiś przeszłości”. O tej realności gotowej Sapija opowie w dalszej części filmu.

Zasugerowano zależność między trupą aktorów a Odysem – najstarszą postacią sceniczną, która powraca. Odys stał się rzeczywiście precedensem w zaanektowanym i przetworzonym przez artystę procederze przywoływania widm i ucieleśniania wspomnień. Wcześniej były choćby *Dziady* Adama Mickiewicza, ich inscenizacja opracowana przez Wyspiańskiego, z którą polemizował autor *Umarłej klasy*. Maria Prussak (w prywatnej rozmowie) zauważyła, że jest to głęboko wpisane również w strukturę *Wesela*. Ulisses jest postacią, która obiektywnie niesie ze sobą semantyczne odwołania do problematyki poruszanej w twórczości Kantora – choćby eksploatowanego motywu podróży i powrotu do domu, powrotu niemożliwego – ze względu na brak tego domu, który się zapamiętało. Łączy się to z niejasną kondycją ontyczną (akt III) – „nikt żywy w kraj młodości raz drugi nie wraca”. A od *Umarłej klasy* to: „kondycja śmierci – umarłych, / re-kreowana w postaciach żyjących”<sup>15</sup>. Tragizm człowieka ściganego klątwą łączy się z niską rangą i „byciem na dnie” (jak w przypadku artysty czy trupy aktorów).

<sup>14/</sup> L. Kołakowski *Mini wykłady o maxi sprawach. Trzy serie*, Znak, Kraków 2004, s. 33. O roli pamięci w reklamie pisała z zupełnie innej perspektywy Ewa Szczęsna (*Memory in the advertisment*, referat wygłoszony na konferencji „Pamięć w kulturze”, Budapeszt 2003).

<sup>15/</sup> Zob. M. Szajderman *Współczesna Biblia Pauperum. Szkice o wideo i kulturze popularnej*, Wydawnictwo UJ, Kraków 1998.



Dodatkowe znaczenia zawiera siatka semantyczna wyprowadzona z inscenizacji tego dramatu w 1944 roku. Ulisses był zbrodniarzem wojennym wracającym spod Stalingradu do pokoju zniszczonego przez wojnę. Znajdujące się wewnątrz przedmioty (m.in. koło od wozu, deska, niemiecki megafon) nosiły ślady wojennych zniszczeń, były przy tym zużyte, a w przestrzeni teatralnej nieużyteczne. To późniejsza idea atrap i przedmiotów najniższej rangi, które są już – jak dzieło sztuki – bezinteresowne. Ale dawną świetność tracą też postacie z teatru Cricot 2.

Następny fragment rozpoczynają: stara fotografia Wielopola Skrzyńskiego i zdjęcia rodzinne Kantora, a lektor odczytuje tekst o ciemnym pokoiku dzieciństwa, pokoju umarłym i umarłych. To Ulisses znalazł się w 1944 roku w zamkniętym pokoju. We wcześniejszych niezrealizowanych wariantach<sup>16</sup> aktor miał rzeczywiście na scenie budować Itakę. Było to miejsce oparte na wspomnieniach, a więc takie, jakiego już nie ma. Z drugiej strony chodziło o iluzję teatralną, ponieważ Itaka skonstruowana na scenie z rekwizytów teatralnych musiała być iluzoryczna i umowna. Istniała w przestrzeni sztuki.

Po latach Odys będzie dla Kantora postacią, która tworzy nową jakość z rezerwuarów pamięci – fikcję. „Ze wspomnień zacznę wydobywać się prawdziwy pokój dzieciństwa i może uda nam się skleić nasz spektakl” – napisze. Ponieważ „pokój nieustannie umiera”, trzeba wydobywać fragmenty i z nich próbować złożyć całość. Z tych samych kawałków reżyser montuje inscenizację.

Itaka młodości Odysa i niemożliwy powrót do przeszłości, z którymi zmagają się bohater, mógłby tu być dla Kantora tożsamy z procesem budowania na scenie spektaklu, w którym postacie pochodzą z przeszłości i opierają się na indywidualnej pamięci. Jeżeli tak, to znów należy uściślić, że ideę tę zapoczątkowała *Umarła klasa*. Wcześniej z Odysem łączyły się rozważania etyczne, społeczne, nie ontologiczne.

Reasumując: Sapija próbuje pokazać, że Odys, zmagający się z przeszłością i budujący iluzję Itaki, postępuje w zasadzie analogicznie do Kantora-Ulissesa, który korzystając z pamięci o przeszłości montuje spektakl, a w zasadzie – jak to określa – ustawia na nowo swój biedny pokój wyobraźni. Byłaby to chyba największa reinterpretacja inscenizacji z 1944 roku.

Narrator przywołuje wybrany fragment z rozważań Kantora o właściwościach wspomnień. Pamięć „posługuje się postaciami wynajętymi. Są to indywidua ciemne, mierne i podejrzane [...], podle ucharakteryzowane na postaciach często nam drogie i bliskie”.

Pokazano cały korowód tych postaci z dawnych przedstawień Cricot 2. Zdjęcia przetasowano z rysunkami, szkicami-projektami i próbami do korespondującej z komentarzem sceny w *Nigdy tu już nie powrócę*. Ustanowiono dwa porządki: postacie drogich nieobecnych nie integrują się z uczestnikami dawnych batalii Cricotu. Odys nie został natomiast przydzielony do żadnej grupy.

Po defiladzie aktorów, lektor odczyta:

Zaczynałem wierzyć, że postacie sztuki zjawiają się w moim życiu. Powrócą, może nawet pozostaną z nami jakiś czas. Te postacie widziałem wszędzie – gdzieś na zakręcie ulicy, w mrocznym lokalu, klatkach schodowych.

Jest to fragment, który przywodzi na myśl tekst Kantora poprzedzający w jego pierwszym tomie pism partyturę *Powrotu Odysa*. Nosi tytuł *Ulisses. 1944*<sup>17</sup>. Uwspółcześnienie postaci i wzorowanie ich na osobach o określonych cechach dotyczyło najpierw miejsce Ulissesa, ucharakteryzowanego na niemieckiego żołnierza. I to byłby jeszcze jeden przedmiot gotowy w wojennym spektaklu. Później Kantor będzie anektował kolejne przedmioty, natomiast dla postaci użyje wizerunków kłoszardów, swojej rodziny, osobowości zakorzenionych w kulturze i powszechnej świadomości. Wydaje mi się jednak, że doszedł do tego po raz drugi, niezależnie, dopiero wówczas cofnął się pamięcią i inaczej odczytał swoje wcześniejsze dokonania. Odys z teatru okupacyjnego stał się dla Kantora precedensem postaci wędrującej i powracającej, na granicy życia i śmierci, ale też chyba postaci-demiurga, czyli takiej, która stwarza iluzję.

Przywołany przeze mnie esej o *Odysie* na pewno został napisany później, po raz pierwszy opublikowano go w latach osiemdziesiątych<sup>18</sup>. Dlatego, zestawiając obydwie wypowiedzi, skłonna byłabym doszukiwać się tu dążenia Kantora do uwspólniania pewnych zjawisk, a ponieważ *Powrót Odysa* chronologicznie powstał wcześniej – do wyprowadzania ich z tego spektaklu. *Odys* stał się jakby mitem założycielskim – inscenizacja zrealizowana w specyficznych warunkach okazała się po latach prototypem, źródłem większości idei najważniejszych dla sztuki Kantora. To fascynujące, nawet jeśli ma się świadomość, że część z tych zestawień jest wynikiem reinterpretacji samego twórcy.

Sapija dopiero teraz, po omówieniu poszczególnych elementów, przechodzi do struktury spektaklu i definicji teatru.

Teatr jest działalnością na najdalszych kresach życia, gdzie kategorie i pojęcia życiowe tracą swoje racje i znaczenie, gdzie szaleństwo, gorączka, histeria, halucynacja są ostatnimi szaniami życia przed nadchodzącą cyrkową trupą śmierci. Jest to moja definicja teatru. [...] Praca teatralna jest kreacją, procederem demiurgicznym, tkwiącym korzeniami w tamtym świecie.

Późne komentarze teoretyczne Kantora oscylują wokół pojęć związanych z odległością, granicą życia i śmierci, zakorzenieniem jednocześnie w obydwu sferach. Znamienne jest to, że tymi samymi kategoriami opisuje on różne zjawiska (choćby kondycję aktora i sztuki). Sapija posługuje się tekstami, dopowiadając je obrazem.

17/ T. Kantor, *Metamorfozy...*, s. 95.

18/ Por. notę edytorską K. Pleśniewicza do rozdz. pt. *Teatr Niezależny*, w: T. Kantor *Metamorfozy...*, s. 626-628.

16/ Por. T. Kantor *Metamorfozy...*, s. 75-76.

Wypowiedź o istocie teatru ilustrują fragmenty z sekwencjami *Umarłej klasy*, odgrywanej na próbach do *Nigdy tu już nie powrócę* oraz nagrań z oryginalnego spektaklu z 1975 roku. Dopiero kiedy Wełmiński, już w stroju Odysa, mierzy z łuku do skandujących aktorów, zamiast zdjęcia z *Umarłej klasy* ukazuje się fotos z premiery *Powrotu Odysa*, na którym jeden z zalotników stłoczonych na podeście unosi w górę łuk. Ponownie poruszająca się kamera „uruchamia” sytuację zatrzymaną na zdjęciu.

Andrzej Sapija zdecydował się na to zdjęcie, mimo że wśród fotografii znajduje się ujęcie dublujące scenę mordu. Być może jego intencją było zestawienie tym razem ofiar z obydwu spektakli. Zachodzi podobieństwo między „poruszającą się w jednakowym, monotonnym i bezmyślnym rytmie”<sup>19</sup> gromadą zalotników i uczniami powtarzającymi rytmicznie ten sam tekst wyliczanki. Mogą natomiast pojawić się wątpliwości, czy to podobieństwo było założone, czy sceny dopasowano do siebie ze względu na realizowany w filmie temat. Myślę, że choć udaje się pokazać zbieżność, twórca przy realizacji spektakli nie brał tego pod uwagę. Próba z sekwencją *Powrotu Odysa* pokazana została w filmie aż do momentu, w którym Kantor z egzemplarzem reżyserskim dramatu Stanisława Wyspiańskiego siada obok Wełmińskiego przy stoliku.

Rzeźba manekina ojca i następne ujęcia dokumentujące pracę nad figurami dzieci z obiektu *Klasa szkolna* oraz esej o manekinach, które dla Kantora – inaczej niż w teoriach Kleista i Craiga – nie zastępują żywego aktora, są jedynie „modelem, przez który przechodzi silne odczucie śmierci i kondycji umarłych. Modelem dla żywego aktora” – stanowią razem prolog kolejnego tematu. Kantor w rozmowie z Mieczysławem Porębskim z 1990 roku, określa Odysa mianem kukły:

Ja z mojego Ulissea, z którym siedzę przy stoliku knajpianym, zrobiłem kukłę, manekina, sprawdzam czy dobrze wygląda, coś tam poprawiam, wyglądam jakąś fałdę. Ale tekst czytam z czterdziestego czwartego roku za niego, on już by tego nie potrafił, siedzi i nic.<sup>20</sup>

Ta uwaga nie wynika z filmu Sapiji, który omija scenę z trzeciego aktu dramatu. Z drugiej strony, właśnie w tym momencie zamieszcza fragment o manekinach. Już w tekście *Nigdy tu już nie powrócę. Przewodnik*, Kantor określa półżywą kondycję Odyseusza, który „robi wrażenie manekina”. Autor dopowiada w tekście również to, co miało wybrzmieć w spektaklu – Ulisses z 1944 roku pojawił się po raz ostatni, aby nigdy nie powrócić. Na scenie pozostał artysta, który siebie nazywa Ulissem i który przecież we własnym imieniu wypowiada zamykające spektakl słowa: „I nigdy tu już nie powrócę!”. Sapija nie podejmuje tego wątku, nie zamieszcza również słów odczytanych z III aktu *Powrotu Odysa*<sup>21</sup>.

<sup>19/</sup> Zob. J. Kydryński *Krakowski teatr konspiracyjny*, „Twórczość” 1946 nr 3.

<sup>20/</sup> M. Porębski *T. Kantor. Świadectwa...*, s. 140.

<sup>21/</sup> Krzysztof Pleśniarowicz zamieszcza tekst, który odczytał Kantor na scenie. Składają się na niego fragmenty wypowiedzi Odysa, Syren i Głosu Rozkazującego. W: T. Kantor *Dalej już nic...*, s. 122 [przypis \*\*].

W filmie pokazano Kantora nie obok Odysa, ale z własnym sobowtórem – manekinem. Praca nad lalkami jest punktem wyjścia dla fragmentu o malarstwie Kantora, które cały czas było przybliżane poprzez pokazywane rysunki, projekty, wreszcie gotowe obiekty i rekwizyty. Tym razem staje się tematem. Wśród szkiców, wykonywanych „w jakimś chorobliwym pośpiechu, nocami, bezinteresownie”, znalazł się, jako pierwszy, szkic do *Powrotu Odysa* z lufą armaty na kobyłkach, drabiną, reflektorem zawieszonym w górze po lewej stronie sceny, jak w zrealizowanej wersji. Oprócz tego przedstawiono szkice do innych spektakli. Płótna z cyklu *Dalej już nic...* są opatrzone komentarzem świadczącym o tym, że powstają z tej samej co teatr potrzeby – replikowania biednego pokoiku wyobraźni, aby go ocalić. Uwaga operatora z porostawianych w pomieszczeniu obrazów przenosi się następnie na stół w tejże pracowni. Spełnia się tak w pewien sposób życzenie krakowskiego artysty, aby w jego domowym muzeum przetrwał „sakwojaż podróżny” – krzesło, na którym siedział na scenie, stolik, przy którym pracował, kilka fotografii i deska<sup>22</sup>. W filmie posłużyło to dla płynnego przejścia do, sugerowanej przez narrację filmową, prywatnej historii Kantora. W tym kontekście, przy ostatnich słowach Kantora, pokazano pomarszczoną twarz Marii Krasickiej ucharakteryzowaną do roli Femiosa.

Szczęście nie jest legalne. Wedle mitologii szczęście jest ukradzione bogom, ale to pełne, najwyższe, między ekstazą a śmiercią. Szczęścia się nie doznaje, dopiero po utraceniu. Dopiero wtedy pojawia się inny element – rozpacz. Ta życiowa niemożliwość przekształca się w sferę niemożliwego w sztuce.

Historia miłosna ustąpiła przed problemem sztuki, a właściwie spłotła się z nim albo miłości został nadany tragiczny wydźwięk. Miłość jest szczęściem, które można utracić, a wówczas zostaje tęsknota i dręczące przypominanie. Ważniejsze jednak jest to, że wypowiedź wydaje się korespondować z mottem *Nigdy tu już nie powrócę* – przesłaniem zaczerpniętym od Wyspiańskiego mówiącym o doznawaniu nieszczęścia i płynącej stąd mocy. Również Odys utracił szczęście w rzeczywistym świecie i szuka go w przeszłości, pamięci:

[...] W ojczyźnie własnej odnalazłem piekło. [...] Zabilem wszystko – wszystko odepchnąłem; co było szczęściem kłamanym uciekło. [...] Ojczyznę miałem w sercu – dziś mam ją w pragnieniu, dziś tęsknię jeno do niej, – cień – tęsknię po cieniu...<sup>23</sup>

Femios, z kolei, staje się znakiem artysty wędrownego, stąd przywołana w filmie Kantorska idea życia i sztuki jako podróży. Prototypem postaci Wujka Stasia z Wielopola był Stanisław Berger, który malował obrazy i grał na skrzypcach,

<sup>22/</sup> Zob. M. Porębski *T. Kantor. Świadectwa...*, s. 209.

<sup>23/</sup> Por. fragmenty III aktu *Powrotu Odysa* S. Wyspiańskiego odczytane w spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*, zamieszczone w: T. Kantor, *Dalej już nic...*, s. 122.

wrócił z Taszkientu w 1921 roku<sup>24</sup>. W jego historii realizuje się mit artysty – wędrowca.

Idea ta również została znaleziona i uosobiona niemal doskonale w pojęciu trupy aktorskiej. Aktorzy wędrowali z Kantorem nieprzerwanie przez wiele lat. Nazwami miejsc i jedynymi przystankami były kolejne etapy teatru Cricot 2, począwszy od teatru informel. Świadczy to o tym, że Kantor mówi równocześnie o koncepcji sztuki jako podróży w kontekście jej przemian, wędrowania motywów, ciągłego rozwoju, ale i tradycji, którą można przywoływać jako rzeczywistość gotową.

W tym aspekcie Odys byłby bohaterem z kultury europejskiej łączącym się z toposem wędrowki w teatrze Kantora – postacią, która powróciła jako pierwsza, mającą konotacje osobiste i społeczne. Kantor zaznaczy, że dla wyrażenia prywatności, wyznania osobistego w sztuce stworzył „ideę realności, która odrzucała pojęcie iluzji, a więc postępowania uznanego za naturalne dla teatru”.

Odniesienia do największego tematu Kantora – problemu iluzji i realności, który pojawił się już na początku twórczości, zwłaszcza w esejach teoretycznych do *Powrotu Odysa*, są w filmie ciągle obecne. Przytoczono wypowiedź autora *Happeningu morskiego*, według której teatr powinien opierać się na materii i realności, również iluzja „może powstawać po fakcie manipulowania realnością”. Stąd, jako następna w filmie, pojawia się formuła: „próby, tylko próby”. Realność, z której korzystał Kantor, była niejako programowo „realnością najniższej rangi”. Sapija montuje zatem osobną sekwencję, którą nazwać by można: „Wrak”.

Dzieło sztuki wywodzi się z pojęcia wraku. Jest resztką po gwałtownej destrukcji, nic nie jest bardziej od niego nieprzydatne. Posiada swoją przeszłość tragiczną, jego funkcja odbudowuje się tylko w pamięci.

Znów pamięć, atrapa, dawna przeszłość – tematy te krążą wokół Wyspiańskiego, jego *Odysa* i estetyki Kantora z czasu inscenizacji tego dramatu. Ale jest to wracanie z zupełnie nową perspektywą, nowymi tendencjami w sztuce, rozważania te dotyczą już bardziej powrotu w kontekście fenomenu śmierci i właściwości pamięci. *Odys* w ujęciu Sapiji został zinterpretowany z perspektywy późniejszych dzieł i idei, których pierwowzorów reżyser szuka w przeszłości. Wydaje się, jakby tym zabiegiem ożywiano ją jakoś.

Przyszedł wreszcie moment, który zaczynam uważać za swoje „résumé” [...] kiedy robi się rachunek sumienia. Jak to było naprawdę z tą realnością? Czy rzeczywiście zrobiłem wszystko dla niej?<sup>25</sup>

Pytanie zadawane jest z *offu*, na ekranie pokazano zrekonstruowany pokój Odysa, ponieważ w okupacyjnym spektaklu Kantor zrealizował swój postulat re-

alizmu zewnętrznego. Jednak wykonana rekonstrukcja staje się przecież iluzją tamtej przestrzeni, a przedmioty tylko imitacją.

W esejach teoretycznych do okresu Teatru Niezależnego znajduje się szkic pod tytułem *Résumé*<sup>26</sup>. Sapija nie przywołuje tego cytatu, ale stanowi on jakby początek dla tekstu napisanego pod wpływem *Nigdy już tu nie powrócę*. Nie od razu, ale realność o konkretnych cechach znalazła swoje miejsce w sztuce Kantora. Artysta ostatecznie uznał też wartość iluzji, film przedstawia zresztą odpowiednie przykłady tego, jak artysta się z nią zmagał i jak wielokrotnie ją definiował. Ale wydaje się, że poniósł klęskę. Przytoczę fragment, cytowany w filmie jako podsumowanie.

Moja obecność na scenie  
miała zatuszować  
klęskę mojej „niemożliwej” idei:  
„niegrania”,  
i ratować  
jej ostatni dowód i rację:  
„u d a w a n i e”.<sup>27</sup>

Film zamyka klamra kompozycyjna: kamera zagląda przez okno do klasy szkolnej:

„Moja ostatnia wyprawa w tym życiu, którą na równi z moją sztuką pojąłem jako nieustanną podróż poza czas i poza wszelkimi prawami – [nagle znów ujęcie robione jest na cmentarzu, jazda w przód po płycie nagrobnej] – Czułem, że jest to spełnienie mojej upartej myśli o powrocie do czasu młodości, czasu chłopca. Tam był mój dom. Prawdziwy. Będę umierał i nie przyznam się, że jestem stary”.

Po tych słowach następuje epilog: wielki ambalaż końca wieku i krótki fragment wywiadu z Kantorem, w którym artysta usiłuje przypomnieć sobie istotę swojego teatru.

Andrzej Sapija stworzył dokument, który bardzo konsekwentnie wykorzystuje przyjęty dla filmu schemat. Przywołane obiekty ze sztuki Kantora są komentowane jego późnymi tekstami, w większości dotyczącymi *Nigdy tu już nie powrócę*, dlatego film naznaczony został perspektywą „Teatru Miłości i Śmierci”. Wybrane wycinki z głównego toku narracji są przez Sapiję rozwijane w osobne sekwencje, w których omówiono najważniejsze etapy i aspekty w sztuce Kantora, dlatego spectrum poruszanych zagadnień jest bardzo rozbudowane. Leitmotivem stał się wizerunek Ulissea i inne reminiscencje z okupacyjnego spektaklu. Kantor powie przecież, że „już wtedy wszystko wymyślił” – film Sapiji pokazuje inscenizację Teatru Niezależnego z 1944 roku jako początek idei realności, widm, manekinów, obcowania na scenie umarłych, sytuacji artysty. Ponieważ temat filmu został określony, reżyser nie popełnia błędów, kiedy decyduje się nie weryfikować sądów Kantora i obiekty wykonane przez artystę po latach przywoływać do *Powrotu Odysa*.

<sup>24/</sup> Zob. T. Kantor *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, t. II, Ossolineum/Cricoteka, Wrocław 2004, s. 231.

<sup>25/</sup> Fragment, nieco przeredagowany, pochodzi ze szkicu Kantora *Ja realny*. Zob. T. Kantor *Dalej już nic...*, s. 132 i nast.

<sup>26/</sup> Zob. T. Kantor *Metamorfozy...*, s. 78.

<sup>27/</sup> Cytat pochodzi z eseju *Ja realny*, w: T. Kantor *Dalej już nic...*, s. 133.

## Abstract

**Katarzyna TOKARSKA,  
Independent Researcher**

### **On a film by Andrzej Sapija**

This article presents the most important stages and areas of Tadeusz Kantor's output, as shown in *Powrót Odysa II. Tadeusza Kantora notatki z prób* ['The Return of Odysseus, 2. Tadeusz Kantor's rehearsal notes'], a documentary directed by Andrzej Sapija. The motif of a 'return of Odysseus', the principal category in Kantor's art, was employed as the film's structural skeleton. Once a real event, the production staged in 1944, when reduced to a few elements, often recalled as a reference and discussed at a length, had effectively been deformed. The article, in turn, becomes a commentary of a sort, exceeding the limits of the filmmaker's script. The trade mainly concerns the *Powrót Odysa* production: for the Author, the facts established with respect to the premiere version have become the basis for a critical analysis of Kantor's later utterances on the performance, including on a sequence repeated in his *Nigdy tu już nie powrócę* [*I shall never return here*]. The article follows the film's narrative, attempting at communicating the abundance of motifs touched upon by Sapija and taking into account the filmmaker's interpretation and precise composition of the material, as ensuing from the editing work and documents selected.



## Marcin RYCHLEWSKI

### Rock – stylizacja – intertekstualność

Każdy fan muzyki popularnej wie doskonale, że rock jest zjawiskiem różnorodnym i wielostylowym. Zdajemy sobie również na ogół sprawę z tego, iż rock'n'roll w swojej już pięćdziesięcioletniej historii zdążył wchłonąć wiele elementów jazzu, muzyki poważnej, literatury i malarstwa. Czym innym jednak jest intuicja fana, a czym innym – próba całościowego opisu intertekstualności rocka. Kto chciałby się podjąć takiego zadania, musi stawić czoło co najmniej dwóm istotnym problemom teoretycznym.

Pierwszy z nich ma charakter semiotyczny. Kategorie stylizacji i intertekstualności od lat funkcjonują w nauce o literaturze, wielokrotnie były przedmiotem prac badawczych<sup>1</sup>. Opis relacji międzytekstowych na polu literaturoznawstwa jest zadaniem prostszym niż w odniesieniu do rocka przynajmniej z jednego powodu: literatura istnieje tylko w języku. Inaczej w przypadku rocka, który ma charakter w i e l o k o d o w y, stanowi konglomerat muzyki, słowa i obrazu<sup>2</sup>. Kwestia intertekstualności rocka powinna być zatem rozpatrywana w odniesieniu do wszystkich kodów r ó w n o c z e ś n i e<sup>3</sup>. Mówiąc inaczej, trzeba by każdorazowo badać

- 
- 1/ W tym miejscu można by ułożyć całą bibliografię lektur obowiązkowych. Z naukowego obowiązku przypominam tylko, że „żelazny” kanon stanowią tutaj prace takich autorów, jak Kristeva, Genette, a w Polsce – Bałbus, Głowiński i Nycz.
- 2/ W tej sprawie zob. mój tekst *O wielokodowości rocka*, w: *Między duszą a ciałem. A po co nam rock*, red. W.J. Burszta, M. Rychlewski, Twój Styl, Warszawa 2003, s. 65-81.
- 3/ Jedyne, jak dotąd, polski artykuł na ten temat napisał Tomasz Szmajer i dotyczył on wyłącznie nawiązań językowo-literackich (T. Szmajer *Po co rockowi tekst? Po co rockowi literatura? O intertekstualności rockowego przekazu*, w: *Między duszą a ciałem...*, s. 82-106).

poszczególne komunikaty rockowe (czy wręcz całe nurty) w kontekście innych dzieł (konwencji) muzycznych, literackich, jak i malarskich.

Drugi problem – bodaj poważniejszy – wiąże się z precyzyjnym określeniem, czym jest rock jako taki. Wiele definicji stylizacji i intertekstualności (na przykład Głowińskiego<sup>4/</sup>) implikuje w y r a ż n y d y s t a n s pomiędzy tym co „własne” (niezapożyczone) i tym, co „cudze” (zapożyczone). W myśl takiej wykładni należałoby od razu założyć, że istnieje coś takiego, jak „czysty” rock (względnie „czysty” styl danego zespołu lub solisty) i elementy „obce”, do których się nawiązuje i które ową „obcość” nieustannie manifestują, w dodatku ponad wszelką wątpliwość znajdują się poza rockowym terytorium. Innymi słowy, trzeba by stworzyć jakąś zadowalającą definicję rocka. I tu zaczynają się problemy, gdyż taka ciągle jest przedmiotem zażartych sporów wśród dziennikarzy i krytyków. Można by oczywiście naprędce stwierdzić, że rock jest zasadniczo muzyką wokalnie-instrumentalną, posiadającą często silne parzyste metrum, eksploatującą przeważnie formę piosenki oraz wykonywaną zazwyczaj przy użyciu gitar, perkusji i instrumentów klawiszowych. Należałoby też zauważyć, że teksty rockowe koncentrują się najczęściej wokół tematyki miłosnej, ewentualnie stanowią wyraz buntu pokoleniowego i społecznego. Trzeba by też powiedzieć, że wizualia rockowe polegają przede wszystkim na atrakcyjnych projektach okładek, efektownych teledyskach i różnych ekstrawagancjach scenicznych, poczynając od wymyślnych strojów a skończywszy na demolowaniu sprzętu w trakcie występów. Powyższe spostrzeżenia to – rzecz jasna – nader prowizoryczna definicja, skoro tyle razy pojawiają się takie słowa, jak „często”, „zazwyczaj” czy „przeważnie”. Bez trudu dałoby się wskazać mnóstwo artystów, którzy się w definicji takiej nie mieszczą, a których określa się mianem „rockowych”. Powodem tego stanu rzeczy jest, jak sądzę, zasadniczy e k l e k t y z m rocka, przynajmniej od drugiej połowy lat sześćdziesiątych.

W związku z powyższym na użytek tego szkicu pojęcie intertekstualności stosuję w szerokim tego słowa znaczeniu, które zaproponował Nycz. Rozumie on intertekstualność jak „kategorię obejmującą ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz «architektów» (reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych) przez uczestników procesu komunikacyjnego<sup>5/</sup>. Mam oczywiście świadomość, że przyjęcie tak szerokiej definicji może być cokolwiek ryzykowne. Niemniej uważam, iż podjęcie tego ryzyka okaże się poznawczo opłacalne. Powyższe rozumienie intertekstualności posiada podstawową zaletę: pozwala (choćby na zasadzie pewnego eksperymentu) osłabić opozycję „cudze” – „własne” i uniknąć scholastycznych rozważań na temat „czystego” rock’n’rolla. Oprócz tego defi-

4/ Zob. M. Głowiński *O intertekstualności i o stylizacji*, w: tegoż *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Universitas, Kraków 2000, s. 5-33 i 53-72.

5/ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL, Warszawa 1995, s. 62.

nicja Nycza – mimo iż kontrowersyjna – stanowi dogodny narzędzie do wykazania, jak nieostre i płynne są granice rocka.

Chciałbym też zawczasu wytłumaczyć się z pewnych decyzji metodologicznych: w niniejszym szkicu nie rozpatruję osobno stylizacji i intertekstualności, traktując pierwszą jako odmianę drugiej, obie zaś – jako wspólny obszar relacji międzytekstowych. Nie zamierzam również katalogować poszczególnych chwytów intertekstualnych (pastisz, parodia, aluzja, cytat itp.), uważam, iż byłoby to działanie poznawczo jałowe. Interesuje mnie coś zupełnie innego. Po pierwsze, p r z e d m i o t n a w i ą z a ń (kultura wysoka, popularna, ludowa, egzotyczna, rockowa), po drugie zaś c e l tychże odniesień, stosunek rocka do kultury wysokoartystycznej, popkultury, folkloru, egzotyki, wreszcie – własnej tradycji. Omawianie funkcji działań stylizacyjnych i intertekstualnych będzie, jak sądzę, odpowiednim momentem do wykorzystania skądinąd znanych terminów z zakresu poetyki.

### W stronę kultury wysokiej

Pierwszą grupę nawiązań stanowią odniesienia do kultury wysokiej. Zdaję sobie oczywiście sprawę z tego, iż sam termin „kultura wysoka” ma dosyć niejasne kontury znaczeniowe, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę refleksję postmodernistyczną, kwestionującą tradycyjną opozycję „kultura elitarna” – „kultura egalitarna”. Termin „kultura wysoka” stosuję w jego najbardziej potocznym i stereotypowym rozumieniu, chociażby dlatego, że jest ono charakterystyczne dla przeciętnego odbiorcy muzyki rockowej i większości jej twórców. A zatem do nawiązań wysokoartystycznych należy zaliczyć te, których przedmiotem jest muzyka poważna, literatura piękna i malarstwo zachodniego kręgu kulturowego.

Najbardziej modelowe – przynajmniej na pierwszy rzut oka – są tutaj rzecz jasna b e z p o ś r e d n i e odniesienia do konkretnych dzieł. Można by wskazać przeróbki innych utworów muzycznych, dla przykładu: Bacha (*Bouree* Jethro Tull), Musorgskiego (*Pictures At An Exhibition* Emerson Lake & Palmer), Bartoka (*Barbarian* Emerson Lake & Palmer), Holsta (*Joybringer* Manfred Mann’s Earth Band) czy Strawińskiego (*Starbird* Manfred Mann’s Earth Band). Byłyby to również nawiązania do wielkich dzieł literackich, pojawiające się w tytułach oraz tekstach utworów: odwołania do Orwella (*Animals* Pink Floyd, 1984 i *Big Brother* David Bowie), Camusa (*Killing An Arab* The Cure), Steinbecka (*Dust And Dreams* grupa Camel), Poego (*Tales Of Mystery And Imagination* Alan Parsons Project, *The Raven* Lou Reed), a nawet aluzje do Szekspira (*The Cinema Show* Genesis, *Exit Music* Radiohead<sup>6/</sup>). Nie brakuje ich również na okładkach płyt, by przypomnieć tylko odniesienia do miniatur braci Limburg (*Lizard* King Crimson) czy *Krzyku* Muncha (*In The Court Of The Crimson King* tegoż zespołu).

6/ Notabene piosenka *Exit Music* została wykorzystana w filmie *Romeo + Julia* wyreżyserowanym przez Bazę Luhrmanna.

Niemniej ciekawsze i liczniejsze wydają się być nawiązania nie tyle do konkretnych dzieł, ile do wysokoartystycznych konwencji i gatunków (tudzież form muzycznych). W warstwie muzycznej byłyby to zatem rockowe wersje sonaty (*Close To The Edge* Yes, *Firth Of Fifth* Genesis), runda (*Tarkus* Emerson Lake & Palmer), bolera (*Abaddon's Bolero* Emerson Lake & Palmer, *Lizard* King Crimson) czy dziewiętnastowiecznego cyklu pieśni (concept albumu *Days Of Future Passed* The Moody Blues, *The Dark Side Of The Moon* Pink Floyd). W warstwie literackiej są to nawiązania do stylistyki francuskiego symbolizmu (teksty Jima Morrisona i Petera Sinfielda) oraz surrealizmu (*The Lamb Lies Down On Broadway* Genesis). Na okładkach rockowych sporo jest luźnych odniesień do awangardowych konwencji malarskich, przede wszystkim abstrakcjonizmu i surrealizmu (większość kopert płyt Pink Floyd czy Yes). Wysokoartystyczne nawiązania są też częścią widowisk rockowych, by przypomnieć teatralne stylizacje wczesnego Genesis, czy realizowanie niektórych reguł koncertu filharmonicznego w trakcie występów King Crimson (Robert Fripp, gitarzysta i lider zespołu, grający na siedząco, z kamienną twarzą jak przystało na muzyka „poważnego” i strofujący publiczność za nazbyt żywiołowe reakcje).

Warto oczywiście zadać pytanie, dlaczego przedmiotem nawiązań są ci autorzy, a nie inni, dlaczego preferuje się jedne konwencje, a pomija inne? Nie powinien na przykład ująć uwadze fakt, że najbardziej „wpływowymi” kompozytorami muzyki poważnej są Bach, Vivaldi, Chopin, Musorgski, Debussy, Ravel, Bartók i Strawiński. Powodem tego stanu rzeczy może być ich popularność, stanowią oni część świadomości masowego odbiorcy. Niemniej obecność tych kompozytorów w rocku daje się wytłumaczyć jeszcze w inny sposób: po pierwsze, wykonawcą wirtuozerią Chopina czy Debussy’ego, będącą dla niektórych rockmanów sprawdzianem wiarygodności technicznej, po drugie zaś – niebawiając, jak na muzykę poważną, ekspresją Musorgskiego, Bartoka, a zwłaszcza Strawińskiego (nie będzie zbytnią przesadą stwierdzenie, że nawet w odległych historycznie *Czterech porach roku* Vivaldiego można znaleźć prototypy rockowych riffów). Nie dziwi również repertuar nawiązań literackich. Odniesienia do kontestatorów, takich jak Orwell, egzystencjaliści czy surrealiści wpisują się w buntowniczy *ethos* rock’n’rolla. Z kolei częste nawiązania do Huxleya czy Hessego korespondują z „wodnikowym” światopoglądem rocka, szczególnie z jego religijnym eklektyzmem. Podobnie rzecz ma się w przypadku okładek płyt, gdzie odniesienia do surrealizmu i abstrakcjonizmu współgrają z „uduchowioną” tematyką tekstów odziedziczoną po kontrkulturze.

Nawiązania do kultury wysokiej są charakterystyczne dla wielu nurtów rockowych, takich chociażby jak nowa fala (Cabaret Voltaire), rock gotycki (The Cure), new romantic (Gary Numan, OMD), a nawet hard rock i metal (Deep Purple, Metallica). Przede wszystkim są one jednak cechą konstytutywną *art rocka* lat siedemdziesiątych zwanego również rockiem progresywnym (zespoły Pink Floyd, King Crimson, Genesis, Yes, Emerson Lake & Palmer, Van Der Graaf Generator, Jethro Tull, Camel i inne).

Mówiąc o nawiązaniach do kultury wysokiej należy koniecznie zwrócić uwagę na całkowitą niemal nieobecność pastiszu i parodii. Wyjątkiem potwierdzającym regułę są bodaj tylko działania artystyczne Franka Zappy i jego grupy The Mothers Of Invention. Generalnie rzecz biorąc, odniesienia wysokoartystyczne mają tonację poważną, co nasuwa wniosek, iż kultura elitarna, zwłaszcza zaś wielka tradycja stanowi tutaj rodzaj *autorytetu*. Nawiązania tego typu – szczególnie w warstwie muzycznej – często pełnią funkcję *sakralizującą*, mają one nierzadko (przynajmniej w mniemaniu twórców) podnieść utwór rockowy do rangi dzieła sztuki.

Strategia twórców artrockowych polega zazwyczaj na *zasadzie asymilacji*, czyli przyswojeniu i wchłonięciu elementów kultury wysokiej. Chodzi zatem o to, by zmniejszyć dystans pomiędzy tym, co „cudze” i tym, co „własne”, by przetworzyć pierwowzór (zwłaszcza gatunek lub konwencję) i uczynić z niego element indywidualnej tożsamości artystycznej.

Nie oznacza to bynajmniej, że opozycja „cudze” – „własne” zostaje całkowicie unieważniona. Element „obcy” takim pozostaje, przynajmniej w tym sensie, że genetycznie przynależy do kultury wysokiej, z której został przejęty. Dzięki temu może pełnić jeszcze inną funkcję, a mianowicie być *sygnałem* wysokoartystycznych aspiracji. Aby był sygnałem czytelnym, odbiorca musi mieć oczywiście świadomość, z jakiego rejestru kulturowego dany intertekst pochodzi (i z reguły odbiorca to wie, skoro na przykład art rock odwołuje się do twórców i konwencji jako tako oswojonych przez kulturę masową, *vide* Bach, Musorgski, Orwell, Camus, Dali, długo by wyliczać).

Na cokolwiek snobistyczny aspekt tej strategii zwraca uwagę Edward Macan:

Wiele zespołów progresywnych najwyraźniej widziało się w roli dostawcy masom wyższej kultury, gdyż podchodzili do swego zadania z misjonarskim nieomal zapałem. Potwierdza to Carl Palmer z ELP (Emerson Lake & Palmer – przyp. M.R.) w wywiadzie dla oburzonego Lestera Bangsa: „Przed wszystkim mamy nadzieję, że zachęcemy dzieciaki do słuchania muzyki, która ma jakąś większą wartość”. Natomiast napisy na okładce albumu Gentle Giant *Acquiring The Taste* informują, że „naszym celem jest rozszerzenie granic współczesnej muzyki popularnej, pomimo ryzyka, iż możemy się stać przez to bardzo niepopularni. Wszelkie zapędy komercyjne odrzucamy przeto już u podstaw, mając nadzieję dać wam w zamian coś bardziej treściwego i skończonego”. Podobnej treści jest „autorecenzja” albumu Jethro Tull *Thick As A Brick*: „Ogólnie rzecz biorąc, jest to przyjemna płyta, a poza tym dobry przykład wysiłków współczesnej sceny pop, zmierzających do przełamania wulgarności tejże sceny oraz zatrzymania wypływającego z niej strumienia pomysłów”.<sup>7</sup>

Zasadnicza wada tejże strategii, będąca udziałem części art rocka lat siedemdziesiątych, polega głównie na tym, iż pierwiastki muzyki poważnej, literatury i malarstwa istnieją w dziełach rockowych niekiedy bez wyraźnego artystycznego

<sup>7/</sup> E. Macan, *Progresywny (u)rock*, przeł. M. Majchrzak, C&T, Toruń 2001, s. 206.

i treściowego uzasadnienia (poza ich niejako wtórną „snobistyczną” funkcją). Zostają one оголоcone ze swojego macierzystego kontekstu. Zapożyczony element funkcjonuje po prostu jako *r e p r e z e n t a n t* kultury wysokiej w ogóle (na zasadzie *pars pro toto*) w oderwaniu od konotacji semantycznych i historycznych, w jakie został wyposażony, co więcej może być połączony z innym elementem z tego samego rejestru w sposób zupełnie dowolny. Przykładem mogą być tutaj erudycyjne popisy grupy Gentle Giant na płycie *Three Friends*, gdzie zespół tylko w warstwie muzycznej łączy wszystko ze wszystkim, nawiązuje do muzyki dawnej, awangardowych atonalności i free jazzu, tyle że odniesieniom tym brak wyraźnej motywacji (biorąc pod uwagę „współczesną”, autobiograficzną tematykę tekstów i okładkę stylizowaną na ilustracje książek dla dzieci). Przejawem sygnalizowanego zjawiska są również utwory nagrywane przez zespół rockowy i orkiestrę symfoniczną, w których sam udział tej drugiej jest faktem nobilitującym, mimo iż z muzycznego punktu widzenia partie orkiestrowe pełnią najczęściej funkcję jedynie ornamentu lub tła.

Za przykład może tutaj posłużyć płyta *Days Of Future Passed* The Moody Blues, gdzie banalne w gruncie rzeczy piosenki połączono orkiestrowymi interludiami. Zdarza się również, że nawiązania do muzyki poważnej sprowadzają się do mechanicznego cytowania cudzych utworów. Dla przykładu: grupa Yes rozpoczęła swoje występy od cytatu z *Ognistego ptaka* Strawińskiego, czego nie da się wytłumaczyć inaczej niż w kategoriach prestiżowych. Stosunek rockmanów do kultury wysokiej (zwłaszcza tradycji muzycznej) ma niekiedy charakter manieryczny i w drugiej połowie lat siedemdziesiątych stał się przedmiotem miażdżącej krytyki ze strony dziennikarzy rockowych. Jeśli chce się jednak być sprawiedliwym w ocenach, to wypada stwierdzić, że owocem nawiązań wysokoartystycznych są dzieła wybitne, chociażby autorstwa The Beatles, Pink Floyd, King Crimson czy Jethro Tull, stanowiące szczytowe osiągnięcia w całej historii rocka.

### W stronę popkultury

Do drugiej grupy nawiązań należą odniesienia do dziewiętnastowiecznej wielkomijskiej kultury popularnej. Można by tutaj ułożyć cały katalog przykładów. W muzyce byłyby to stylizacje wodewilowe (*When I'm Sixty Four* The Beatles), odwołania do konwencji piosenek lat międzywojennych (*The Millionaire Waltz* Queen ze znakomitą podróbką stylu wokalnego Marleny Dietrich), nawiązania do przebojów doo-wopowych (*What's The Ugliest Part Of Your Body?* Franka Zappy), a nawet dyskotekowych (*Dancin' Fool* Franka Zappy i *Discotheque* U2). W tekstach odniesienia do popkultury pojawiają się najczęściej w formie prześmiewczych parafraz językowych sloganów typu „don't cry”, „oh my darling” czy „open your eyes”, pochodzących z infantylnych piosenek pop (*Go Cry On Somebody Else's Shoulder* i *What's The Ugliest Part Of Your Body?* Franka Zappy). Na okładkach często korespondują z nimi nawiązania do pop artu, co akurat nie dziwi, jeśli się weźmie pod uwagę fakt, że kierunek ten żywił się produktami popkultury i nierzadko stanowił

doń krytyczny komentarz. W warstwie scenicznej zaobserwować można ironiczne gry z estetyką kiczu, szczególnie w odniesieniu do kostiumów i makijażu, co charakteryzuje cały bez mała glam rock pierwszej połowy lat siedemdziesiątych z Davidem Bowie'm i grupą Roxy Music na czele. Nawiązania do popkultury znaleźć można również w teledyskach. Jednym z ciekawszych przykładów jest *Discotheque* U2, będący sarkastyczną aluzją do dwóch innych clipów: *Y.M.C.A.* Village People i *Relax* Frankie Goes To Hollywood.

W przeciwieństwie do nawiązań wysokoartystycznych odniesienia popkulturowe cechuje *p a s t i s z i p a r o d i a*, wyraźny dystans wobec przedmiotu odwołań<sup>8</sup>. Powody takiego stosunku są dwojakie, jednym z nich jest z pewnością ludyczny w dużym stopniu charakter rocka. Za inny – bodaj istotniejszy – wypada uznać kontestatorski *etos* rock'n'rolla, którego część stanowi pogarda wobec komercyjnych, infantylnych wytworów przemysłu rozrywkowego, takich jak doo-wop czy disco (a w Polsce disco polo<sup>9</sup>).

Odrębnym problemem są liczne nawiązania do jazzu. Biegną one zasadniczo w dwóch kierunkach: w stronę tradycyjnego jazzu bigbandowego (Frank Zappa, Chicago, Blood Sweet & Tears, Phil Collins) oraz cool jazzu i free jazzu (Mahavishnu Orchestra, wczesne King Crimson, ponadto Soft Machine, Caravan i inne zespoły ze sceny w Canterbury). Kłopot z umiejscowieniem tego zjawiska na mapie nawiązań popkulturowych polega na tym, że jazz wprawdzie stanowi część popkultury, jednakże w odróżnieniu od doo-wopu czy disco traktowany jest – przynajmniej od lat sześćdziesiątych – jako nurt z nieco „wyższej” półki, niedaleko tej, na której sytuuje się muzyka poważna. Nie dziwi zatem fakt, że podobnie jak w przypadku nawiązań wysokoartystycznych odniesienia do jazzu charakteryzuje zasada asymilacji, a parodie należą do rzadkości. Co więcej, równolegle z odwołaniami do jazzu pojawiają się nawiązania do muzyki poważnej, tradycji literackiej i malarstwa (jak w *Bolero* *The Peacock's Tale* ze suity *Lizard* grupy King Crimson, gdzie w strukturę bolera wpleciono stylizację freejazzową, tekst suity posiada cechy baśniowe, o okładce płyty była już mowa).

Odniesienia do jazzu znajdują się zatem często gdzieś na styku z nawiązaniami wysokoartystycznymi.

<sup>8/</sup> Dotyczy to również polskich zespołów, takich jak Piersi, Big Cyc, Kury, a nawet T. Love (zob. teledysk *Chłopaki nie płaczą* tego ostatniego, będący ironicznym nawiązaniem do wizerunku scenicznego kiczowatych męskich grup wokalnych lat siedemdziesiątych, zwłaszcza Bee Gees).

<sup>9/</sup> Przykładem parodii disco polo może być *Zoska* zespołu Piersi. Przedmiotem karykatury jest w tym przypadku nie tylko muzyka, ale i teksty disco polo. Ich grafomański charakter zostaje spotęgowany, co nieuchronnie prowadzi do komizmu. Oto próbka: „Kocham cię / miłości daj mi znak / kochaj mnie / la la la la la la”. I dalej: „A ona go słuchała / i pokochała go / bo pięknie dla niej śpiewał / on”.



## W stronę folkloru

Trzecią grupę nawiązań stanowią te, których przedmiotem jest kultura ludowa. Należy w tym miejscu koniecznie odróżnić odniesienia ludowe od popkulturowych, mimo że wedle powszechnego mniemania zarówno kultura ludowa, jak i masowa posiada ten sam „niski” status. Rozróżnienie jest konieczne, chociażby z dwóch powodów: po pierwsze, przedmiot odwołań ludowych może pochodzić sprzed wieku XX; poza tym jego geneza w przeważającej części wiąże się z kulturą wiejską, a nie – z kulturą nowoczesnych zindustrializowanych aglomeracji miejskich. Po drugie, zazwyczaj źródło nawiązań folklorystycznych nie jest znane odbiorcy masowemu w takim stopniu, jak pierwowzór popkulturowy. Dzieje się tak dlatego, że kultura ludowa, mówiąc językiem Chrisa Cutlera, opiera się na „pamięci biologicznej” w przeciwieństwie do popkultury opartej na „pamięci elektronicznej”<sup>10</sup>. Kultura popularna reprodukowana za pomocą mediów elektronicznych ma nieporównywalnie większy zasięg, stąd jej masowy status w pełnym tego słowa znaczeniu.

Nawiązania folklorystyczne obejmują zarówno muzykę, teksty, jak i wizualia, niemniej z istotną przewagą warstwy muzycznej. Najbardziej modelowym przejawem odniesień tego typu są rzecz jasna rockowe przeróbki starych tematów ludowych. Przykłady znowu można by podawać w nieskończoność, bodaj najsłynniejszym z nich jest piosenka *House Of The Rising Sun* grupy The Animals. Niemniej sporą grupę nawiązań ludowych stanowią luźne odwołania do folkloru jako konwencji muzycznej, języka czy stroju. Co ciekawe, jest to najczęściej rodzima kultura ludowa: twórcy brytyjscy nawiązują do tradycji celtyckiej (Jethro Tull, The Strawbs, Fairport Convention, Van Morrison, U2), zaś artyści polscy do folkloru góralskiego (między innymi Skaldowie i Niemen).

Niezwykle istotną kwestię stanowi uniwersalność nawiązań ludowych, które pojawiają się w większości najważniejszych nurtów rockowych: w folk rocku (Van Morrison, Fairport Convention), art rocku (Jethro Tull, The Strawbs, Camel), jazz rocku (Traffic), a nawet w hard rocku (Led Zeppelin). Wynika to z faktu, że kultura ludowa jest w rocku zjawiskiem powszechnie szanowanym i akceptowanym. Powód tejże akceptacji nie powinien dziwić: korzenie rocka są ludowe, rock’n’roll wywodzi się ze źródeł afroamerykańskich. Każda zatem kultura ludowa jest traktowana jako „własna”, nawet jeśli pochodzi spoza obszaru amerykańskiego i nie ma w niej nawet śladu elementów murzyńskich.

Pozytywny stosunek twórców rockowych do folkloru wszelakiego rodzaju ma jednak podłoże głębsze niż tylko genetyczne. Kultura ludowa konotuje w świadomości rockmanów całą siatkę *z n a c z e ń s y m b o l i c z n y c h*: kojarzy się z nieprofesjonalnym muzykowaniem, autentyzmem, szczerością, wreszcie buntem przeciwko wszelkim formom ucisku społecznego, a zatem z wartościami walory-

zowanymi dodatkowo przez rock’n’roll. Akcentowanie związku z kulturą ludową niekiedy staje się wręcz sygnałem autentyzmu oraz wiarygodności artystycznej.

O szacunku twórców rockowych wobec folkloru świadczy to, iż nawiązania ludowe w warstwie muzycznej idą w parze z metafizyczną tematyką tekstów, by przytoczyć przykład słynnego albumu *Astral Weeks* Vana Morrisona. Niekiedy też „sąsiadują” z odniesieniami do szeroko rozumianej muzyki poważnej, jak na płytach Jethro Tull. Można by wręcz wysnuć wniosek, iż kultura ludowa traktowana jest w taki sposób, jakby była kulturą „wysoką”. Przy czym należy od razu zdać sobie sprawę z tego, że w powyższej konstatacji wyraz „jakby” oznacza raczej stosunek podobieństwa niż identyczności. Kultura ludowa nie ma identycznego statusu z kulturą wysoką ze względu na zupełnie inne konotacje symboliczne. Gdyby była ona przez rock’n’rolla postrzegana jako tożsama z profesjonalną, sformalizowaną kulturą elitarną, to utraciłaby ukryte znaczenia, a co za tym idzie – szczególny status i odrębność.

Mimo iż kultura ludowa jest niemalże „środowiskiem naturalnym” rocka, to nawiązania do folkloru w zasadzie nie posiadają cech alegacji, nie są mechanicznym naśladowaniem tudzież cytowaniem pierwowzorów, jak niekiedy ma to miejsce w przypadku odwołań wysokoartystycznych. Wprawdzie nawiązania do bluesa noszą znamiona kontynuacji, tyle że blues stanowi akurat afroamerykańską, „macierzystą” tradycję rock’n’rolla, a poza tym stare tematy bluesowe zostają poddane gruntownym modyfikacjom muzycznym. W przypadku odniesień do folkloru europejskiego mamy do czynienia z wyraźnym przetworzeniem pierwowzoru chociażby poprzez jego przekład z akustycznego, ludowego „języka” dźwięków na elektroniczny (czy jak kto woli elektryczny) „język” rocka. Przypomina to nieco działania *m o d e r n i z a c y j n e*, biorąc pod uwagę historyczny charakter ludowych pierwowzorów i próbę przełożenia ich archaicznego „języka” na nowocześniejsze środki wyrazu. W obydwu wariantach idzie jednak zasadniczo o *a k t u a l i z a c j ę* folkloru, osadzenie w nowym, rockowym kontekście, zarówno muzycznym (gitary elektryczne, nowoczesne instrumenty klawiszowe, parzysty *beat*, popisy solowe), jak i ideologicznym (bunt społeczny, nonkonformizm artystyczny, szczerość, wolność itp.).

## W stronę kultur egzotycznych

Czwarty typ nawiązań stanowią te, których przedmiotem są egzotyczne kultury pozaeuropejskie. Pod względem muzycznym odwołania tego typu idą w dwóch kierunkach: w stronę kultury dalekowschodniej, zwłaszcza indyjskiej (nagrania The Beatles, The Moody Blues, *Set The Controls For The Heart Of The Sun* Pink Floyd, solowe płyty George’a Harrisona i Steve’a Hillage’a) i w stronę muzyki afrykańskiej (nagrania Can, Talking Heads, albumy Petera Gabriela, *Graceland* Paula Simona). Chodzi w tym przypadku o nowe instrumentarium (zwłaszcza sitar i egzotyczne instrumenty perkusyjne) oraz wprowadzanie wschodnich skal, na przykład ćwierćtonów. Niekiedy odniesienia do kultur pozaeuropejskich pojawiają się

<sup>10/</sup> Zob. C. Cutler *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*, przeł. I. Socha, Zielona Sowa, Kraków 1999.

również w warstwie słownej, by przytoczyć odwołania do książki Christmas Humphreysa *Karma And Rebirth* (w *Within You Without You* The Beatles), do pism myślicieli Wschodu, takich jak Baba Ram Dass (*Be Here Now* George'a Harrisona) czy Sri Chinmoy (tekst bengalskiego mistyka wydrukowany na okładce płyty *Birds Of Fire* grupy Mahavishnu Orchestra). Incydentalnie odniesienia tego typu można znaleźć również na okładkach płyt, na przykład *Axis: Bold As Love* Jimiego Hendrixa czy *Larks' Tongues In Aspic* King Crimson.

Pojawienie się nawiązań egzotycznych w rocku jest nierozzerwalnie związane z kontrkulturą lat sześćdziesiątych, która poszukuje alternatywy dla negowanej, „oficjalnej” kultury Zachodu. Taką alternatywę – zarówno w sensie duchowym, jak i artystycznym – stanowią między innymi kultury pozaeuropejskie, zwłaszcza dalekowschodnia. Ich nacechowanie s y m b o l i c z n e jest w tym okresie podobne, jak w przypadku folkloru. Konotują one takie aprobowane wartości, jak „duchowość”, „Natura”, „indywidualizm”, „autentyzm” w przeciwieństwie do „technologizmu”, „dehumanizacji” i „metafizycznego wydziedziczenia” kultury zachodniej. Niemniej u progu lat siedemdziesiątych, kiedy impet ruchów kontestatorskich wyraźnie słabnie, nawiązania tego typu należą już do rzadkości i są udziałem garstki zespołów, na przykład Can i Mahavishnu Orchestra.

Pojawiają się one znowu wraz z kolejną, punkową falą kontrkultury w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Co ważne, różnią się zasadniczo od nawiązań egzotycznych z poprzedniej dekady: obejmują one głównie źródła afrykańskie (Talking Heads), ewentualnie karaibskie reggae (The Clash, The Police), natomiast pomija się całkowicie kulturę Dalekiego Wschodu. Oprócz tego odniesienia do pozaeuropejskich kultur idą w parze z lewicowym radykalizmem wielu tekstów (zwłaszcza The Clash). Nieobecność odwołań do muzyki i duchowości indyjskiej w tym okresie daje się wytłumaczyć manifestacyjną wręcz „przyziemnością” zespołów punkowych i nowofalowych, niechęcią wobec abstrakcyjnego mistycyzmu typowego dla grup hippisowskich. Kultury egzotyczne, zwłaszcza afrykańska i karaibska, zyskują wówczas nieco inne, wyraźnie polityczne nacechowanie: konotują ucisk społeczny, kolonializm, biedę, niesprawiedliwość itp. Nie dziwi zatem fakt, iż w Polsce największa intensyfikacja nawiązań do kultur egzotycznych (*vide* reggae) przypada na pierwszą połowę lat osiemdziesiątych, po wprowadzeniu stanu wojennego.

### W stronę rocka

Ostatni typ nawiązań stanowią odniesienia do tradycji wypracowanej przez kulturę rocka. Ich wyodrębnienie może wydawać się z pozoru nieco sztucznym zabiegiem typologizacyjnym, wszak na pierwszy rzut oka zdają się one po prostu pokrywać z odniesieniami typu popkulturowego. Niemniej traktowanie tychże odwołań jako całkowicie innego rodzaju jest w pełni uzasadnione. Nie ulega wątpliwości, że wszystkie nurty rockowe – nawet z założenia „eklektyczne”, jak art rock czy jazz rock – podlegają procesowi k o n w e n c j a l i z a c j i, ich elementy

zastygają w pewnych stałych, powtarzalnych układach, bez względu na to, skąd pochodzą. Takie wielokrotnie powielane układy nie tylko są łatwo rozpoznawalne. Ich poszczególne składniki są bardziej nakierowane „do wewnątrz” niż „na zewnątrz” i przez to zacierają ślady swojego pochodzenia, stając się z czasem w większym stopniu elementem nowego nurtu niżli reprezentantem jakiegoś porządku artystycznego spoza stylu, który je wchłoniął. Przykładem takiej konwencjonalizacji może być art rock, którego stałe cechy można bez trudu zauważyć niezależnie od różnic pomiędzy konkretnymi wykonawcami i źródłami nawiązań. Elementami immanentnymi są w tym przypadku zamiłowanie do długich utworów, nieparzystego, zmiennego metrum, rozbudowanej instrumentacji, solówek gitarowych i klawiszowych, do „literackich” tekstów, surrealistycznych okładek i parateatralnych widowisk. Wszystkie nurty rockowe bez wyjątku stają się z czasem zbiorem cech s t y l i s t y c z n y c h i i d e o l o g i c z n y c h, które mogą być przedmiotem naśladowania i zabiegów intertekstualnych.

Nawiązania tego typu różnią się zatem od pozostałych. Odniesienia wysokoartystyczne, popkulturowe, folklorystyczne czy egzotyczne mają charakter z e w n ę t r z n y, to znaczy dotyczą źródeł lokalizowanych powszechnie poza rockowym repertuarem (w najmniejszym stopniu jest to cechą odwołań ludowych). Nawiązania do skryzalizowanych konwencji rockowych są skierowane niejako d o w e w n ą t r z. Co więcej, stanowią one często odniesienia d r u g i e g o s t o p n i a, jeśli wziąć po uwagę fakt, że ich przedmiotem są utwory (a nawet całe style) powstałe wskutek intertekstualnych strategii.

W rozważaniach na temat nawiązań rockowych pomijam pastisz i parodię. Stylizacje tego typu oczywiście dałoby się wskazać (choćby w twórczości Franka Zappy), niemniej ich charakter i funkcja jest zasadniczo podobna, jak w przypadku odniesień popkulturowych.

Pierwszym zjawiskiem, któremu warto się przyjrzeć, jest k o n t y n u a c j a jednego, wybranego nurtu rockowego. Przykładem może być wczesny Marillion, najwybitniejszy bodaj przedstawiciel neoprogresywnego rocka lat osiemdziesiątych, czerpiącego manifestacyjnie z art rocka początku poprzedniej dekady. Lista „zapożyczeń” jest w tym przypadku naprawdę długa: jeśli chodzi o muzykę, to należy zauważyć manierę wokalną Fisha w stylu Petera Gabriela z Genesis i Petera Hammilla z Van Der Graaf Generator; sola gitarowe Steve'a Rothery'ego utrzymane w stylistyce Davida Gilmoura z Pink Floyd i Steve'a Hacketta z Genesis; brzmienie instrumentów klawiszowych Marka Kelly'ego nawiązujące do przestrzennych płaszczyzn dźwiękowych Ricka Wrighta z Pink Floyd i do solówek Ricka Wakemana z Yes; oprócz tego warto wskazać na podziały rytmiczne rodem z Genesis i częste stosowanie concept albumu, formy charakterystycznej dla art rocka (płyty *Misplaced Childhood* i *Clutching At Straws*). Sporo również nawiązań w tekstach, zwłaszcza do Petera Hammilla (na przykład motyw kameleona, będący aluzją do płyty *Chameleon In The Shadow Of The Night* lidera Van Der Graaf Generator). Odniesienia pojawiają się też na okładkach płyt w formie wyraźnych cytatów ( *Saucerful Of Secrets* Pink Floyd na kopercie *Script For A*

*Jesters Tear*, jak również *The Wall* Pink Floyd, *Fools Mate* i *Over* Petera Hammilla na okładce *Fugazi*). W warstwie scenicznej *image* Fisha, wokalisty zespołu wyraźnie nawiązuje do parateatralnych występów Genesis z okresu, kiedy członkiem grupy był Peter Gabriel.

Strategia zespołów neoprogresywnych jest w gruncie rzeczy prosta: nie mają w zasadzie znaczenia związki z kulturą wysoką, które legły u podstaw historycznego art rocka, jest on traktowany jako „gotowa” konwencja. Chodzi zatem o to, by skompilować jego najbardziej charakterystyczne i atrakcyjne elementy. Postawa taka sprawia wrażenie bezwstydnie epigońskiej, chociaż trzeba uczciwie przyznać, że grupie Marillion udało wznieść się ponad wtórność głównie dzięki niesłychanej ekspresji wokalne Fisha, niebywalej – jak na art rock – inwencji melodycznej oraz za sprawą nieszablonowych tekstów.

Drugim interesującym zjawiskiem są *postmodernistyczne gry* w cytaty i aluzje charakterystyczne dla zespołów przełomu XX i XXI wieku z Radiohead na czele. Gry te dotyczą głównie warstwy muzycznej, a ich eklektyzm przybiera postać zgola ekstremalną. Na płytach Radiohead nawiązania obejmują zupełnie różne konwencje i style rockowe: odniesienia do The Beatles czy Pink Floyd pojawiają się wraz z odwołaniami do Can, Kraftwerk czy Briana Eno. Co więcej, nawiązania do źródeł rockowych „sąsiadują” z aluzjami do pierwowzorów spoza rocka: do Charlesa Mingusa, Oliviera Messiaena, a nawet – Krzysztofa Pendereckiego<sup>11</sup>.

Obydwa zjawiska, mimo iż z pozoru charakteryzują się równie „pasożytniczym” stosunkiem do tradycji, różnią się zasadniczo pod względem motywacji i postaw. W pierwszym przypadku idzie o *spójność* stylistyczną i *przewidywalność* nawiązań. W drugim – o skrajny *eklektyzm*, im bardziej rozległe i zaskakujące pole odniesień, tym lepiej. W pierwszym przypadku mamy do czynienia ze *stacynarym* stosunkiem do tradycji, przejmowaniem gotowych patentów muzycznych, tekstowych, okładkowych i scenicznych art rocka. W drugim zaś – ze stosunkiem dynamicznym, realizowaniem raczej filozofii twórczej art rocka, polegającej na eklektyzmie formalnym (i zredefiniowanej postmodernistycznie wedle zasady „wszystko już było”).

Zupełnie inny problem stanowią *covery* i *remixy*. Cover jest nową wersją utworu rockowego nagrany przez innego wykonawcę (*With A Little Help From My Friends* The Beatles w interpretacji Joe Cockera czy *Blinded By The Light* Bruce’a Springsteena w wersji grupy Manfred Mann’s Earth Band). Covery nie są stylizacjami, ich zasadniczą cechą jest z reguły *stylizacyjne niepodobieństwo* do oryginału. Różnią się one pod tym względem od przeróbek standardów bluesowych czy starych tematów folkowych, gdzie zostają zachowane przynajmniej niektóre stylistyczne wyznaczniki pierwowzoru. Związek pomiędzy coverem a oryginałem ma nader luźny charakter: wykorzystuje się tekst i główny

motyw melodyczny pierwowzoru. Na okładce płyty pojawiają się również informacje na temat autorstwa oryginału (w celu uniknięcia oskarżeń o plagiat).

Remix też jest nową wersją utworu rockowego, niemniej różni się on zasadniczo od covera. W tym przypadku w ogóle nie zachodzi jakkolwiek relacja intertekstualna między oryginałem a przeróbką typu „cudze” – „własne”. Remix jest „oryginałem” w pełnym tego słowa znaczeniu, tyle że na nowo wyprodukowanym, poddanym powtórnej obróbce studyjnej. Mówiąc inaczej: remix to po prostu najczęściej taneczny wariant tego samego utworu.

Zdaje sobie oczywiście sprawę z tego, iż powyższa typologia ma charakter w dużym stopniu upraszczający. Jest ona raczej spojrzeniem „z lotu ptaka” i siłą rzeczy nie uwzględnia wielu niuansów; na przykład faktu, że poszczególne typy nawiązań tworzą liczne, skomplikowane konfiguracje i to zarówno w zakresie międzykodowym (muzyka – słowo – obraz), jak i w obrębie jednego tylko kodu (szczególnie muzycznego). Mówiąc inaczej, odniesienia wysokoartystyczne, popkulturowe, folklorystyczne czy egzotyczne wchodzą ze sobą w rozmaite relacje, stosunki przyciągania i odpychania. Wynika to z indywidualnych wyborów i motywacji. Szczegółowe zbadanie tych zjawisk mogłoby być tematem obszernej rozprawy doktorskiej lub habilitacyjnej, niniejszy esej jest w tym względzie co najwyżej zarysem problematyki, stanowi garść pomysłów do rozwinięcia.

Istotnym problemem teoretycznym do rozwiązania pozostaje opozycja „cudze” – „własne”. W tym względzie rock jest zjawiskiem pełnym paradoksów. Z ideologicznego punktu widzenia stanowi przecież manifestację autentyzmu, indywidualizmu, oryginalności i nowatorstwa. Z drugiej jednak strony w dużym stopniu żywi się on wypracowanymi wcześniej konwencjami muzycznymi, literackimi i malarskimi, co więcej, jest stylistycznie „wszystkożerny”. Osobliwy charakter dialektyki „cudze” – „własne” można zresztą zaobserwować na płaszczyźnie tylko stylistycznej. Oto na przykład styl takich grup, jak King Crimson czy Jethro Tull stanowi w zasadzie sumę elementów „obcych”, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę warstwę muzyczną. Niemniej ów styl jest wyrazisty i indywidualny, a przez to – podatny na naśladowanie. W tym przypadku pierwiastki genetycznie „obce” niejako rozplývają się w nowym układzie, którego są nieodłącznym składnikiem. Zjawisko to daje się zauważyć nie tylko w odniesieniu do pojedynczych zespołów, ale również całych nurtów, chociażby jazz rocka, który stanowi niemal idealny stop rock’n’rolla i różnych odmian jazzu. W tej sytuacji można by wręcz postawić problem następujący: czy jazz należy traktować jako konwencję muzyczną spoza rocka czy jako trwały, zasymilowany element rockowego idiomu? Na poparcie każdej z hipotez znalazłoby się, jak sądzę, dość przekonujących argumentów.

Okazuje się, że rock jest z istoty zjawiskiem eklektycznym i intertekstualnym. Między innymi z tego powodu wymyka się prostym definicjom i trudno poddaje się zabiegom typologizacyjnym. Jego granice są nader płynne i zazwyczaj stanowią przedmiot arbitralnych ustaleń, dokonywanych przez krytyków rockowych. Odpowiedź na pytanie, czym jest rock, pozostaje zatem najczęściej kwestią intuicji.

<sup>11/</sup> W tej sprawie zob. L. Haliński *Radiohead. Kwintet na koniec czasu*, „Muza” 2003 nr 4.

## Abstract

**Marcin RYCHLEWSKI,  
Adam Mickiewicz University (Poznań)**

### **Rock – Stylistation – Intertextuality**

This article discusses the phenomenon of intertextuality of rock music. As opposed to literature, rock is multi-code in nature, as it is a conglomeration of music, word, and image. Hence, the question of intertextuality of rock should be considered in reference to all those codes *in parallel*.

The essay does not consider stylisation and intertextuality as separate issues; instead, the former is approached as a variety of the latter, whilst both are seen as a common area of intertextual relations. The Author is primarily interested in the *subject of intertextual references* (high/popular/folk/exotic/rock culture) and, secondly, in the actual *aim* of those references, in rock's attitude toward high-artistic culture, pop culture, folklore, exoticism, and, its own tradition.



## Anna NASIŁOWSKA

### Hipertekstualna estetyka i literatura w dobie internetu

W estetyce postmodernistycznej wypracowano ogromny zasób teoretycznych przemyśleń dotyczących Internetu. Istnieje jednak wiele dokonań artystycznych w stosunku do niego wcześniejszych, ale wyraźnie związanych z dokonującą się rewolucją komunikacyjną. Kierunki zmian stały się jasne bardzo wcześniej dzięki myśli Marshalla McLuhana w latach sześćdziesiątych, a postępujące upowszechnienie technologii cybernetycznych jedynie potwierdzało słuszność tych rozpoznań. Metafora „globalnej wioski” opisywała świat w epoce radia i telewizji, ale w genialny sposób zapowiadała komputeryzację i procesy towarzyszące globalizacji.

Sztuka zawsze starała się przedstawiać prefigurację rzeczywistości. Jest swoją ironią losu, że na przykład słynne opowiadanie Stanisława Lema *Kongres futurologiczny* (z tomu *Bezsennność*, 1971) ma w Polsce bardzo utrwalone historycznie skonkretyzowane odczytanie jako alegoria sytuacji człowieka otumanionego przez ideologię. Gwoli przypomnienia: uczestnicy kongresu poddani są iluzji za pomocą środków farmakologicznych, śnią sen na jawie, który nie pozwala im rozpoznać realnej sytuacji. Nie zdają sobie sprawy, że siedzą w betonowym bunkrze i jedzą brunatną bryję; wydaje im się, że są we wspańialej sali, na wykwintnym przyjęciu. Sens alegorii jest znacznie pojemniejszy niż utrwaliła to polska recepcja, której wykładnia ustaliła się przed transformacją ustrojową. Utwór rozumieć można zgodnie z zachodnią interpretacją – jako wyraz zaniepokojenia z powodu łatwości poddawania człowieka różnego rodzaju fikcjom wrażeniowym. Tak czytany *Kongres futurologiczny* stanowi prefigurację lęku przed rzeczywistością wirtualną.

Dzieło literackie ze swej natury konstruuje pewną intencjonalną rzeczywistość (by użyć tu grubo starszej niż postmodernizm terminologii fenomenologicznej Ingardena). Poddaje więc czytelnika swoistej próbie rzeczywistości wirtualnej,

konstruowanej za pomocą słowa. Związana z tym tradycja stała się kluczowa dla zachodniej kultury, opartej na druku jako środku przekazu słowa pisanego. To, co spotyka użytkownik elektronicznych środków przekazu różni się co do form, możliwości użycia, szybkości działania, ale nie – co do mechanizmu. Za każdym razem chodzi o pewne modele rzeczywistości, narażone na ryzyko autonomizacji.

O niebezpieczeństwach tworzenia fikcji czy mitów literatura europejska mówi co najmniej od czasów *Don Kichota*. Przy czym motyw ten zachowuje charakterystyczną dla ważnych tematów ambiwalencję ocen: nie chodzi o potępienie fikcji, jest ona o tyle groźna, co szlachetna, a wiara w nią okazuje się pełna prawdziwie ludzkiej godności, o tyle wartej podziwu dla marzenia, co ubolewania z powodu bezsilności. W wersji Borgesa w opowiadaniu *Pierre Menard, autor Don Kichota* szlachetność absolutnie utopijnego zamiaru powtórzenia arcydzieła, napisania go jeszcze raz, bierze górę nad ostrzeżeniem przed konsekwencjami nieliczenia się żywymi uwarunkowaniami. Przypisuje się więc Pierre'owi Menard „nieskończone bohaterstwo”, choć jego dzieło miało nie wyjść poza fragmenty i było w istocie donkiszotowskim zamiarem, od początku niemożliwym do spełnienia. John Barth, nawiązując w szkicu *Literatura wyczerpania* do tego właśnie opowiadania Borgesa, interpretuje je dość wąsko: podkreśla, że już utwór Cervantesa odnosił się do wcześniejszych wzorców i w fakcie imitowania odczytuje jedną z zasad literatury pisanej przez autorów świadomych mechanizmu literackości.

W dziele Borgesa chodzi o coś jeszcze. „Wszechświat (którzy inni nazywają Biblioteką) składa się z nieokreślonej i być może nieskończonej liczby sześciobocznych galerii, z obszernymi studniami wentylacyjnymi w środku, ogrodzonymi bardzo niskimi galeriami” – brzmi pierwsze zdanie opowiadania *Biblioteka Wieży Babel*<sup>1</sup>. Wieczna, kulista Biblioteka jest modelem doskonałego umysłu (lub też – boskiego chaosu), a podział na poszczególne języki i tomy – jedynie prowizoryczny. Człowiek, nie będąc umysłem doskonałym, ma jedynie częściowy dostęp do jej zasobów, które są też nieprzekraczalną barierą poznania, czy samym poznaniem – zmediatyzowanym ze swej natury. Idea Biblioteki Babel jest przeczuciem, w którym nie ma nic z futurystycznej utopii, a jednak spotykamy się tu z ideą hipertekstu, choć opowiadanie Borgesa powstało w 1941 roku.

Termin hipertekst jest określeniem ukutym przez Teda Nelsona w latach sześćdziesiątych. Upowszechniło się w latach dziewięćdziesiątych dzięki kolejnym pracom autora. Hipertekst istnieje tylko dzięki zapisowi elektronicznemu, jest to struktura złożona z bloków tekstu (lub innych informacji, jak animacje komputerowe, muzyka czy zapis głosu) połączonych linkami (czyli elektronicznymi odsyłaczami), co daje użytkownikowi, wyposażonemu w komputer, możliwość podążania różnymi ścieżkami. Idea nie jest ani nowa, ani rewolucyjna, ale skutki technicznych możliwości okazują się dalekosiężne i budzą zarówno niepokój, jak i idealistyczne oczekiwania. Ted Nelson widział przede wszystkim realność nadziei na

przezwyciężenie barier, oczekiwał społecznej i kulturalnej przemiany, nawiązując do romantycznej idei krainy Xanadu.

Motywy ten jest jednym z angielskich mitów literackich. Coleridge, który był tu głównym źródłem, zaczerpnął go z *Pielgrzymek* Samuela Purchasa (dokładniej, z wydania z 1617 roku), które obok innych opisów prawdziwych i fikcyjnych egzotycznych podróży, wykorzystał jako materiał, tworząc swoje ballady liryczne, w tym dwie najsłynniejsze: *Opowieść starego marynarza* i *Kubla Khan*, który jest wizją napisaną pod wpływem narkotyków. U Purchasa mowa była o tajemniczej krainie Xamdu lub Xanidu, położonej w Afryce, u w *Kubla Khan* Coleridge'a – przybiera ona rysy raju<sup>2</sup>. U Teodora Nelsona Xanadu jest rajem wolnego społeczeństwa, które jest w stanie realizować swoje cele bardzo szybko, bez ciężkiego przemysłu, przewyższając dawne podziały. Wszystkie zasoby intelektualne będą dostępne za pośrednictwem komputerów i bariery dostępu do wiedzy przestaną istnieć<sup>3</sup>. Choć jednoznaczność tych ocen budzić może opór, to jednak trzeba sobie uświadomić, że kontrola rozpowszechnianych opinii w tej formie, jakiej doświadczaliśmy w PRL, dziś, wobec rozwoju technicznych możliwości komunikacji, nie byłaby już możliwa.

Zmiany budzą jednocześnie lęk i wywołują zrozumiałe obawy przed zachwianiem tradycji. W istocie hipertekst pozbawia użytkownika pewności co do wszelkich trwałych wyznaczników: brak tu postaci kanonicznej, zamiast początku i końca jest wejście i wyjście, zanika podział na autora i czytelnika (oś nadawca–odbiorca przestaje istnieć, odbiorca jest jednocześnie współautorem), a zamiast lektury mamy wyłącznie nawigację, która może prowadzić w różnych kierunkach. Brak też materialnej podstawy tekstu, przedmiotu, jakim jest książka czy rękopis, istnieje tylko wersja cyfrowa, która pewnego dnia może zostać wykasowana. Wiele zależy oczywiście od natury konkretnego hipertekstu. Może mieć on postać tylko do odczytu i zawierać ograniczony zasób informacji – tak dzieje się na przykład w cyfrowej instrukcji obsługi programu komputerowego. Użytkownik nie czyta jej w całości, otwiera poszczególne partie, zależnie od swoich potrzeb, ale porusza się po przewidzianych z góry trasach.

Bardziej zaawansowane postacie hipertekstów to używane przez wielu odbiorców strony www (World Wide Web), które zawierają liczne linki. Ta struktura może przewidywać dodawanie komentarzy i ciągle przekształcanie całości, której kształt jest niemożliwy do ogarnięcia i nieprzewidywalny. Tak dzieje się na przykład w wypadku wspólnoty piszących blogi (czyli dzienniki dostępne w Interne-

<sup>1/</sup> J.L. Borges *Opowiadania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 68.

<sup>2/</sup> J.L. Lowes *The Road to Xanadu. A Study in the Ways of the Imagination*, London, 1978.

<sup>3/</sup> I. Synder *Beyond the Hype: Reassessin Hypertext*, in: *Page to Screen, Taking Literacy into the Electronic Era*, ed. I. Synder, Routledge, London–New York 2001, s. 125–143. Por także omówienie powieści Adriana Roberta *A Futher Xanado*, w: M. Pisarski, *Powieść jako zwierciadło umysłu. Szkic do poetyki hipertekstu na postawie klasyki gatunku: „afternoon. A stroy, Potchwork Girl, A futher Xanado”*, w: *Liternet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Rabid, Kraków 2002, s. 127–150.

cie) – każdy zapis może być na bieżąco komentowany przez innych, a całość tworzy otwartą wspólną sieć, połączoną linkami, dającymi możliwości bardzo szybkiego przechodzenia od tekstu jednego autora do innego. Czytający poruszają się według własnego kaprysu, żadna uprzywilejowana droga nie istnieje i nie istnieje też możliwość poznania nieustannie zmieniającej się całości. U Borgesa chodziło o „mającą Bibliotekę, której przypadkowe woluminy narażone są na nieustanne niebezpieczeństwo zamieniania się w inne” [...] wszystkie one twierdzą, wszystkiemu przeczą i wszystko mieszają, jak jakieś bóstwo w delirium”<sup>4</sup>. Spełnienie się wizji Borgesa każe postawić pytanie o to, czy chaos hipertekstowych zasobów nie powoduje inflacji wszelkich informacji i totalnego zagubienia.

Te generalne pytania muszą pozostać nierozstrzygnięte, na pewno jednak w praktykach artystycznych XX wieku wielokrotnie pojawiały się utopia przezwyciężenia linearności utworu literackiego. Symultaneizm u Apollinaire’a, eksperymenty poezji konkretnej, czy różne formy powieści – to ogromny zasób doświadczeń estetycznych. Już w wywiadzie, którego przekład został zaprezentowany polskiemu czytelnikowi w 1975 roku na łamach „Odry”, John Barth przyznawał się do fascynacji nowymi mediami. I choć rozumiał przez ten termin zaledwie taśmę magnetofonową, to jego wizja możliwości – oparta na doświadczeniach amerykańskich eksperymentatorów – była dalekosiężna, obejmowała

na przykład konkretną prozę, próbę wynalezienia narracyjnego ekwiwalentu poezji konkretnej. Miałem okazję poznać pewne uderzające przykłady tego zjawiska, a ponadto różne inne rodzaje – prozy trójwymiarowej, prozy „ruchomej”, prozy zasadzającej się na doświadczeniach z taśmą, z wykresami, i tym podobne.<sup>5</sup>

Miał tu na myśli zapewne „powieści graficzne” Raymonda Federmanna, czy Richarda Kostelanetza.

Istnieje też dużo lepiej przyswojona w Polsce część doświadczeń postmodernistycznej prozy – dziś zaliczana bez wątpienia do klasyki „prehipertekstów”. Myślę tu na przykład o powieściach Cortazara, napisanych w latach sześćdziesiątych, a przyswojonych u nas dzięki Zofii Chądzyńskiej w latach siedemdziesiątych. *Gra w klasy* daje czytelnikowi możliwość skonstruowania alternatywnego ciągu fabuły, utwór zatytułowany *62, model do składnia*, w autorskim wstępie scharakteryzowany został tak:

Podtytuł *Model do składania* wydaje się sugerować, że poszczególne części książki, oddzielone od siebie odstępami, są dowolnie przemieszczalne. Jeżeli nawet tak jest w odniesieniu do niektórych z nich, model, o którym mowa w tytule, jest innej natury, wyuczalnej już na płaszczyźnie zapisu (gdzie nawroty i przesunięcia mają na celu uniknięcie wszelkich usztywnień przyczynowych), przede wszystkim jednak na płaszczyźnie uczuciowej, gdzie przejście do kombinatoryki bardziej się narzuca. Wybór dokonany przez

czytelnika, własnoręczne montowanie przez niego elementów opowiadania powinny za każdym razem dawać mu do rąk książkę, jaką pragnie przeczytać.<sup>6</sup>

Mamy tu do czynienia z marzeniem o – by użyć formuły Umberto Eco – dziele otwartym (książka pod tym tytułem została zaprezentowana polskiemu czytelnikowi w 1975 roku). Także hasło „dzieła w ruchu” (*work in movement*) jest wcześniejsze niż hipertekst.

Inna część prehipertekstualnej estetyki przyswajana jest w Polsce po 2000 roku. Podsumowując dorobek *nouveau roman* na użytek *Słownika literatury polskiej XX wieku* Michał Głowiński bardzo wyraźnie odciął się od dorobku francuskiego kręgu Oulipo (czyli Pracowni Literatury Potencjalnej, *Ouvroir de Littérature Potentielle*). Tymczasem właśnie ich pomysły, a nie martwota i nuda *nouveau roman* mogą mieć dziś znaczenie. Inspiratorem dla Oulipo był Raymond Queneau, jego *Cent Mille Millions de Poèmes* (z 1961 roku) są w klasycznej postaci wydrukowaną na kartonie książką, zawierającą 10 klasycznych sonetów. Ich linijki są jednak pocięte, co pozwala czytelnikowi na wymianę dowolnych wersów i daje możliwość tworzenia kombinacji (jest ich 10 do 14 potęgi). Możliwości kombinatoryczne i konstruowanie narracji-labiryntu wykorzystywał Italo Calvino. Dla Georgesa Pereca gra, układanka i poruszanie się narracji zgodnie z zasadą przyległości, a dopiero wtórnie – rozwoju, postępowania w czasie. Podległość ścisłym ograniczeniom formalnym są zasadą w powieści *Życie. Instrukcja obsługi*. Italo Calvino w *Wykładach amerykańskich* nazwał ten utwór hiperpowieścią (przy czym do hiperpowieści zaliczył też własne *Jesli zimową nocą podróżny*). Do dzieła swojego przyjaciela przywiązywał szczególne znaczenie, nazwał ten wydany w 1978 roku utwór „ostatnim wielkim wydarzeniem w historii powieści”<sup>7</sup>.

Tradycja prehipertekstualna jest długa, jak twierdzi Aarseth w pracy *Cybertext. Perspectives of Ergodic Literature*. Ma ona niewątpliwie tendencje do rozrastania się wstecz. Najstarszą z wymienianych przez niego książek jest *I Cing. Księga Przemian* (1122-770 p.n.e.)<sup>8</sup>.

Jak to jednak wygląda w literaturze polskiej? Wydawałoby się, że dorobek estetyczny postmodernizmu może określić literaturę polską w momencie, gdy zetknęła się ona z nowym medium. Tym bardziej, że istnieją tu możliwe analogie wobec nowej literatury rosyjskiej. Przykładem najwybitniejszym jest twórczość Wiktora Pielewina. W jego powieści *Generation P* bohater, początkowo dość mocno osadzony w świecie realnym, najpierw za sprawą reklam wkracza w świat wirtualnych kreacji, wkrótce stają się one nie do odróżnienia od „twardych” doświadczeń, wypełniają bez reszty jego życie, stwarzają prawdziwe zagrożenia, a nawet

<sup>6/</sup> J. Cortazar *62. Model do składania*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 1974, s. 6.

<sup>7/</sup> I. Calvino *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Volumen-Marabut, Gdańsk-Warszawa 1996, s.106.

<sup>8/</sup> E.J. Aarseth *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, John Hopkins University Press, Baltimore and London 1997.

<sup>4/</sup> J.L. Borges *Opowiadania*, s. 75.

<sup>5/</sup> Przeł. M. Orski, „Odra” 1975 nr 3.

okazują się kluczem do rosyjskiej polityki, sterowanej przez niejasne siły<sup>9</sup>. *Hełm grozy* tego samego autora (przekład polski ukazał się w 2006 roku) to zapis wypowiedzi na forum internetowym, w którym przedstawiona sytuacja aktualizuje mit o Minotaurze – nawiązując jednocześnie do wielkich opowieści i do postmodernistycznego motywu zagubienia w labiryncie.

Tymczasem w Polsce brak tego typu liczących się zjawisk. Być może „zawiniło” tu spore otwarcie polskiej literatury na Zachód w czasach przed transformacją ustrojową; postmodernizm, w postaci zapożyczony konsumowany od lat sześćdziesiątych, a na pewno siedemdziesiątych, a uprawiany incydentalnie i raczej nieprogramowo, po transformacji nie mógł zdobyć ani rangi nowości, ani stać się symbolicznym objawem samego przełomu. Owszem, pojawiła się na przykład powieść Tomasza Mirkowicza *Pielgrzymka do Ziemi Świętej Egiptu* (1998), którą można by uznać za spełnienie postulatów nowej fabulacji, zresztą nie lepsze niż dwadzieścia lat wcześniejsza powieść Porębskiego, ale podejmując dialog z kliszami kultury masowej. Mirkowicz, polski tłumacz między innymi *Lotu nad kukłczym gniazdem* Kessey’a i *Malowanego ptaka* Jerzego Kosińskiego, zaproponował zabawę wymagającą sporej świadomości tradycji, ale i otwartości na kulturę popularną. Recepcja tej książki była raczej świadectwem rozczarowania, jednoczesność czytania i zabawy wymagającej akceptacji pospolitych klisz stwarzała widać przed polską publicznością niezrozumiałą łamigłówkę.

Dorobek estetyki postmodernistycznej w Polsce w momencie nadejścia rewolucji w technologii komunikacyjnej niczego nie określił. Polska kultura, wystawiona na próbę nowego ustroju, poddała się jego regułom, a miejsca dla artystycznego eksperymentu i ambitnych poszukiwań wcale nie zrobiło się więcej. Sprawa niejako wpisana w transformację było zaakceptowanie rynkowych reguł, a także konieczność odcięcia się od przeszłości, a więc także od literatury przed 1989 rokiem i tego, co zdołała ona wypracować.

Największym odkryciem w nowej sytuacji komunikacyjnej stała się nowa publiczność, nieświadoma tradycji, mająca mało doświadczeń literackich i w ogóle niewywodząca się z kręgów, gdzie zainteresowania artystyczne mają swoją wagę i cieszą się należnym prestiżem. Jest to publiczność, można powiedzieć, dziewicza, dla której opowieści o literackich eksperymentach, dorobku postmodernistycznej estetyki, labirintach, Ksanadu, czy Bibliotece Babel są bajkami zbyt trudnymi i mało interesującymi. Ta publiczność używa Internetu praktycznie: do wyszukiwania informacji i do zabawy. Uwielbia gry, gustuje w czatach i poszukuje tu partnerów erotycznych.

Wbrew poprzednim prorocztwom o nadejściu kultury obrazkowej, jednym z zaskakujących efektów Internetu jest właśnie rozrost komunikacji pisanej – w e-mailach, blogach czy czatach. Używanie emotikonów (czyli specjalnych znaków

<sup>9/</sup> Zarys zjawisk we współczesnej prozie rosyjskiej można znaleźć w pracy: A. Wołodzko-Butkiewicz, *Od pierestrojki do laboratoriów netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*, Studia Rossica, Warszawa 2004.

typu: uśmiech, całusy itd.) jest w zasadzie sprawą mody i szczególnej etykiety (a nawet e-etykiety), a nie świadectwem jakiejś bardzo głębokiej zmiany, która wiedzie do skonstruowania kodu uniwersalnego języka wizualnego, niezwiązanego z żadnym językiem naturalnym. Jest to komunikacja dość swobodna, wyzwolona z części ograniczeń: na przykład popełnianie błędów ortograficznych stało się na czatach czy forach tak pospolite, że w zasadzie nie zwraca się na to uwagi. Konwencje e-mailowej korespondencji też są znacznie swobodniejsze niż zakładają to normy epistolarne, można pomijać formuły inicjalne i końcowe, odpowiadać jednym zdaniem (albo wręcz: O. K.) i stosować język bardziej potoczny.

Internet wyzwolił ogromną energię. Bardzo zresztą różnorodną: spontanicznie powstające wspólnoty blogerów<sup>10</sup>, grupy na forach tematycznych, strony www poświęcone ulubionym twórcom i dziełom, tworzone przez fanów i oficjalne strony autorskie, czaty, gry fabularne, dyskusje, wspólnoty w postaci grup literackich, wirtualne księgarnie i biblioteki – to tylko skrótowy przegląd morza zjawisk, a niektóre z nich mają związek ze sferą tradycyjnie pojętej „literackości”, dotychczas opierającej się na kulturze druku, z natury dość elitarniej i silnie zinstytucjonalizowanej. Są też strony umożliwiające natychmiastową publikację tekstów poetyckich i dające możliwość nie mniej szybkiej reakcji, choć nie jest to recepcja krytyczno-literacka, a najczęściej pewna forma zwrotnego potwierdzenia kontaktu (co mieściłoby się w ramach funkcji fatycznej). Internet nie stawia żadnych barier poza technicznymi, jeśli kogoś wyklucza z egalitarnej wspólnoty, to wyłącznie nie mających do niego dostępu. Wbrew pozorom jest to pewna bariera wstępna, tym bardziej że w Polsce sieć ogólnodostępnych punktów nie rozwija się bujnie. Pojawiają się nowe obszary wykluczenia społecznego – co opisał Manuel Castells<sup>11</sup>.

Internet podtrzymuje i tworzy więzi, nie stawiając barier typowych dla tradycyjnego aktywnego uczestnictwa w kulturze. Na forach i czatach nie obowiązuje ortografia i interpunkcja, a wiele stron poświęconych własnej twórczości literackiej roi się od popisów, które przy jakiegokolwiek selekcji zostałyby zdyskwalifikowane jako grafomania. Istnieją też wspólnoty dokonujące wstępnego wyboru, tu reguły podobne są jak przy druku. Jednocześnie podjęte zostało wyzwanie teoretyczne: dwa tomy *Liternetu*<sup>12</sup> i ogromny przyrost prac specjalistów medioznawstwa dowodzą raczej, że elitarność przybrała formę tworzenia wyspecjalizowanych języków, silnie steoretyzowanych, o własnej rozbudowanej terminologii. Z tego

<sup>10/</sup> Proponuję zrezygnować z angielskiej pisowni z podwojonym g (blogger).

<sup>11/</sup> Chodzi tu o fundamentalną pracę M. Castellsa *Information Age: Economy, Society and Culture, The Rise of the Network Society; The Power of Identity; End of Milenium* 1996-1998, po polsku niewielkie omówienie tej pracy i fragment: „Odra” 2002 nr 11; a także M. Castells *Galaktyka Internetu, Refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*, przeł. T. Hornowski, Rebis, Poznań 2003.

<sup>12/</sup> Por. *Liternet...; Liternet.pl*, red. P. Marecki, Rabid, Kraków 2003; *Tekst-tura, Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek-Gryglicka, Ha!art, Kraków 2005.



morza zjawisk, częściowo zresztą opisanych, choć w całości raczej nie do ogarnięcia z powodu wielokierunkowości, wybieram stosunkowo małą działkę prozy drukowanej, a więc opublikowanej w postaci książek, dla której Internet był źródłem inspiracji. Tu robi się o wiele cieżniej, choć od pewnego czasu bohaterowie wielu polskich powieści korzystają z Internetu albo wypowiadają się na jego temat<sup>13</sup>. Mnie jednak chodzi o inspirującą, inicjującą rolę tego typu komunikacji.

Najbardziej zaskakującą książką tego typu jest dziennik ciąży prowadzony przez mężczyznę. Chodzi o prozę podpisaną pseudonimem Aleksander Wierny, zatytułowaną w wersji książkowej *Matka mojego dziecka* :- ), opublikowaną w 2003 roku przez Świat Literacki. Dla wyjaśnienia: pojawiające się w końcu tytułu znaki: średnik - myślnik – nawias są emotikonem, po wpisaniu ich z klawiatury wyskakuje automatycznie znak uśmiechniętej „buźki”. Nie jest to dziennik ciąży w tym sensie, by autor sam jej doświadczał – to raczej dziennik współuczestnictwa w psychicznym i fizycznym procesie, któremu podlega jego partnerka. Nie wiemy, czy jest żoną, określenie „matka mojego dziecka” pozwala uchylić tę kwestię. Pierwotnie tekst ten powstawał jako blog ([www.matkamojegodziecka.blog.pl](http://www.matkamojegodziecka.blog.pl)), miał więc odwróconą kolejność zapisów, najstarsze znajdowały się na końcu, najnowsze – na początku. Każdy wchodzący na stronę mógł cofając się poznać całość i zaznajomić się także z komentarzami, pozostawionymi przez poprzednich czytelników, oraz dopisać własny. Wydawca chwali się, że blog ten miał 50 tysięcy wejść. W wersji książkowej to bogactwo zostało amputowane, tekst jest klarowny, podzielony na niedatowane segmenty, ale za to opatrzone tytułami.

Rozgałęziona struktura tekstu uległa więc zmianie, wykrojono z niej klasyczny dokument o linearnej konstrukcji, tak jak linearny jest proces, o którym się opowiada. Początek – to odczucie „wilczego głodu” w początkach ciąży. Naturalny koniec – to operacja porodowa (cesarskie cięcie) i pierwszy kontakt ojca z synem. Autor bardzo wnikliwie śledzi wszystkie etapy zmian, ma subtelny sposób opowiadania, od dosłowności relacji woli sugerowanie i ironię, stawia siebie na pozycji raczej obserwatora niż uczestnika, a ironiczny dystans jest odpowiedzią na bezradność, niemożność bezpośredniej ingerencji w biologiczny proces, który obserwuje się jako ciąg zaskakujących psychicznych reakcji ciężarnej. Autor ma też dużą kulturę literacką i tekst zawiera odwołania literackie, świadczące o sporym wyrobieniu:

*Przyszła Matka Mojego Dziecka śni cudze sny*

Czyta książkę Borgesa, której na jawie nigdy nie miała w ręku. Czyta dokładnie, słowo po słowie, zdanie po zdaniu, akapit po akapicie, strona po stronie. Po przebudzeniu zapomina, jaka była treść książki, lecz kolejnej nocy wraca do lektury dokładnie w tym miejscu, w którym ją przerwała.

<sup>13/</sup> Na przykład bohater powieści Rafała Żemkiewicza *Ciało obce* twierdzi, że Internet istnieje „tylko dzięki pieniądзом onanistów”, którzy są od niego uzależnieni. Bez nich marzenia naukowców o powszechnej dostępności komunikacji nie byłyby możliwe do zrealizowania.

To postmodernistyczny motyw Szeherezady – który inspirował wielu twórców. „Zawsze marzyłem o napisaniu baśni z 1001 nocy w dwunastotomowej wersji Burtona”<sup>14</sup> – twierdził John Barth. W wersji zaprezentowanej w blogu wygląda to jednak raczej na inspirację *Niewidzialnymi miastami* Italo Calvino: to opowieść wyśniona, rozpadająca się po przebudzeniu, z piętrowym intertekstualnym odwołaniem. Autor lubi posługiwać się nawiązaniem, chyba raczej nieczytelnymi dla większości blogerów jak „Najokrutniejszy miesiąc to dziewiąty miesiąc” (w intertekście: to kwiecień, Eliot!) i aluzjami biblijnymi. O autorze wiadomo tyle, ile ujawnia nota do książki, że urodził się w 1973 roku, był dziennikarzem „Gazety Wyborczej” w Częstochowie, studiował filozofię, „zajmował się moralnymi konsekwencjami ponowoczesności”, a „dziś zajmuje się *public relations* w jednej ze spółek Skarbu Państwa”. Jego tekst jest dowodem kompletnej niezależności od stylu reagowania i sposobu myślenia komentujących. Pokazuje pewną nową wrażliwość, zgodnie z którą prowadzenie dziennika ciąży przez mężczyznę jest możliwe, a granice między płciami nie są wyznaczone sztywno przez biologiczne role. Autor nie do końca poddaje się jednak empatii, choć jest bardzo „współodczuwający”. Jednak bardzo często poczynione przez niego obserwacje można odebrać jako deprecjonujące w pewien sposób ciężarną. Samo określenie „Matka Mojego Dziecka” jest problematyczne – jeśli już to: Naszego Dziecka. Widać moralne konsekwencje ponowoczesności nie sięgają tak daleko i wrażliwość feministyczna jest możliwa tylko do pewnego stopnia. Dziecko ma imię (Igor) a matka – sprowadzona jest do funkcji (z którą wchodzi się w polemiczno-ironiczne relacje).

Dziennik na [www.matkamojegodziecka.blog.pl](http://www.matkamojegodziecka.blog.pl) nadal istnieje, choć starsze zapisy są już niedostępne. Rozwija się dalej, incydentalnie, raz na kilka miesięcy pojawia się nowy tekst. W początku 2006 roku ostatni wpis nosił datę: 2005-04-10 i dotyczył zepsutej drukarki, którą „Matka Mojego Dziecka” (nadal tak) usiłuje zreperować. Najpierw zwraca się do mężczyzn, potem sama wydłubuje resztki batonika, które wcisnął tam Igor, a drukarkę przemysła należącego do autora brandy (czyli Ojca Wspólnego Dziecka), po czym drukarka zaczyna działać. Krótkiemu zapisowi towarzyszy 75 komentarzy, o charakterystycznym dla większości internautów stylu i ortografii. Komentują oni całe zdarzenie, a zdania są rozbieżne. Z jednej strony, jak się wyraża pewna Magda: „Większość facetów to piekarniki”, z drugiej: „Większość kobiet to tłuki” (George). To jest główna oś konfliktu, który w tekście przybiera formę nieskończonego bardziej subtelnej, ale i tak przez komentujących sprowadzony jest do pierwotnej zasady konfliktu męsko-damskiego.

Nieco podobnym przykładem dzieła, którego początkiem był blog ([www.badmofuker.blog.pl](http://www.badmofuker.blog.pl)) są książki Jacka Pałki *Przygody Pana Bazylka* (W.A.B. 2003) i *Bazylek daje sobie radę* (W.A.B. 2004). Tu mamy do czynienia z prowadzonym przez ojca dziennikiem przygód syna, tekstem, który składa się na opowieść o relacji

<sup>14/</sup> J. Barth *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, red. Z. Lewicki, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 45.

ojciec – syn, przełamującą stereotyp przypisania tematu wychowania dziecka „literaturze kobiecej”.

Inaczej z medium internetowego korzystała Krystyna Kofta przy pisaniu *Krótkiej historii Iwony Tramp* (W.A.B., 2001), reklamowanej jako: „pierwsza polska powieść internetowa”. Kolejne odcinki powieści publikowane były na stronie www.jakobieta.pl (na ile mogłam się zorientować – strona „Twojego Stylu” i kosmetyków Dove), po czym odbywały się dyskusje, podczas których internauci zgłaszali krytykę, komentowali przebieg akcji i usiłowali zaproponować dalszy ciąg. Zarysowana została sytuacja wyjściowa: Iwona, po zdaniu w małym miasteczku matury, chce uniezależnić się od rodziny. W tym celu prawie bez pieniędzy wyrusza do Warszawy, nikogo tam wcześniej nie znając... To pomysł na modelową młodą bohaterkę, typ dziewczyny w poszukiwaniu sukcesu i samorealizacji. Motyw jak z powieści społecznych XIX wieku (Balzac!), tyle że z feministyczną dominantą, zresztą charakterystyczną dla transformacji ustrojowej. Młoda – głównie młoda – publiczność miała uwiarygodnić dalszy ciąg.

*Posłowie* autorki ujawnia kuchnię tego eksperymentu:

Bawiłam się nieźle pomysłami, na przykład Joanny po pierwszych odcinkach: „Książka do dupy. Można ją poprawić, powiedzmy tak: Iwona wychodzi z dworca, gdy nagle uciekający mężczyzna wpada na nią i wciska jej w dłoń kluczyk do skrytki na dworcu. W skrytce znajduje się coś, co jest ważne dla członków międzynarodowej mafii. I tak się zaczyna powikłana historia Iwony Trump.” Jak widać, amerykańskie kino klasy B, C i D miało wkroczyć do biografii Iwony, ale nie dało się tego uniknąć.

Wybrane zawczasu imię i nazwisko głównej bohaterki nie skojarzyło się jakoś z Iwaną Trump i jej historia nie stała się opowieścią o sukcesie modelki i milionerki. Rzeczywiście, pojawił się kluczyk, potem mafia, cały szereg nieprawdopodobnych przypadków, dobra starsza pani i Arabowie, a w końcu i tak Iwona wróciła do miasteczka, by zemścić się na licealnej nauczycielce, która ją zadręczała biologią.

Sterowanie fabułą tylko w części należało do internautów – ich pomysły były sprzeczne ze sobą i trzeba było dokonywać wyboru. Z korespondencji (oczywiście e-mailowej) z autorką wiem nieco więcej. Jest na przykład w powieści spory rozdział, gdy Iwona, zamiast wyruszyć na podbój Warszawy, siedzi na dworcu i rozmyśla nad swoją przeszłością. To zatrzymanie szczególnie denerwowało dyskutantów, domagali się szybkiego postępu akcji, najlepiej ze strzelaniną i pościgiem, autorka kontynuowała więc rozmyślanie bohaterki, żeby ich podrażnić. Jeden tylko fragment włączony do książki został nadesłany przez dyskutantkę, to dziwna historia o pamięci dziecka sięgającej czasów przed urodzeniem! W efekcie powstał utwór bardzo niezborny fabularnie, z przemieszaniem konwencji, które zwykle się nie spotykają. Aktywność internautów popchnęła powieść w kierunku przeglądu konwencji kina sensacyjnego, ale nie bez domieszki New Age. Współczesna Sheherezada przemawia językiem kina i religii, a literackie konteksty ma za nic – bo po prostu o nich nie wie.

Najpoważniejszym efektem tego eksperymentu stał się jednak język tej powieści: pozbawiony literackiej dykcji, nacechowany świeżością i potocznością, charakterystyczną dla korespondencji internetowej. Kilka sformułowań rzeczywiście przeniknęło stamtąd bezpośrednio: „Jeszcze nie Iwona, zaledwie kropka nad i” oraz zdanie: „Warszawa to smród i musisz go powąchać”. Seks i narkotyki określone są tu potocznie, widać zamiłowanie do lekkiej, „luzackiej” wulgarności. Krótka historia Iwony Tramp charakteryzuje się niezwykle otwartością na „młodą” polszczyznę, nasyconą odwołaniami do kultury masowej, lekceważąco traktującą wszelką uczoność i elegancję, a gustującą w pozach i grymasach. I to jest wartość – postulatami awangard było uwalnianie się od konwencji językowych czy „rewolucja językowa” (by użyć terminu odnoszącego się do postulatów Henryka Berezy, ale niekoniecznie w tym samym znaczeniu).

Poza tym na *Iwonę* należy spojrzeć w nieco szerszej perspektywie. Dochodzi tu do znamienitego przesunięcia akcentów, podobnego jak w wypadku sztuk plastycznych. W „akcjach”, takich jak obieranie ziemniaków w galerii czy spanie w teatrze, liczy się projekt, pomysł, pomieszczenie przestrzeni i działań należących do odrębnych sfer (artystycznej, „wysokiej” i potocznej), a nie statyczne dzieło, które może powstać, ale nie musi. Proces tworzenia, przebiegający w czasie akcja artystyczna, do której twórca wciąga odbiorcę, jest ważniejsza niż statyczny obiekt, będący jej efektem. Być może książka, w obecnej formie, „podana” tak jak tradycyjna powieść sensacyjna (co z kolei jest odpowiedzią na wymogi rynku) i opatrzone jedynie niewielkim posłowiem, zdradzającym kulisy projektu, jest nie najszczęśliwszą formą prezentacji tego, co rzeczywiście się stało.

Największym sukcesem rynkowym okazał się jednak tradycyjnie napisany romans Janusza L. Wiśniewskiego *S@motność w Sieci*, wydany w 2001 roku i wznowiony w 2003 z podtytułem *Tryptyk*. W nocy do kolejnej książki Wiśniewskiego, powieści *Los powtórzony*, wydawca mówi o 137 tysiącach (na okładce) i 127 (w reklamie na s. 308) sprzedanych egzemplarzy *S@motności w sieci*. Jest to historia miłosnego spotkania w Internecie. Ona jest bezdzietną mężatką, u boku zimnego męża, on – empatycznym, delikatnym mężczyzną, doświadczonym przez los, ale obdarzonym darem przenikania kobiecej psychiki. Najpierw toczy się długa korespondencja, która zawiązuje się przypadkowo, a potem dzięki komunikatorowi toczy się już w czasie rzeczywistym. Bohaterowie zaczynają czuć się bliscy, choć dzieli ich spora odległość. Wreszcie dochodzi do krótkiego spotkania w Paryżu. Nie są sobą rozczarowani, przeciwnie, łączy ich namiętny seks. Wkrótce potem ona stwierdza, że jest w ciąży. Mimo że to on może być ojcem jej dziecka, zrywa romans, wybiera męża, a on, porzucony – zastanawia się nad samobójstwem.

Wydawałoby się, że Internet traktowany jest tu jedynie tematycznie. Nie znalazły w tej powieści odbicia typowe lęki związane z jego używaniem: niemożliwość pełnej weryfikacji słów korespondenta, ewentualność kłamstwa, podstęp, manipulacji przez konstruowanie fałszywej tożsamości, rozbieżność pomiędzy poznaniem kogoś w sposób pośredni a fizycznością, która może okazać się rozczarowująca. Najważniejszym wydarzeniem tej powieści jest jednak towarzysząca jej

recepja. Przede wszystkim jest to powieść debiutanta spoza kręgów kulturalnych, autor, dr hab., specjalizujący się w zastosowaniach informatyki do chemii organicznej, nie liczy się z dominującymi w humanistyce tendencjami. Jego wizja kobiety, mimo niewątpliwej empatii, jest silnie naznaczona wiarą w biologiczne uwarunkowania życia uczuciowego i decyzji, co dyskredytuje go w oczach feministek, ale nie – licznych czytelniczek. Mimo wiary w determinację biologiczną proponuje obraz nasycony emocjami, tworzy scenariusz obliczony na emocjonalne reakcje czytelnika. W wysokim kodzie literackości uznane by to było z góry za coś gorszego.

W pierwszym wydaniu autor zamieścił adres swojej strony internetowej i skrzynki e-mailowej, podał też adres swojego bohatera. Wkrótce na te trzy adresy masowo zaczęła napływać korespondencja. Różnorodna. „Ty głupi bałwanie, cóż ty piszesz takie bzdety, mojej starej się poprzewracało od tego w głowie!” – to właściwie pochwała... Pojawiały się także głosy bardzo rozsądne, przynoszące na przykład miażdżącą krytykę opisu pewnego technicznego sposobu na zablokowanie e-maila. I wiele innych, potwierdzających działanie emocjonalne książki. Czytelnicy (płci obojga) płakali. Żądano też zmiany zakończenia na optymistyczne. Zachowuję oryginalną pisownię: „Proszę niech mnie pan sprowadzi na ziemię ja tego zakończenia nie przeżyję” – napisała w SMS-ie pewna pani, a inna dodała: „Jestem oburzona, trzeba było ją przekonać, żeby wybrała Jakuba, od czego w koncu pan jest autorem?! Zocha” I nowe zakończenie zostało dopisane – bohater, dzięki temu, że jest dobry, kiedy już-już ma rzucić się pod pociąg, zostaje uratowany przez bezdomnego (Wokulski nie miał takiej szansy). Wszelkie próby streszczenia nieuchronnie czynią tę fabułę jeszcze bardziej sentymentalną i zawsze mam kłopoty, gdy opowiadam ten romans studentom.

Najważniejszą zmianą jest jednak pojawienie się w *Tryptyku* prawie stustronicowego omówienia reakcji na książkę. Recepja (której świadectwem są bezpośrednie reakcje, możliwe dzięki Internetowi) tworzy pewną rozgałęzioną sieć interakcji. Przynosi też żywy zapis języka reakcji na dzieło literackie, odmienny od kodu krytyki literackiej. To język nacechowany ekspresją, emocjami, bezpośredni, w którym swobodnie przekraczanie granicy między prywatnością odbiorcy a dziełem jest typowe, choć zdarzają się też wypowiedzi bardziej zdystansowane. Wartościujące i oceniające podejście do tych reakcji byłoby tu niezrozumieniem samego zjawiska. Efekt hipertekstu, dzieła w ruchu, otwartego (dopisany epilog, wielogłosowość) jest więc pewnym zdarzeniem zainicjowanym przez tekst i niemożliwym do wyreżyserowania, a *Tryptyk*, dzięki zapisowi obszernej dyskusji, jest książką wielowymiarową i niemożliwą do sprowadzenia do sentymentalnego romansu.

Żadne z omówionych tu wydarzeń nie spotkało się z żywszym zainteresowaniem ze strony środowiska Liternetu: powieść Wiśniewskiego została opatrzona wartościującą etykietką harlequin, *Iwonę* Kofty określono jako mało interesującą. Można się zgodzić z autorami Liternetu, że *Blok* Sławomira Shuty, pierwsza polska powieść na dyskiecie, rozczarowuje. I dodać kolejne przykłady: wydany pod pseudonimem aalli blog *Świat według blondynki* jest lekturą nużącą, a dramat Krzysztofa Rudowskiego *Cz@t* redukuje teatr do gadania.

Z całą pewnością opisana tu sytuacja dowodzi, że w Polsce istnieje obecnie ogromne zapotrzebowanie na literacką komunikację. Pojawia się ono jednak w kręgach i miejscach, które dotychczas nie były domeną tradycyjnej publiczności literackiej. Te z kolei – zaczęły się kurczyć w związku z ekspansją kultury masowej i komercjalizacją. Odmienny środek przekazu – kształtuje przekaz, co może byłoby MacLuhanowskim banałem, gdyby nie fakt, że w moim przekonaniu dochodzi tu również do przekroczenia pewnych reguł dyskursu, obowiązujących w świecie tradycyjnej literackości. Te zakazy, ukształtowane w tradycji druku, dotyczą na przykład niskiego wartościowania emocjonalności (w przeciwieństwie do „wysokiego” dystansu i intelektualnego chłodu), sztywnego przypisania tematu ciąży „literaturze kobiecej” i innych przekonań o charakterze wzorów genderowych (co najwyraźniej mobilizuje odbiorców do dyskusji) oraz o niemożliwości wymiany ról między Autorem (= Artystą) a odbiorcami. Przekroczenie może mieć moc wyzwalającą, a żaden z tych zakazów nie stanowi przecież bezwzględnej reguły.

Kilka dalszych wniosków może mieć postać pytań. Otóż praktyka przekraczania sztywnej granicy między kulturą popularną a awangardą ma ogromne tradycje, sięgające modernizmu. Przywołać tu można przykłady fascynacji Apollinaire’a tanimi powieściami o Fantomasie czy *Opętanych* Gombrowicza. W ramach postmodernizmu rezygnacja z hierarchicznych przekonań o prymacie wysokiej literackości stała się jednym z haseł programowych. Czy jednak naprawdę doszło do zniesienia granicy? Można wątpić. Na razie kody literackości i bardziej otwarte, różnorodne kody komunikacji internetowej dyskutują ze sobą.

Zamiast zakończenia – deklaracja. Mimo diagnozy rozziwienia między tradycją artystyczną a rzeczywistymi efektami upowszechnienia Internetu w Polsce wierzę w możliwość pojawienia się wartościowych zjawisk estetycznych. Ale nie ma rady, trzeba na nowo przeczytać Lema, który zastawił na swoich interpretatorów sprytną pułapkę. Jako autor recenzji z nieistniejących książek stworzył silne nawiązanie do estetyki postmodernistycznej, a jednocześnie naszpikował owe recenzje zjadliwymi krytykami teoretycznych pomysłów. Na przykład Roland Barthes w recenzji książki *Rien du tout ou la Conséquence* (przypisanej niejakej Solange Marriot) okazuje się „umysłem w swojej błyskotliwości płytkim”. „Zupełna autonomia języka jest brednią, w którą uwierzyli humaniści, z naiwności, do jakiej prawa nie mieli już głupi cybernetycy”<sup>15</sup> – stwierdza autor *Doskonałej próżni*, która gdy ukazała się w 1971 roku, stanowiła polemikę obliczoną nieco na wyrost, ale – jak się miało okazać mniej więcej po trzydziestu latach – bynajmniej nie w próżnię wobec polskich dyskusji. A potem zaraz, rozsnuwając kolejną interpretację Borgesa i gestu Pierre’a Menard, cofa się, opowiadając o języku jako „cudzołożnym pasożycie, który pożarł swoich gospodarzy” i niestety, nie da się tego cofnąć. Literatura, która zмага się z Internetem, ma świadomość pewnego poziomu zerowego komunikacji literackiej i tego, że po drugiej stronie ekranu nie siedzi genialny Bibliotekarz Wieży Babel.

<sup>15/</sup> Cyt za: S. Lem *Apokryfy*, Znak, Kraków 1998, s. 81.

## Abstract

**Anna NASIŁOWSKA,**  
**Institute of Literary Studies of the Polish Academy of Sciences (Warszawa)**

### **Hypertextual aesthetic and Polish literature in the age of internet**

The present essay is an outline, drawn from a Polish perspective, of some issues of postmodernist literature which, occurring ahead of the internet, attempted at working out a philosophy of the new media and a certain literary aesthetics. These new concepts were not, however, applied in Polish literature, as might have been triggered by the real encounter with the powerful new medium. Discussed are novels based on blogs by Jacek Palka and Aleksander Wierny, along with an experiment by the novelist Krystyna Kofta and Janusz L. Wiśniewski's novel *Samotność w Sieci* ['Lonely in the Web']. Prose works have appeared which very often incarnate communication codes other than literary and which, to an extent, break through the established literary patterns whilst making references to stereotypes of sex and fiction models present in feature films.



## Ewa SZCZĘSNA

### Poetyka w świecie domen cyfrowych

Technologie mogą pełnić w stosunku do tekstów kultury dwie funkcje. Po pierwsze, technika postrzegana jest jako środek przekazu informacji. Ten jej aspekt uwydatnia się zwykle w momencie pojawiania się nowych technologii, których pojawienie się inspirowane jest przez potrzebę doskonalenia sposobów komunikacji międzyludzkiej. Stopniowo jednak, gdy nowe media ulegają daleko idącemu rozwojowi, uwidocznia się ich udział w kreowaniu znaczeń. Im bardziej niedostrzegalna dla odbiorcy staje się rola środka przekazu nowych technologii (w miarę ich doskonalenia się), w tym większym stopniu uczestniczą w kształtowaniu specyfiki świata tekstu. Przestają być postrzegane wyłącznie jako przekazniki pośredniczące między uczestnikami komunikacji kulturowej, a stają się językiem kształtującym znaczenia, swoistą „trzecią świadomością” (obok świadomości nadawczej i odbiorczej) – świadomością medialną. Dominująca dotąd rola neutralnego pośrednika między nadawcą i odbiorcą, czegoś „dodanego” do tekstu, zaczyna być drugorzędna wobec funkcji kreowania tekstu, bycia jego integralną częścią.

Ograniczanie rozumienia wysoko rozwiniętych technologii (a należy do nich technologia digitalna) do roli medium jest zatraćaniem ich istoty. Nowe technologie odkrywają nowe światy tekstowe, kreują nowe sposoby istnienia tekstualności<sup>1</sup>. Na nowo też określają nadawcę i odbiorcę tekstu, wyznaczając zespół cech, które są dla nich konstytutywne. Jako takie stają się przedmiotem zainteresowania nauk humanistycznych – w tym także poetyki, która zajmując się badaniem

---

<sup>1</sup>/ M. Heidegger *Technika i zwrot*, przeł. J. Mizera, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 2002; B. Longo, D. Reiss, C.L. Selfe, A. Young *The Poetics of Computers: Composing Relationships with Technology*, „Computers and Composition” 2003 nr 20, s. 97-118.

sposobów tworzenia tekstów, ujawnia swój ponaddiscyplinarny i ponadsemiotyczny charakter, predyspozycję metodologiczną do badania wszelkiego typu przekazów.

Rozwój technologii stwarza dla poetyki okazję do opisu i klasyfikacji odmiennych od dotychczasowych form kreowania przekazu, do wypracowania możliwych modeli ich analizy i rozumienia<sup>2</sup>. Poetyka może stanowić wspólną płaszczyznę dla porównywania przekazów kreowanych przez różne technologie, a także prognozowania kierunków ich dalszego rozwoju, umożliwiać konfrontację sposobu funkcjonowania pojęć stosowanych do opisu tekstów odmiennych medialnie, semiotycznie, gatunkowo, stylistycznie. Oznacza to próbę odpowiedzi na pytanie, czy zakres znaczeniowy tych pojęć jest taki sam, czy rozumienie danego pojęcia wypracowane w toku jego licznych zastosowań do badania jednego typu przekazów kulturowych jest wystarczający do opisu nowych form tekstowych? Czy na przykład metafora literacka jest tym samym zjawiskiem, co metafora filmowa, a ta z kolei – czy jest tożsama z metaforą w przekazie internetowym?<sup>3</sup> I wreszcie, czy automatyczne używanie pojęć, których rozumienie ukształtowane zostało w odniesieniu do analizy jednego typu tekstów, w stosunku do innych tekstów, bez liczenia się z możliwą modyfikacją sposobu funkcjonowania danego pojęcia w nowych warunkach tekstowych nie jest błędem metodologicznym prowadzącym do zniekształcenia obrazu przedmiotu badań? Wydaje się, że zakres znaczeniowy pojęć stosowanych z powodzeniem w analizie przekazów monosemiotycznych jest niewystarczający do opisu tekstów polisemiotycznych i interaktywnych. Za przykład posłużyć mogą przesunięcia, jakich przekazy te dokonują w sposobie funkcjonowania figur retorycznych czy choćby narracji<sup>4</sup>.

Medium wyznacza relację między znaczącym i znaczącym. Do zacierania granicy między nimi będzie dochodziło w przypadku, gdy wybór systemu znakowego do wyrażenia danego przedstawienia (przedmiotu, zdarzenia, pojęcia) będzie moż-

liwie najbardziej zgodny z powszechnym wyobrażeniem tego przedstawienia. Podczas gdy przedstawienie barwy za pomocą znaków wizualnych, oddanie efektów akustycznych za pomocą znaków dźwiękowych czy sytuacji dialogu za pośrednictwem mediów interaktywnych prowadzi do identyfikacji znaczonego i znaczącego, zastąpienie tych przedstawień innymi systemami znakowymi, na przykład słowem (nazwą koloru, opisem efektu akustycznego czy sytuacji dialogowej) sprzyjać będzie uwidocznieniu podziału na znaczone i znaczące. Relacja między znaczącym i znaczącym przedstawienia warunkowana jest znakowym charakterem przedmiotu przedstawienia oraz semiotycznością medium.

Jeśli przyjąć, że istnieje coś, co można by określić mianem semiotycznej i medialnej predyspozycji znaku do określonych typów przedstawień, to należałoby stwierdzić, że predyspozycja ta jest tym większa, im mniejszy jest dystans między znaczącym i znaczącym (im mniej wyrazisty jest podział na znaczone i znaczące), a zbliżenie znaczonego do znaczącego jest tym wyrazistsze, im bardziej predyspozycje semiotyczne znaku odpowiadają temu, co zostaje uznane za cechę konstytutywną (istotę) przedmiotu przedstawienia. Zacieranie granicy między znaczącym i znaczącym związane jest z doświadczeniem rzeczywistości przez postrzegający podmiot oraz z relacją, w jakiej pozostaje znak do tego doświadczenia. Znaczenie ma też moment odniesienia. I tak, jeśli dla postrzegającego podmiotu istotą danego przedstawienia (na przykład drzewa) będzie wygląd, systemem znaków, który doprowadzi do możliwie maksymalnej tożsamości znaczonego i znaczącego, będzie system znaków wizualnych. Ale nie będzie on już systemem najbardziej predysponowanym, jeśli za cechę dystynktywną tegoż przedstawienia uznany zostanie element dźwiękowy (na przykład szum liści). A zatem o adekwatności systemu znaków decyduje w znacznej mierze system wykształconej w postrzegającym podmiocie wiedzy semiotycznej. Wiedza ta uwarunkowana jest percepcyjnym doświadczeniem rzeczywistości modelowanym wykształconymi kulturowo wzorcami przedstawień.

Rozwój nowych technologii umożliwia coraz dalej idącą tożsamość znaczonego z tym, co uznawane jest za zespół cech identyfikujących dany byt materialny pod względem semiotycznym. W konsekwencji dokonuje się w rozumieniu potocznym coraz dalej idąca identyfikacja znaku z przedmiotem rzeczywistym, który rozpoznawany jest na podstawie zespołu cech określających ten przedmiot. Co więcej, wspólnota cech dystynktywnych przedmiotu rzeczywistego i jego przedstawienia pozwala nie tylko na ich przybliżenie czy wręcz identyfikację (co widzimy na przykład w skłonności odbiorcy do utożsamiania przedstawień medialnych z bytami rzeczywistymi), ale wręcz produkcję z n a k ó w d o s k o n a l s z y c h o d w y g l ą d ó w r z e c z y w i s t y c h. To ostatnie zjawisko charakteryzuje zwłaszcza cywilizację mediów cyfrowych, poddających teksty obróbkom komputerowym. Zachowanie możliwie maksymalnej ilości cech dystynktywnych daje efekt zgodności z bytem rzeczywistym, z kolei modyfikacja cech drugorzędnych (na przykład nasycanie barw, hiperbolizacja efektów dźwiękowych, modyfikacja kształtu) oddala w istocie przedstawienia od tych bytów, choć w sposób niezauważalny

2/ Zob. J. Drucker *Theory as Praxis: The Poetics of Electronic Textuality*, „Modernism/Modernity” 2002 nr 9, s. 683-691.

3/ O metaforach i metonimiach w przekazach internetowych, zob.: Ch. Desmet, *Reading the Web as Fetish*, „Computers and Composition” 2001 nr 18, s. 55-72; L. Carter *Argument in Hypertext*, „Computers and Composition” 2003 nr 20, s. 14-18; J.C. Cronjé *Metaphors and Models in Internet-based Learning*, „Computers & Education” 2001 nr 37, s. 241-256. Szerzej o metaforze w mediach elektronicznych: R. Gozzi *The Power of Metaphor in the Age of Electronic Media*, Hampton Press, Cresskill, N.Y. 1999.

4/ O wpływie technologii na narrację i fikcję zob.: G. Jones *Secret Characters: The interaction of Narrative and Technology*, „Computers and Composition” 2002 nr 19, s. 7-17; S. Sloane *Digital Fictions. Storytelling in a Material World*, Ablex Publishing Corporation, Stamford, Connecticut 2000; M.L. Ryan *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001; J. Douglas *The End of Books – Or Books Without End: Reading Interactive Narratives*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2000.

dla przeciętnego odbiorcy. Intensyfikacja detali prowadzi do zwiększenia intensywności przekazu<sup>5</sup>, czyni go bardziej sugestywnym i perswazyjnym, zwiększa jego atrakcyjność i aktywizuje odbiór emocjonalny.

Rozwój technologii cyfrowych przynosi dostrzeżoną przez Paula Virilio fuzję tego, co faktyczne i tego, co wirtualne, wyższość „efektu rzeczywistości” nad zasadą rzeczywistości<sup>6</sup>, czy głoszoną przez Jeana Baudrillarda wyższość symulakrum nad imitacją<sup>7</sup>. Jednocześnie, paradoksalnie, wirtualność uznawana za to, co nierzeczywiste, staje się bardzo konkretnym, choć нефизыkalnym składnikiem rzeczywistości, uczestniczącym w życiu kulturalnym, ekonomicznym, politycznym społeczeństwa, żywo reagującym na jego potrzeby. Ta ostatnia właściwość świata wirtualnego znajduje odzwierciedlenie w zdolności do nieustannej modyfikacji i aktualizacji, które wyznaczają charakter tego świata.

Wraz z rozwojem technologii cyfrowych pojawiają się przekazy, które mają charakter nie tylko polisemiotyczny, ale również interaktywny i hybrydyczny<sup>8</sup>. Teksty te kreowane są przez fotografię i telewizję cyfrową, telefonię GSM wyposażoną w możliwość przysyłania krótkich wiadomości tekstowych (SMS) i pakietów danych (GPRS) oraz telekomunikacyjne techniki komputerowe. Technologie cyfrowe wprowadzają odmienne od dotychczasowych warunki funkcjonowania tekstu. Kreują takie gatunki i formy tekstowe, jak na przykład SMSy, e-maile, czaty czy serwisy i fora internetowe, charakteryzujące się odmienną od dotychczasowej strukturą przekazu, modyfikacjami w sferze gramatyki tekstu, specyficzną stylistyką i zmianami w sferze jednostek podstawowych. Te ostatnie poddane zostają polisemiotyzacji, skoro współwystępującymi jednostkami stają się słowo, ikona czy dźwięk.

W sferze jednostek podstawowych dostrzec można zjawisko *p o l i s e m i o t y c z n e j s y n o n i m i i* (czy wręcz dubletów). Te same polecenia, na przykład: „wytnij”, „wklej”, „kopiuj”, „cofnij”, „zapisz” mają wersję ikonyczną i słowną. Niektóre z nich (na przykład polecenie „wytnij” w powiązaniu z wizerunkiem nożyczek, „zapisz” w połączeniu z wizerunkiem dyskietki, „drukuj” w powiązaniu z ikoną drukarki) wchodzą w relację *m e t o n i m i c z n ą*<sup>9</sup>, inne (na przykład akapit z prawej, akapit z lewej, formatuj kolumny, zewnętrzna krawędź) two-

5/ P. Virilio *Maszyna widzenia*, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2001, s. 47.

6/ Tamże, s. 41.

7/ J. Baudrillard *Porządek symulakrów*, w: *Widzieć, myśleć, być...*, s. 63-78.

8/ Zob.: D. Grigar *The Challenges of Hybrid Forms of Electronic Writing*, „Computers and Composition” 2005 nr 22, s. 375-393.

9/ Zob. też: E. Gajewska *Komputer cały w obrazkach. Komunikat słowny versus ikonki*, w: *Między oryginałem a przekładem*, t. 10: *Między tekstem a obrazem. Przekład a telewizja, reklama, teatr, film, komiks, Internet*, red. U. Kropiwiec, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 171-179.

rzą powtórzenia *i n t e r s e m i o t y c z n e*, jeszcze inne (na przykład minimalizuj, zamknij) mają charakter znaków umownych. Kreowane w przekazach cyfrowych metafory i powtórzenia mają też charakter interaktywny – uruchamiane są w efekcie działań użytkownika. Wersja słowna ikon pojawia się w momencie „najechnia” myszą na ikonę.

Jednym z istotniejszych wyznaczników tekstualności staje się zewnętrzna atrakcyjność przekazu przy jednoczesnej tendencji do jego kondensacji. Przyciągnięciu uwagi służą ruchomy obraz, barwa i dźwięk. Redukcji ulega warstwa słowna. Na usługach kondensacji pozostaje częste odwoływanie się do *e l i p s y*, która wspomaga intensyfikację odbioru.

Znak komputerowy ma budowę *p a l i m p s e s t o w ą* – jest hybrydą elementów odmiennych semiotycznie (piktogramu i tekstu słownego), ale tożsamy lub bliski znaczeniowo. Palimpsestyczność znaku na tym się jednak nie kończy. Łączy on bowiem nie tylko funkcję przedstawiania i oznaczania, ale również funkcję *d z i a ł a n i a*. Polecenie „wytnij” z wizerunkiem nożyczek jest jednocześnie samą czynnością wycinania, o ile spełniony zostanie wcześniej warunek zaznaczenia tekstu. Jeden znak pełni jednocześnie wiele funkcji, co jest efektem dążenia do maksymalnej ekonomizacji przekazu. Wielofunkcyjność znaku nadaje mu wartość homonimu, jednak nie tyle w sferze znaczeń, co w sferze gramatyki przekazu.

Nieczytelne dla przeciętnego użytkownika kody informatyczne, zasady cyfrowej rejestracji znaków decydują o nowej gramatyce tekstu, nowej hierarchii konstytuujących go elementów, odmiennie od tej wypracowanej przez kulturę druku czy nawet zapis analogowy. Zakłócenie dotychczasowej hierarchii widoczne jest choćby w tym, iż na tym samym poziomie gramatycznym przekazu sytuowane są zarówno ikony uruchamiające obróbkę graficzną tekstu (na przykład akapit wyśrodkowany, akapit z lewej), jak i te, których wybór wiąże się z ingerencją w sens przekazu (na przykład: pogrubienie, podkreślenie, wycięcie elementu tekstowego czy jego wklejenie). Analogiczną wartość techniczną mają i proste czynności graficzne, i skomplikowane działania redakcyjne dokonywane na całych tekstach, operacje graficzne i językowe, odnoszące się i do pojedynczych słów, i do całych tekstów.

Technologie cyfrowe mają istotny wpływ na sposób funkcjonowania znaków. Mike Sandbothe zwraca uwagę na cztery tendencje transformacji semiotycznej, która charakteryzuje przekazy internetowe. Są to: *u p i s m i e n n i e n i e m o w y* („pisanie dialogu, w toku którego interaktywnie rozmawia się, pisać”), *o r a l i z a c j a p i s m a* („użytkowanie pisma w trybie rozmowy”), *i k o n i z a c j a p i s m a* (traktowanie pisma jak obrazu, rehabilitacja pism nefonetycznych) oraz *u p i s m i e n n i e n i e o b r a z u* („oderwanie obrazu od jego funkcji odbicia”)<sup>10</sup>. W przekazach komputerowych „czytamy obraz jako znak, który odsyła nas do innych znaków nie tylko semantycznie, lecz również i przede wszyst-

10/ M. Sandbothe *Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie*, w: *Widzieć, myśleć, być...*, s. 215-222.

kim pragmatycznie, tj. przez proste kliknięcie myszą<sup>11</sup>. Dochodzi zatem z jednej strony do kumulacji kilku funkcji w jednym znaku, z drugiej zaś do przesunięć i przewartościowań w dotychczasowym sposobie jego istnienia. W konsekwencji oznacza to modyfikację ontycznej wartości znaku. Hipertekst przeciwstawia się przypisaniu określonej funkcji do określonego znaku. W tej samej funkcji – aktywnego odsyłania do kolejnego tekstu – może występować zarówno słowo, jak i obraz.

Zacieranie granic między pismem i mową widoczne jest szczególnie w przypadku „e-maili” czy „gad-u-gadu” i przejawia się w dążeniu do syntetyzowania przekazu, posługiwania się składnią języka mówionego, często w połączeniu z brakiem dbałości o interpunkcję i ortografię (brak stosowania znaków diakrytycznych), odwoływaniem się do skrótów literowych (na przykład stosowane w „gad-u-gadu” z/w oznacza: „zaraz wracam”) oraz przekazywaniem dodatkowych informacji za pośrednictwem organizacji graficznej tekstu (na przykład posłużenie się wielkimi literami odbierane jest jako okrzyk). Charakterystyczna dla oralnej komunikacji możliwość zastąpienia opisu danej rzeczy czy zjawiska ich prezentacją obrazową (wskazaniem na coś, pokazaniem czegoś) czy dźwiękową tu znajduje wyraz w otwartości semiotycznej przekazu, skłonności do jego polisemiotyzacji, tworzenia tekstu w interakcji wypowiedzi słownej z plikiem obrazowym, muzycznym i filmowym. A ponieważ obraz odbierany jest szybciej niż pismo, posługiwanie się nim sprzyja nieustannemu przyspieszaniu procesu komunikacji.

W tendencji do oralizacji i ikonizacji pisma, do przyspieszania procesu komunikacji, wpisuje się także posługiwanie się emotikonami, które określa się często mianem współczesnych hieroglifów, a które są uproszczonymi obrazkami tworzonymi z dostępnych na klawiaturze znaków interpunkcyjnych i liter. Emotikony komunikują zwykle stany emocjonalne, choć mogą również wyobrażać sławnych ludzi (na przykład ():-{### emotikon wyobrażający Osamę Bin Ladena) czy zwierzęta (=^\_^= emotikon wyobrażający kota), dokonują ich wizualizacji, naśladując, w sposób uproszczony, ludzką mimikę czy cechy charakterystyczne wyglądu. Są to na przykład:

- :’-( płacz
- :-) uśmiech
- :~D głośny śmiech
- :-( smutek
- :~\* całus
- :~\ niesmak
- ;~) traktowanie czegoś z przymrużeniem oka
- :~P pokazanie języka
- :~O zdziwienie

Znaki te mogą mieć różną realizację graficzną w różnych programach, co oznacza uczestnictwo w kreowaniu odmiennych poetyk przekazów i specyfikację tekstu.

<sup>11/</sup> Tamże, s. 221.

W przypadku „gad-u-gadu” na przykład, wybierane z listy, zyskują formę kolorowych, trójwymiarowych, ruszających się główek, które ożywiają przekaz, przyciągając uwagę odbiorcy (pełnią więc funkcje perswazyjną). Emotikony mogą też oddawać stopniowanie uczucia, chociażby jego hiperbolizację na drodze zwielokrotnienia jednego ze znaków. Istotną ich cechą jest otwartość na nieustanne uzupełnienia i modyfikacje – na przykład użycie 8-) zamiast :-) oznacza również uśmiech, ale osoby noszącej okulary.

Tekst w świecie wirtualnym nie funkcjonuje jako skończona całość, ale znajduje się w stanie ciągłej niegotowości. H i p e r t e k s t, inaczej niż w przypadku tekstu drukowanego czy przedstawienia teatralnego, nie ma początku ani końca. Wejście do Internetu jest wejściem w przestrzeń nieskończonej liczby tekstów, których granice są trudne do wyznaczenia<sup>12</sup>. Każda strona internetowa jest jednocześnie całością i fragmentem wielu innych całości. Nie zajmuje ustalonego jednego miejsca w porządku innych stron. Stanowi jednocześnie moment wyjścia do innych stron i dojścia z ich pozycji. Sama będąc tekstem, może być jednocześnie początkiem, końcem, środkiem innych tekstów: „Każdy tekst, każdy obraz, każda strona Sieci ma tendencję do tego, by uważać się za jej centrum: każda przeglądarka WWW, każdy provider *on line* występują *implicite* lub *explicite* z urośnięciem, że otwierają jedynie prawdziwe i autentyczne dojście do medium”<sup>13</sup>.

Strony mają charakter interaktywny, polisemiotyczny, multimedialny i polistylizyczny. Łączą tekst drukowany z fotografią, dźwiękiem, formami graficznymi, audiowizualnymi; polecenia i informacje techniczne z informacjami handlowymi, finansowymi, turystycznymi, politycznymi, kulturalnymi, naukowymi (i wieloma innymi), stylem dziennikarskim, artystycznym, reklamą. Mają charakter wielojęzyczny (z wyraźną dominacją języka angielskiego). Są jednocześnie formą skończoną w danym momencie i deklarującą otwartość na nieustanną aktualizację, stanowiącą medium dla wielu innych tekstów, mającą wartość tekstu i narzędzia umożliwiającego dostęp do innych tekstów.

O organizacji strony decydują ich właściciele i twórcy: firmy, organizacje państwowe, instytucje społeczne, polityczne, kulturowe a wreszcie indywidualni użytkownicy. W strukturze strony eksponowane jest za pośrednictwem umiejscowienia, barwy, ruchu to, co dla osoby czy instytucji, którą strona reprezentuje, tematu, którego dotyczy, jest w danym momencie najistotniejsze. Niektóre strony – jak choćby te otwierane przez wirtualnych, „automatycznych interpretatorów”, jakimi są wyszukiwarki, organizowane są wokół jednego hasła. Wpisanie do wyszukiwarki (na przykład „Google”, „Altavista”) słowa „Sobieski” spowoduje pojawienie się strony, na której – na zasadzie homonimii – pojawią się obok siebie propozycje dojść do kolejnych stron, rozszerzeń informacji o Sobieskim-królu i Sobieskim-

<sup>12/</sup> P. Celiński *Wyzwania hipertekstu – granice nieograniczonego*, w: *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Universitas, Kraków 2005, s. 385-397.

<sup>13/</sup> M. Sandbothe *Transwersalne światy medialne*, s. 226.



szkole czy hotelu. Zestawianie elementów na zasadzie asocjacji słownej, wprowadza odmienną od przyczynowo-skutkowej logikę kreowania tekstu.

Obecność połączeń hipertekstowych sprawia, że tekst może być czytany nie tylko linearnie, ale i „w głąb”. Tekst nie jest „płaski”, nie ma też jednego kierunku odbioru, wyznaczonego przez autora i specyfikę medium. W przekazach hipertekstowych możliwe jest łączenie charakterystycznego dla pisma czy muzyki odbioru linearnego, właściwego przekazom obrazowym, w których elementy postrzeżenia funkcjonują w sposób symultaniczny, odbioru wyznaczonego przez porządek postrzegania z właściwym dla hipertekstu otwieraniem kolejnych fragmentów tekstu, stron, za pośrednictwem aktywnych słów i obrazów (ikon). Możliwość rozwijania tekstu „w głąb”, nadawania mu struktury drzewa, finguje trójwymiarowość przestrzeni świata tekstu, stwarza wrażenie zorganizowania na kształt rzeczywistości fizycznej. Hipertekst tworzy nierzeczywistość, gdyż pozbawioną aspektu fizycznego rzeczywistość, która nie imituje rzeczywistości fizycznej, ale ją symuluje. Złudzenie realności jest tym silniejsze, że porządek ujawniania się tego świata zależy od wyborów dokonywanych przez użytkownika.

Zmianie ulega struktura świata przedstawionego. W przypadku Internetu mamy do czynienia z istnieniem niezliczonej ilości równoległych dyskursów. Użytkownik, otwierając za pomocą kliknięcia kolejne strony, korzystając z *t e c h n i k i r o z w i j a n i a* tekstu, tworzy dyskurs jednorazowy i każdorazowo inny, którego porządek zależy wyłącznie od jego woli. To sprawia, że Internet *u n i e w a ż n i a i n w e r s j e*. Nie jest możliwy tok inwersyjny, gdyż nie ma raz ustalonego porządku; swoboda wybierania elementów tekstowych, konfigurowania ich w dowolnie wybranej kolejności nie jest zakłóceniem jakiegoś porządku, ale zasadą organizującą porządek tekstowy, w którym mieści się możliwość powrotu do stron poprzednich czy prześledzenie sekwencji przeglądanych stron w porządku przeciwnym do porządku ich wybierania. W efekcie znacznemu osłabieniu ulegają związki przyczynowo- skutkowe między następującymi po sobie (wybieranymi) stronami.

Wyborem kolejnej strony rządzi zasada celowości (docieranie do określonej informacji) lub przypadkowości. Momentem przejścia może być każda z sąsiadujących obok siebie ikon (słów), które związki przyczynowo-skutkowe zastępują związkiem uszczegółowiania, precyzowania, rozwijania wybranego elementu. Jako taki, dyskurs Internetowy bliższy wydaje się być myśleniu asocjacyjnemu niż przyczynowo-skutkowemu, skojarzeniowości niż logicznemu wnioskowaniu; „sieć Internetu [...] neguje ideę centrum i wynikające stąd reguły porządkowania rzeczywistości”<sup>14</sup>. Zniesieniu ulega kategoria konieczności i nieodwracalności zdarzeń organizująca tradycyjne fabuły, decyzja o porządku rozwijania kolejnych sekwencji tekstu przenoszona jest na odbiorcę. W dyskursie Internetowym zawsze można wrócić i wybrać coś innego (opcja cofania wpisana jest w porządek dyskursu).

Możliwość cofnięcia działań i kreowania dyskursu niejako „od nowa” dają efekt nieograniczonego limitu prób i powtórek.

Zarówno poszczególne strony, jak i cały Internet można traktować jako fragmentaryczną, hybrydyczną, wielotematyczną i niedokończoną całość lub widzieć w nich rodzaj wirtualnego kolażu, w którym trudno jest wyznaczyć granice poszczególnych tekstów i w którym dochodzi do zaniku tradycyjnych ram. Dotychczasowe wyznaczniki delimitacyjne tekstu wypierane są przez istniejące symultanicznie na płaszczyźnie ekranu ramy wewnętrzne wyznaczone w sposób czysto graficzny. Nawiązanie do koncepcji ram w malarstwie i ekranu filmowego, nawiązanie widoczne także w kompozycji aktywnych okien, służy oswojeniu odbiorcy z nowym medium.

W wypowiedziach teoretycznych dotyczących przekazów wirtualnych powraca refleksja dotycząca tego, iż charakterystyczne dla nich struktury tekstowe pojawiały się już i nadal są obecne w innych mediach. Asocjacyjność charakterystyczna jest dla dwudziestowiecznej prozy strumienia świadomości, a eksperymenty z linearną lekturą książki pojawiły się już w XVIII wieku (w powieści Laurence’a Sterne’a *Życie i myśli J.W. Pana Tristama Shandy*). Na związkach jednego tekstu z innym oparte są rozmaite odmiany intertekstualności, zawieranie jednego tekstu w innym charakterystyczne jest dla kompozycji szkatułkowej, z łączenia elementów gotowych korzysta technika kolażu stosowana w dziełach sztuki awangardowej czy w instalacjach sztuki konceptualnej. Według Ryszarda W. Kluszczyńskiego „charakterystyczne dla lat sześćdziesiątych zjawiska takie, jak sztuka procesualna, happening, sztuka konceptualna, Fluxus, sytuacjonizm, techno-art, sztuka kinetyczna, a później mediatyzm lat siedemdziesiątych, stworzyły wspólnie fundament sztuki interaktywnej”<sup>15</sup>. Równoczesność przedstawień charakterystyczna jest dla przekazów symultanicznych, od teatru średniowiecznego po współczesną prasę, w której łączone są teksty zróżnicowane tematycznie, semiotycznie i funkcjonalnie. W tekstach drukowanych od dawna zdomowały się przypisy, diagramy, wykresy. „Wynalazek hipertekstu – pisze Piotr Rypson – odwołuje się [...] do powszechnie stosowanych narzędzi naukowych i edytorskich – a więc techniki stosowania przypisów w tekście [...], aneksów, indeksów, oraz dawniejszych jeszcze diagramów logicznych, drzew informacyjnych wszelkiego rodzaju”<sup>16</sup>.

To jednak, co w innych mediach bądź to funkcjonowało i nadal funkcjonuje na zasadzie artystycznego eksperymentu, bądź to pełni funkcję pomocniczą, drugorzędą technologii cyfrowe czynią zasadą. To, co gdzie indziej ma stosunkowo niewielki zasięg, jest zjawiskiem efemerycznym, skończonym, możliwym do ogarnięcia, tu jest praktyką tekstową uprawianą na niespotykaną dotychczas skalę, charakteryzującą się nieskończonością i zagęszczającą się w postępie niemal geometrycznym siatką powiązań.

15/ Tamże, s. 102.

16/ P. Rypson *Hipertekst i hipermedia – problem autorstwa*, w: *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, red. M. Hopfinger, IBL, Warszawa 1997, s. 37.

14/ R.W. Kluszczyński *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Rabid, Kraków 2001, s. 143.

Obserwowany w ciągu ostatniego ćwierćwiecza gwałtowny rozwój form przekazu wykorzystujących komputerowe technologie cyfrowe prowadzi do kształtowania się nowego typu cywilizacji. Znaczenie, jakie mają technologie cyfrowe dla rozwoju form tekstualności, szeroko pojętej komunikacji międzyludzkiej, organizacji życia społecznego (kształtowanie się społeczeństwa informacyjnego, którego obywatele mają szeroki dostęp do informacji, rozrywki, usług, mogą porozumiewać się i dokonywać różnego typu operacji na odległość) jest co najmniej tak duże, jak w przypadku wynalazku pisma czy druku oraz technicznych środków ich utrwalania. Jednocześnie, co znamienne, pełną ocenę wpływu technologii cyfrowych na kulturę i życie społeczne hamuje szybkie tempo rozwoju tych technologii, które znacznie przewyższa odkrywanie sposobów wykorzystania nowych mediów i uniemożliwia w pełni zdystansowaną refleksję nad społecznymi, kulturowymi, tekstowymi konsekwencjami owych zmian i nad ontycznym ich wymiarem.

Specyfiką domen cyfrowych na tle dotychczasowych mediów jest już chociażby to, że podczas, gdy na przykład pismo czy druk mają swoją reprezentację fizyczną, to współczesne środki przekazu elektronicznego w większości przypadków takiej reprezentacji nie posiadają. Istotą zapisu informacji na nośniku magnetycznym (dyskietka, dysk twardy) jest zmiana polaryzacji domen warstwy magnetycznej nośnika, bez dokonywania jakichkolwiek zmian fizycznych w obrębie samego nośnika. Brak reprezentacji fizycznej dotyczy tak samo tworzenia przekazu, jak i jego kopiowania oraz rozpowszechniania drogą elektroniczną. Przesyłane przy użyciu kabla informacje, kodowane poprzez indukowanie prądu elektrycznego, z fizycznego punktu widzenia są naprzemiennym ruchem elektronów w jedną lub drugą stronę („0” lub „1”). Co więcej, tkanka przekazu – jego struktura głęboka – jest taka sama niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z obrazem, dźwiękiem czy słowem. Nie może być tu mowy o Ingardenowskim rozróżnieniu na malowidło i obraz. Obraz czy zapis, słowny czy nutowy mogą oczywiście jawić się przed naszymi oczyma na ekranie komputera, jednak ich struktura głęboka jest taka sama, niezależnie od tego, co pojawia się na ekranie. Przekazy mogą być łatwo usunięte, wymienione na inne, zmieniane. Poprawki są podmiemianą elementów, niepozostawiającą fizycznego śladu – są podmiemianą oryginałów. W efekcie proces tworzenia może być nieskończony. Takimi tekstami i jednocześnie gatunkami o otwartej, wciąż aktualizowanej i hybrydycznej strukturze, są strony internetowe.

Podczas gdy otwartość i hybrydyczność gatunkowa oraz stylistyczna jako wszechobecna we współczesnej kulturze nie jest cechą wyróżniającą przekazu internetowego, jest nią niewątpliwie otwartość jednostkowego tekstu, jego nieustanna gotowość na zmiany czy wręcz wpisana w jego istotę zasada ciągłej aktualizacji. Strona internetowa to tekst z założenia chwilowy, nastawiony na to, co przychodzi i co nieustannie ją modyfikuje, choć jednocześnie to tekst gotowy. Charakteryzująca ją otwartość nie jest efektem celowego lub niezamierzonego niedomknięcia, ale wpisano go w sytuację formy tekstowej niezakończenia,

które stanowi cechę gatunkową określonego typu tekstów. W efekcie zmienność i gotowość nie są cechami sprzecznymi czy wykluczającymi się, ale wzajemnie się uzupełniają.

Brak reprezentacji fizycznej przekazów cyfrowych sprawił, że kreowane w nich światy zyskały miano „wirtualnych”, czyli nierzeczywistych. Nie oznacza to, że „świat wirtualny” jest całkowicie oderwany od rzeczywistego. Wręcz przeciwnie, stwarza jego wierne kopie, niejako reprodukuje go, jak zauważa Jean Baudrillard, „zasada wirtualności jest logicznym następstwem zasady rzeczywistości”<sup>17</sup>. Podobieństwo świata wirtualnego i rzeczywistości fizycznej jest podobieństwem wizualnym. W istocie obie rzeczywistości charakteryzuje całkowita odmiennność ontyczna, choć obie na siebie oddziałują, przekraczając wyznaczone przez siebie przeszerzenie.

Rzeczywistość cyfrowych prowadzi do wyjścia poza naśladowanie rzeczywistości, której wyglądy stają się materiałem poddawanym dalszej obróbce. Technologie te mają moc oddziaływania na rzeczywistość fizyczną, zaangażowane są w życie społeczne w bardzo konkretny sposób (na przykład wykorzystywane przy transakcjach finansowych, w przemyśle, polityce, kulturze, nauce, szkolnictwie). W efekcie coraz bardziej zaciera się granica między tym, co rzeczywiste i tym, co nierzeczywiste, między prawdą i zmyśleniem, między rzeczywistością i sztuką. Nieostrą staje się też definicja tekstu. Tekstem nie są wyłącznie tradycyjnie określone tym mianem przekazy piśmienne, ale również przekazy internetowe, telewizyjne i radiowe. Współcześnie tekst może mieć różną wartość ontyczną, posługiwać się wieloma systemami semiotycznymi, korzystać z różnych mediów.

Technologie digitalne mają niewątpliwie wpływ na przesunięcia w sposobie rozumienia tekstu. Wypracowanie zasad technologii cyfrowych, tj. opartych na systemie dwójkowym, doprowadziło do powstania zupełnie nowego systemu znaków, którego podstawę stanowi układ zero-jedynkowy lub – z logicznego punktu widzenia – układ prawda – fałsz. Budowane przy jego użyciu systemy liczbowe (nie dziesiętny, a dwójkowy lub szesnastkowy) i znakowe (kody znakowe, z których ASCII zdobył największą popularność) tworzą nowy alfabet, który z łatwością jest tłumaczony na wszystkie systemy znakowe świata, w tym systemy językowe nawet tak odległe od naszego, łacińskiego, jak arabski, chiński czy japoński.

Struktura 0:1 – wspólny niematerialny budulec dla przedstawień obrazowych, dźwiękowych, słownych umożliwia kreowanie tekstu (a zatem znaczeń) ze wszelkich dostępnych typów znaków. Technologie cyfrowe odkrywają w sposób dówny wszelkich semiosfer o znaczeniach. Umożliwiają tworzenie tekstów na wzór postrzegania i rozumienia rzeczywistości fizycznej. Ukazują, że nie ma semiosfer mniej lub bardziej predysponowanych do tworzenia wszelkich znaczeń, choć można mówić o predyspozycjach określonych semiosfer do kreowania pewnych typów znaczeń (na przykład do prezentowania wyglądków

17/ J. Baudrillard *Rozmowy przed końcem*, przeł. R. Lis, Sic!, Warszawa 2001, s. 92; zob. też: teoria symulaków Baudrillarda.

bardziej predysponowane wydają się przedstawienia obrazowe, zaś do nazywania zjawisk niematerialnych, w szczególności pojęć abstrakcyjnych – słowo). Technologie cyfrowe ujawniają, że najlepsze efekty tekstotwórcze daje współudział semiosfer w tworzeniu znaczeń. Zapis 0:1 stawia wszystkie semiosfery: obraz, dźwięk, słowo na tym samym poziomie epistemologicznym. Oznacza to, że poznanie może dokonywać się za pośrednictwem różnych systemów znaków, choć nie każdy system jest tak samo predysponowany do każdego typu poznania (i każdego przedmiotu opisu). Brak jednakowych predyspozycji leży u podłoża poszukiwania nowych form wyrazu a w konsekwencji kształtowania nowych kierunków w sztuce. Jednocześnie najlepszy efekt w dążeniu do oddania w tekście wyglądu i zdarzeń rzeczywistości daje współudział różnych semiosfer w tworzeniu znaczeń.

Zmianie ulegają też stopniowo relacje między starymi i nowymi mediami. Nowe media, oparte na nowych technologiach, kreujące nowe formy tekstowe, mają wpływ na formy zastane. Rozwój technologii prowadzi do powtórnej mediatyzacji mediów. Oznacza to, że mediom, które dotychczas pełniły funkcję przekazywania tekstów, powierza się rolę medium innego medium. Ilustracją tego zjawiska może być zamieszczanie w czasopiśmie czy książkach płyt CD, VCD czy DVD. Innego przykładu dostarczają książki elektroniczne<sup>18</sup>. W obu przypadkach mamy do czynienia z obecnością medium w medium: w pierwszym przypadku z obecnością fizyczną (współobecnością innego nośnika wraz z utrwaloną na nim informacją), w drugim – z kopiowaniem struktur medialnych (specyfiki innego medium jako nośnika tekstu). Przejawem powtórnej mediatyzacji są też obecne w Internecie obrazy oraz sekwencje filmowe, jako że są one multimedialnymi domenami tekstów rozpowszechnianych przy użyciu technik komputerowych. Takimi domenami są chociażby bannery reklamowe będące formą komunikatu internetowego, która w ciągu niedługiego czasu wszechobecności w sieci, zdążyła uczynić znaki firmowe „Intela”, „Microsoftu”, „Netscape’a”, czy „Google” łatwo rozpoznawalnymi dla milionów użytkowników.

W dobie technologii cyfrowych powszechny staje się współudział wielu mediów w kreowaniu przekazów. I tak, w programach telewizyjnych BBC wykorzystuje się strony internetowe (serwisy informacyjne) kanału telewizyjnego. Pojawiające się na ekranie programu telewizyjnego strony internetowe są przykładem cyfrowego transmedialnego. Oto medium telewizji przywołuje struktury tekstowe charakterystyczne dla innego medium (w tym przypadku Internetu). Innym przykładem może być cytowanie w programach telewizyjnych fragmentów gier komputerowych, audycji radiowych czy stron z gazet i czasopism. Podobnie z cytatem transmedialnym mamy do czynienia w przypadku zaprezentowania na stronach internetowych okładki książki, jej stron czy plakatu lub w książce ilustracji czyjegoś malarstwa.

18/ Zob. M. Ożóg *Książka elektroniczna* oraz R. Chymkowski *Literatura na morzu i w sieci – czyli kim chce być czytelnik e-książek*, w: *Liternet. Literatura i Internet*, red. P. Marecki, Rabid, Warszawa 2002.

Konstruowanie tekstu w efekcie interakcji różnych mediów może być również działaniem reklamowym mającym na celu zachętę do korzystania ze stron internetowych stacji czy kupna określonego programu komputerowego. Jednocześnie jest wyrazem współdziałania mediów w kreowaniu tekstów. W efekcie zatarciu ulega granica między informacją i reklamą, media stają się autoreferencyjne:

Telewizja mówi tylko jedno: jestem obrazem, wszystko jest obrazem. Internet i komputer mówią tylko jedno: jesteśmy informacją, wszystko jest informacją. Znak sam czyni siebie znakiem, medium samo robi sobie reklamę. [...] Informacja i media sforsowały mur pod nazwą „ani prawdziwe, ani fałszywe”, [...] wszystko w tej dziedzinie opiera się na chwilowej wiarygodności – mediatyzacja jako taka zatarła ślady odniesień i prawdy.<sup>19</sup>

Współczesne technologie, umożliwiające łączenie przekazu tekstowego z dźwiękowym i wizualnym, przekazywanie prostych obrazów, ale i sekwencji filmowych pozwalają na tworzenie tekstów atrakcyjnych i sugestywnych a jednocześnie chcących uchodzić za wierne odbicie rzeczywistości pozatekstowej. Sugestywność przekazu oznacza zaangażowanie aspektu perswazyjnego. Teksty polisemiotyczne i interaktywne ukazują, że w praktyce tekstowej nie ma możliwości oddzielenia od siebie informacji, perswazji i estetyki, które nie są odrębnymi jakościami, ale aspektami tekstualności, zdolnymi do tworzenia najrozmaitszych kombinacji (piękno czy informacja mogą pełnić funkcję perswazyjną, perswazja może być estetyczna).

Swoboda łączenia znaków oraz łatwość wymiany elementów przekazu decydują o tym, że media cyfrowe mają hybrydyczny charakter. Zacierają się granice między dyscyplinami, stylami i gatunkami wypowiedzi, a także między prawdą i zmyśleniem. Ogromne możliwości twórcze technologii digitalnych w połączeniu ze znaczną dostępnością i łatwością kreowania prostych przekazów powodują, że technologie te uczestniczą w tworzeniu tekstów kultury zarówno wysokiej, jak i masowej. I tak, w Internecie teksty wartościowe poznawczo, spójne logicznie i językowo często sąsiadują z tekstami pozbawionymi wartości merytorycznych i estetycznych, odznaczającymi się skrótowością i niechlujstwem językowym. Brak cenzury sprawia, że tym większa staje się odpowiedzialność odbiorcy za czytany tekst. Do coraz większej odpowiedzialności za jakość przekazu poczuwają się też właściciele i twórcy stron, którym, wobec wzrastającej konkurencji ze strony innych portali, zależy na coraz lepszej jakości stron i przyciąganiu do nich odwiedzających strony internautów.

W komunikacji internetowej istotnej modyfikacji ulegają relacje nadawczo-odbiorcze<sup>20</sup>. Odbiorca staje się nadawcą, współkreатorem przekazu. Zmieniającej

19/ J. Baudrillard *Rozmowy...*, s. 95-96.

20/ Zob. np. M. Hopfinger *Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności i percepcji*, w: *Od fotografii...*, s. 20-23; jak również tamże: P. Rypson *Hipertekst i hipermedia – problem autorstwa*, s. 37-39 oraz T. Miczka *O niektórych przesunięciach komunikacyjnych*, s. 45-49. Ponadto: P. SitarSKI *Rozmowa z cyfrowym cieniem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*, Rabid, Kraków 2002.

się roli odbiorcy towarzyszy zmiana jego nazwy – staje się użytkownikiem cyfrowego świata. Uczestnictwo w kreacji prowadzi do większego zaangażowania odbiorcy. Technologie digitalne przezwyciężają to, co krytyka czyniła podstawowym zarzutem wobec mediów analogowych – mianowicie bierność odbiorcy. Wymienność ról piszącego i czytelnika uznawana jest za jeden z podstawowych wyróżników hipertekstu<sup>21</sup>.

Kumulacji ról komunikacyjnych, wewnątrztekstowych: nadawcy, odbiorcy, postaci tekstowej (na przykład bohater w grach komputerowych) towarzyszy łączenie ich z rolami zewnątrztekstowymi: autora, redaktora, programisty, użytkownika:

Pisania i czytania nie da się w Sieci oddzielić od kreatywnego instalowania hiperlinków, od estetycznego kształtowania design stron WWW, od tworzenia za pomocą graficznych edytorów i od zręcznego programowania z użyciem HTML. Wszystko to są dokonania praktyczne, tzn. rękodzielnicze, które wytrącają piszącego z pozycji jedynie obserwatora i włączają go w konkretne konteksty działania.<sup>22</sup>

Porządek stawiania się tekstu wyznaczany jest przez porządek działań użytkownika. Tekst tworzony jest jednocześnie na zasadzie kolażu – łączenia elementów gotowych: plików filmowych, obrazowych, tekstowych, a także ich modyfikacji (dopisywania, zmieniania, retuszu, redagowania). Jak pisze Mirosław Przylipiak:

Wgrywam sobie film Bergmana. Następnie mogę ten film z nabożeństwem oglądać. Ale mogę też wziąć kamerę wideo i dograć jak gdyby nowe sceny do tego filmu. Mogę wziąć inny film Bergmana albo Sjoströma i porównać poszczególne sceny albo obrazy [...]. Może być tak, że na tym skończę. Ale może też być tak, że efekt mojej pracy wrzucam następnie do sieci Internetu i jakiś kolejny autor (?), odbiorca (?) wgrywa to do siebie i dokonuje tej samej operacji, co ja. Kto jest autorem powstałego w ten sposób tekstu audiowizualnego? Bergman? Ja? Kolejny użytkownik? Kwestia autorstwa rozmywa się w sieci komputerowych interfejsów, teksty autorskie zmieniają się we współczesne, audiowizualne apokryfy.<sup>23</sup>

Działania konkretnego użytkownika powołują do życia instancję wewnętrznego autora-sprawcy porządku ujawniania się tekstu. W efekcie przestrzeni tekstu jest jednocześnie przestrzenią czynności nadawczo-odbiorczych. Kumulacja i wymienność ról nadawczo-odbiorczych sprawiają, że czas dziania się tekstu pokrywa się z czasem jego tworzenia i odbioru. Zaangażowanie użytkownika, jego nieobecna (fizycznie) obecność wirtualna

21/ Zob. E. Wilk *Nawigacje słowa. Strategie werbalne w przekazach audiowizualnych*, Rabid, Kraków 2000, s. 39. Zob. też przywoływane przez autora prace: G.P. Landow *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 1992; M. Joyce *Notes Toward an Unwritten Non-Linear Electronic Text*, „Postmodern Culture” 1991 nr 1.

22/ J. Baudrillard *Rozmowy...*, s. 227.

23/ M. Przylipiak *Nowe media – zasadnicza przemiana kulturowa*, w: *Od fotografii...*, s. 101.

zwiększa efekt uwiarygodnienia symulakrum. Kumulacja i podmienialność ról, jakie może użytkownik nadawać podmiotowi wewnętrznemu, zwiększa jego elastyczność, służy zamazaniu granic między statusem, jaki w świecie wirtualnym ma podmiot tekstu naukowego, dziennikarskiego, artystycznego, uczestnik forum internetowego czy gracz w grze fabularnej.

Nierzeczywisty świat może być tworzony tylko przez nierzeczywiste uczestnictwo. W momencie wejścia w ten świat użytkownik uzyskuje ten sam status, co świat, w którego tworzeniu uczestniczy – status wirtualnego podmiotu<sup>24</sup> – sprawcy tekstu. Działania wirtualnego podmiotu możliwe są dzięki fizycznej i intelektualnej aktywności użytkownika i programisty, którzy są z e w n ę t r z n y m i i n s t a n c j a m i a u t o r s k i m i. Tworzony przez nich podmiot wewnętrzny może ujawniać się jako tworzący tekst z elementów wprowadzanych z zewnątrz – kopiowanych lub własnych, ikonicznych, słownych, dźwiękowych lub z elementów zastanych w świecie wirtualnym (w tym ostatnim przypadku staje się *bricoleur'em*). W przypadku Internetu można mówić o świecie tekstu gotowym, istniejącym potencjalnie, ale realnie konstytuowanym w akcie wyborów dokonywanych przez podmiot wewnętrzny.

W kulturze komputerów uczestnikiem komunikacji jest program, któremu użytkownik zadaje pytania, udziela odpowiedzi, żywo reagując na to, co pojawia się na monitorze komputera. Daleko idąca kumulacja ról komunikacyjnych skutkuje w ewolucji statusu przekaźnika, stającego się odbiorcą i nadawcą komunikowanych treści. Program komputerowy poddany zostaje a n t r o p o m o r f i z a c j i<sup>25</sup> (zarówno na etapie programowania, jak i użytkowania). Użytkownik wchodzi w relację dialogu z wykreowanym „Innym”, którego opatruje w istocie cechami własnej osobowości – temperamentu, wiedzy, upodobań. P r o j e k t u j e o d b i o r c ę, dokonując określonych wyborów, przy czym owo projektowanie nosi znamiona tylko częściowej kreacji, gdyż ograniczone jest możliwościami proponowanymi przez programistę. Ograniczoność, czy – jak pisze Piotr Celiński – pozorność współkreacji dotyczy zresztą wszelkich wyborów podejmowanych przez użytkownika:

Wybór, który przedstawiany jest internaucie jako absolutna, nieskrępowana wolność i mnogość, zawężony jest jednak do pewnych mniej lub bardziej zasobnych zbiorów. Każdy z użytkowników zarówno Internetu, jak i dowolnego oprogramowania komputerowego ma do dyspozycji (wyboru) jedynie zestaw możliwości, które wcześniej przewidzieli programiści-autorzy. Menu programów oferuje mniej lub więcej opcji/okien do uruchomienia, ale ostatecznie kreatywność musi sprowadzać się do wyboru pomiędzy nimi.<sup>26</sup>

24/ Zob. M. Miczka-Pajestka *Podmiot i jego cyfrowa egzystencja*, w: *Estetyka wirtualności*, s. 419-428.

25/ Zob. B. Reeves, C. Nass *Media i ludzie*, przeł. H. Szczerkowska, PIW, Warszawa 2000.

26/ P. Celiński *Wyzwania hipertekstu...*, s. 390.



Użytkownik Internetu, gier komputerowych, angażując się w kreację, przypisuje stwarzanemu światu cechy własnej osobowości. W efekcie świat ten dla niego staje się bardziej rzeczywisty niż rzeczywistość, w której żyje, ale na którą nie może mieć tak daleko idącego wpływu<sup>27</sup>. Możliwe jest także tworzenie przekazów w interakcji wielu nadawców oraz zamierzona autokreacja nadawcy. Systemy cyfrowe prezentują wobec użytkownika postawę dialogową<sup>28</sup>. Oferują interaktywność, możliwość symulowania zdarzeń. Wobec odbiorcy prezentują postawę nieustannego zapytywania, które czyni użytkownika stroną dialogu i odzwierciedla postawę grzeczności (uprzejmości) wobec odbiorcy wirtualnego świata. Angażując użytkownika w prezentowany świat, sprawiają, że staje się on jego częścią. Uczestnictwo w kreacji daje użytkownikowi poczucie władzy nad światem przedstawionym. Poczucie to jest wspomagane przez dominującą w świecie komputerów formę wypowiedzi, jaką jest wydawanie poleceń. Chris Chester nazywa komputery *media mi in woka cyjnymi*, przypominającymi magię, gdyż użytkownicy za pomocą prostych komend wywołują skomplikowane działania<sup>29</sup>. Użytkownik gier komputerowych może decydować o przebiegu fabuły, kreować postaci, ich osobowość, decydować o wątkach i epizodach.

Komunikację, w której dokonuje się częściowej lub całkowitej identyfikacji nadawcy i odbiorcy, określić można jako zwrotną. Komunikacja taka nie jest wyłącznym dziełem współczesności, choć dopiero rozwój mediów interaktywnych uczynił ją zjawiskiem tak powszechnym<sup>30</sup>. Za jej pierwowzór uznać należy monolog wewnątrzny, pamiętniki, rozmyślenia – a zatem wszystkie te formy, które zakładają, iż nadawca kieruje wypowiedź do samego siebie.

Możliwe dzięki technologiom cyfrowym tworzenie i rozpowszechnianie tekstów polisemiotycznych i multimedialnych, zawierających przekazy tekstowe, dźwiękowe i wizualne, spopularyzowało uczestnictwo użytkowników w kreacji przekazów dostępnych w sieci. Na kształt tekstów internetowych mają wpływ zarówno ci, którzy tworzą strony internetowe, jak i ci, którzy je tylko odwiedzają. Ukazujące się na ekranie komputera odbiorcy, graficzne prezentacje serwisów informacyjnych przybierają określony wygląd dzięki doborowi informacji grupowanych na podstawie największej oglądalności poszczególnych elementów. Strony najczęściej odwiedzane prezentowane są na pierwszym miejscu, to zaś, co nie cieszy się popularnością, szybko usuwane jest z serwisów informacyjnych. Ta interaktywność informacji powoduje, że każdy odbiorca informacji uczestniczy w swoim głosowaniu nad tym, co w danym momencie uważane jest za ważne i interesujące. To zaś sprzyja zakotwiczeniu tworzonych przekazów w teraźniejszości,

27/ Zob. np. cytowane prace Baudrillarda czy B. Reeves, C. Nass.

28/ Zob. T. Binkley *Defigurowanie kultury*, w: *Widzieć, myśleć, być...*, s. 138.

29/ Ch. Chesher *Ontologia domen cyfrowych, cyfrowych*, tamże, s. 152.

30/ Na zjawisko obecności w naszym życiu mediów na długo przedtem za nim zostaną one „wymyślone” i nazwane zwracał uwagę Marshall McLuhan.

w tym, co powszechne, nie zaś jednostkowe. Kształt i zawartość przekazu uwarunkowane zostają dokonywanymi przez odbiorców wyborami. Nie ma tu mowy o głosie kulturowego autorytetu, o formie tekstu decydują upodobania odbiorców (stających się tym samym nadawcami), ich skłonność do ulegania modom, potrzeby poznawcze i emocjonalne (przykładów dostarczają konkursy poezji internetowej).

Nieograniczona możliwość wprowadzania zmian oznacza *małą stabilność tekstu*. Nie jest on już czymś danym raz na zawsze, tak jak dzieje się to w przypadku słowa drukowanego. Przekaz komputerowy (internetowy) może być nieustannie modyfikowany, a w przypadku niektórych gatunków internetowych (na przykład czatu) zmian mogą dokonywać anonimowi użytkownicy. *O słabieniu roli osobowego autora*, a w wielu przypadkach autorstwa nie udaje się w ogóle ustalić, jako że należy ono w zasadzie do wszystkich członków „społeczności internetowej”. Niesie to ze sobą ryzyko upowszechniania treści o wątpliwej autentyczności, wątpliwych wartościach poznawczych czy kulturowych, gdyż brak jasno określonego autorstwa znosi odpowiedzialność za przekaz. Podstawą identyfikacji przekazu, wydobywania go spośród ogromnej liczby komunikatów, staje się znajomość adresu internetowego strony<sup>31</sup>. Niepomniernie wzrasta dostęp do tekstu: coraz łatwiejsze staje się dotarcie do niego i włączenie do własnych zbiorów (kopiowanie tekstów z sieci, zapisywanie ich na własnym komputerze, przenoszenie fragmentów cudzej wypowiedzi na prawach cytatu do własnych tekstów). Klasyfikacja i dobór zbiorów umożliwiające sprawne poruszanie się w obrębie tekstów możliwe są dzięki wyszukiwarkom, które są „ogromnymi archiwami indeksującymi całościowo zawartość tekstową milionów stron WWW”<sup>32</sup> i udostępniającym w krótkim czasie przekazy zawierające żądane treści.

Technologie digitalne nie tylko aktywnie uczestniczą w tworzeniu nowych struktur tekstowych, ale coraz częściej bywają tematem przekazów kulturowych. Za przykład posłużyć może światowa kinematografia, która chętnie podejmuje tematykę światów cyfrowych zagrażających bytowi rzeczywistości materialnej (na przykład film *Matrix* w reżyserii braci Wachowskich). Innego przykładu dostarczają humorystyczne użycia wirtualnych sposobów prowadzenia narracji w reklamach.

31/ Fakt ten stał się zresztą przyczynkiem do humorystycznych aluzji i parafraz tekstowych, jak choćby ta odnosząca się do bajki o Czerwonym Kapturku:

|                    |                                                         |
|--------------------|---------------------------------------------------------|
| Wilk:              | Stój, kto idzie?                                        |
| Czerwony Kapturek: | Czerwony Kapturek.                                      |
| Wilk:              | A dokąd idzie?                                          |
| Czerwony Kapturek: | Do Babci!                                               |
| Wilk:              | A jaki jest adres Babci?                                |
| Czerwony Kapturek: | <a href="http://www.babcia.pl">http://www.babcia.pl</a> |

32/ T. Cantelmi, L.G. Grifo *Wirtualny umysł. Fascynująca pajęczyna Internetu*, przeł. L. Rodziewicz, Bratni Zew, Kraków 2003, s. 57.

Fabula amerykańskiego filmu reklamującego komputerową rejestrację przestępstw oparta została na pomysłach wpisania w strukturę filmu fabularnego komputerowych struktur kreowania świata przedstawionego. Strzałka na ekranie komputera służąca do zaznaczania elementów, które użytkownik chce wyszukać, zmienić, przesunąć – w filmie pełni funkcję postaci fikcyjnej. Chwyta za kołnierz siedzącego w barze przestępcę i ku zdziwieniu jego kompanów wyciąga go z baru, a następnie, nie zważając na opór, wlecze go przez ulice miasta, by na koniec wrzucić go do policyjnego samochodu.

Odwołanie się do technologii cyfrowych w przekazie reklamowym może też służyć wartościowaniu przedmiotu reklamy. Najnowsze technologie kojarzą się z nowoczesnością, wysoką jakością, rozwojem cywilizacyjnym, lepszymi warunkami życia, zwracaniem się ku przyszłości. Dlatego w reklamach pojawiają się na zasadzie epitetu pozytywnie wartościującego przedmiot. W czasopiśmienniczej reklamie Citroëna („Le Point” nr 1494) szosa, po której jedzie reklamowany pojazd „wysłana” została cyframi 0:1. Efekt roztaczania przez samochód aury technologii cyfrowej wspomaga, a jednocześnie objaśnia zamieszczone wyżej hasło: „Nouvelle Citroën C5. Technologie 100% utiles” („Nowy Citroën C5. 100% użyteczność technologii”). Utworzona z cyfr aura pozostaje w relacji wizualnej metonimii z samochodem i hasłem, w którym mowa jest o technologii, precyzując jednocześnie, że chodzi tu o technologie cyfrowe i ich wykorzystanie w reklamowanym aucie. Jednocześnie też sama stanowi przykład synekdochy obrazowej, gdyż nie chodzi tu o strukturę 0:1, która leży u podstaw technologii cyfrowej, ale o odesłanie do najnowszych zdobyczy tej technologii, o postrzeganie przedstawionych cyfr jako „reprezentacji” tych zdobyczy i ich wykorzystania w życiu codziennym.

Rozwój nowych technologii prowadzi do zatarcia granicy między dotychczasowymi sposobami rozumienia roli technologii jako przekazywacza i narzędzia kształtowania znaczeń. Żadna technologia nie może być postrzegana jako wyłącznie przekazywacz. Nie ma treści niezależnych od sposobu ich przekazywania, kształtuje znaczenie. Inaczej mówiąc, tekst jest całością znaczeniową, której sens współkreowany jest przez interakcje, w jakie wchodzi zawartość treściowa ze sposobem jej przekazywania i nadbudowanym nad nim systemem reguł kształtowania znaczeń charakterystycznym dla danego medium (na przykład literatury, komiksu, teatru, komputera, filmu).

Im dalej posunięty jest rozwój technologii, tym bogatsze są narzędzia kształtowania znaczeń i tym większy oraz bardziej widoczny staje się ich wkład w tekst (przekaz) – jego strukturę i zawartość treściową. Wskazują na to komputerowe techniki obróbki edytorskiej przekazów dawnych – starych manuskryptów, zapisów na glinianych tabliczkach czy napisów wyrytych w kamieniu. Dzięki współczesnym technikom komputerowym możliwe staje się odczytanie form palimpsestowych – niewidocznych dla oka tekstów ukrytych pod wierzchnią warstwą widocznego napisu czy obrazu. Możliwa jest także rekonstrukcja tekstów – uzupełnianie brakujących fragmentów dawnych manuskryptów.

Techniki elektroniczne jak dotąd nie dają możliwości kopiowania, przesyłania, swobodnego tworzenia i modyfikowania doznań węchowych i dotykowych. Przełamanie technologicznej bariery przesyłania informacji o zapachu wraz z informacją czucia przestrzennego spowoduje, że odbiorca będzie jeszcze łatwiej zawieszał niewiarę, utożsamiając przekaz medialny z rzeczywistością materialną. Dalszej transformacji ulegnie też struktura tekstu. Na razie wydaje się to nieprawdopodobne, ale z pewnością tak samo nieprawdopodobne wydawały się przez kilka wieków projekty łodzi podwodnych czy machin latających Leonarda da Vinci.

Tymczasem za rzecz pewną uznać można wpływ technologii na rozwój form literackich<sup>33</sup>. Wynalazek druku umożliwił rozwój powieści, wynalazek filmu inspirował komplikowanie form powieściowych przy jednoczesnej redukcji objętości tekstu, wynalazek Internetu zainspirował pojawienie się blogów i powieści hipertekstowych. Można zaryzykować twierdzenie, że gdyby współczesne techniki medialne istniały w czasach Tolstoja i Dickensa *Wojna i pokój* czy *Dawid Copperfield* miałyby inną strukturę narracyjną. Film „wyręczył” powieść z obowiązku przedstawiania zdarzeń tak, jak fotografia zwolniła malarstwo z obowiązku ich dokumentowania czy kopiowania przedstawić.

Korzyść, jaką czerpie sztuka z rozwoju technologii, polega zatem na nakłanianiu zastanych form artystycznych do rewizji dotychczasowego sposobu myślenia, zmiany sposobów ekspresji artystycznej, zachęcaniu do eksperymentu i poszukiwania nowych rozwiązań twórczych. Współczesne technologie, zwłaszcza te oparte na technikach komputerowych, uczestniczą w tworzeniu nowych gatunków i form tekstowych, opartych na multimedialnych, polisemiotycznych przekazach informacji. Gwałtowny rozwój form przekazu powoduje modyfikację gatunków istniejących. Niesie ze sobą szansę dalszego rozwoju form tekstowych, ale i niebezpieczeństwo wykorzystywania czy wręcz nadużywania możliwości, jakimi dysponują technologie digitalne. Negatywnym skutkiem nadużyć może być utrata wiarygodności i zaprzepaszczenie szansy włączenia nowych technologii w coraz bardziej złożony proces komunikacji międzyludzkiej. Wynika stąd konieczność aktywnego uczestnictwa nauk humanistycznych w procesie kreacji technik medialnych, w ich formowaniu, wytyczaniu kierunków rozwoju a wreszcie kształtowaniu świadomości krytycznej.

Poetyka, a szerzej także semiotyka powinny odnaleźć się nie tylko w świecie tekstów polisemiotycznych czy multimedialnych, lecz również interaktywnych i hybrydycznych; przekazów, w których – jak ma to miejsce w Internecie – sąsiadują ze sobą teksty odnoszące się do odmiennych dyscyplin, pozostające w różnym stosunku do rzeczywistości pozatekstowej (teksty naukowe, dziennikarskie, artystyczne).

<sup>33/</sup> Zob. np.: J. McGann *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*, Palgrave, New York 2001; *Cyberspace Textuality: Computer Technology and Literary Theory*, ed. by M.L. Ryan, Indiana University, Bloomington 1999; S. Gaggi *From Text to Hypertext: Decentering the Subject in Fiction, Film, the Visual Arts, and Electronic Media*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1997, *Liternet...*

ne). Nowa sytuacja medialna tekstu prowadzi do reinterpretacji sposobu jego funkcjonowania, wskazuje na potrzebę rewizji istniejących narzędzi badawczych oraz stanu badań nad tekstem.

## Abstract

**Ewa SZCZĘSNA,**  
**Warsaw University**

### Poetics in the world of digital domains

By creating new ways in which a text functions, and new textual genres and forms, digital technologies make poetics describe them, provide some tools with which to investigate them, indicate shifts and re-interpretations to be found in the way the text functions, and, set the directions of text's development.

The basic discriminant of digital texts is their interactive nature. Related with it are a new sending-receiving situation and a modified text authorship category (exchangeability and accumulation of sender-receiver roles, the category of user, anonymous authorship, several authors). The presence of hypertextual links causes that a text can be read not only linearly but also, 'deeper down into it', simulating a three-dimensionality of a virtual text.. Poly-semioticality and striving for a maximum simplification of the communication process favour phenomena such as: verbalisation of image, iconisation of word, or, creating inter-semiotic figures

## Bogusława LATAWIEC

„Tyle lat – jakby razem?”

Z Tymoteuszem Karpowiczem (w naszym rodzinnym, balcerzanowym języku nazywaliśmy go Karpem, lub Jeżelakiem – często mówił „jeżela” zamiast jeżeli) korespondowaliśmy przeszło czterdzieści lat od 1962 roku. Większość jego listów nie posiada dat. Są jednak tak organicznie związane z naszą i jego twórczością, z publikacjami w pismach, książkami, wydarzeniami kulturalnymi, politycznymi, pracą, wakacjami, nawet porami roku, że udało mi się, przypuszczam, ułożyć je chronologicznie bez większych pomyłek. W latach sześćdziesiątych Karpowicz – poeta i redaktor działu poezji we wrocławskiej „Odrze”, był wśród adeptów sztuki słowa postacią zmitologizowaną. Oceniał, pomagał, drukował. Mieliśmy do niego zaufanie. Dla wielu został Mistrzem.

Zachowały się u nas dwa pierwsze listy Karpowicza z 1962 roku. Odpowiedzi na wysłane do niego, z prośbą o ocenę i druk w „Odrze”, zbiory moich i mojego męża, Edwarda młodzieńczych liryków. Edwardowi napisał: „Dziękuję za pamięć o *Odrze*. Interesuje mnie Pana twórczość. Ale niech Pan ucieka od obcych wzorów. Niech Pan nie ucieka od jasności”. Przyjął do druku trzy teksty. Mnie odpowiedział: „Z dużą satysfakcją przeczytałem Pani wiersze. Są wyjątkowo męskie. Jak na kobietę”. Miałam precyzyjniej gromadzić obrazy, nie wierzyć wielkim słowom, nie operować pojęciami. Przyjął do druku pięć wierszy. W szóstym domagał się zmiany obrazu w antyobraz. To był dopiero początek jego późniejszych nauk. Pobierałam je cierpliwie przez lata. A znawcą procesów twórczych, psychologiem był Jeżelak biegłym – atakował ostro i celnie, jednocześnie chwalił. Zmuszał do wysiłku. Pamiętam, jaka dumna byłam jesienią 1965 roku z oceny mojego cyklu poetyckiego: „*Deszcze* Pani Bogusławy są czyste i piękne – przeczytałam w liście do Edwarda – Zdumiałem się, że z deszczu można robić dobre wiersze. Niech Wam doleje i na przyszłe wakacje”. Ale o innej partii moich tekstów napisał, że są jedynie „repetytoriami



z własnej poetyki”, że „rozluźnia” mi się wyobrażenia, ulegam łatwym schematom, „półśrodkami sprawności stylistycznej” poprawiając „groźną już sytuację”. Wniosek: „Za długo stoi Pani w tym samym miejscu. Coś z tym trzeba generalnie zrobić” – nawet gdyby to miało obniżyć poziom twórczości. Te, które wybrał, obroniły się przed zarzutami. Zakończył ciepło: „Przykro mi, że takie słowa składam Pani pod choinką. Usprawiedliwia mnie to, że tak serdecznie Panią lubię i tak bardzo wierzę w Pani możliwości poetyckie”. Wielokrotnie czytałam te zatwierdzone i odrzucone, starając się zrozumieć, na czym polegają moje klęski i zwycięstwa. Ów schemat cyklicznie się powtarzał. Choć „gęstość i twardość” moich tekstów często „trochę rozmiękała” i „rozłamywała się językowo”, a „słowa nie wszędzie dziwiły się słowom”, na dobitkę ich pojemności „nie wykorzystywałam do końcowego tragicznego stanu”, to one wciąż budziły jego wiarę, że dobrnę kiedyś „do własnych, czystych źródeł liryki – bez obcego odbicia”. Za każdym razem kilka kropel miodu w beczce dziegciu. Tak było z Karpem i ze mną, tak się toczyło przez lata mojego terminowania.

Od początku Karpowiczowskie towarzyszenie naszej twórczości miało również charakter praktyczny – wprowadzał nas w życie literackie, programował przyszłość. Gdy rytm korespondencji rwał się, Karp tłumaczył to kolejnymi kataklizmami walącego się domu na Krzyckiej we Wrocławiu, zmęczeniem („może na trawce wiosennej odpasę się”), wyjazdami, podkreślał, że nadrabia tę lukę „serdecznym raz po raz myśleniem” o nas, „a gdzie można było – działaniem”. Dopiero ostatnio, gdy porządkowałam jego listy, uświadomiłam sobie, jak wielokierunkowe to były działania i jak rzadkie dzisiaj w układach pisarz – pisarz. Rok 1963: „Będąc w PIW-ie rozmawiałem o poezji Pani i Pani męża. Spulchniałem tam dla Państwa grunt. Bo chyba myślicie o wydaniu tomików?”. Rok 1964 do Edwarda: „Dziękuję za *Pobyt*. To nieprzeciętny debiut. Cieszę się, że jest ktoś, kto ma ambicję. Na recenzję w «Odrze» nie będzie Pan długo czekał. Chętnie pokazalibyśmy w «Odrze» jakąś nową Pana prozę. Co Pan na to?”. Rok 1964: wewnętrzna recenzja mojego przyszłego debiutu książkowego dla Wydawnictwa Poznańskiego z końcową konkluzją: „najgorzej zalecam druk”. Pomoc przy selekcji wierszy, ich poprawkach, ustalaniu tytułu: „*Otwierają się rzeki* trochę to sentymentalne, ale znacznie szczęśliwsze od poprzedniego tytułu. I bliższe poprzez *otwieranie* treści filozofii Pani poezji”. Marzec 1965 do Edwarda: „Jeśli Pan zna język francuski, to prawie załatwiłem Panu stypendium z rządu francuskiego (3 miesiące). Proszę tylko błyskawicznie wysłać podanie do Komisji Zagranicznej ZLP”. Jeszcze rok 1965: „Coś jednak trzeba zrobić z tym francuskim. A może zabiegać o wyjazd do któregoś z krajów obozu S.?” Kwiecień 1965: „Na razie będąc w PIW-ie zaklepałem Wam miejsce u Rogozińskiego. Na przyszłe książki. Bardzo się do Was zapalił. Zaczął czytać *Pobyt*”. Maj 1965 do Edwarda po wyjściu mojego tomiku: „Pięknie dziękuję za *Otwierają się rzeki*. Zadbam o to, by miały sensowną recenzję w «Odrze». Pani Bogusława na pewno wygrała swój debiut. Cieszę się. Jest to tomik pełen gęstego srebra widzianego Świata. Może tylko za bardzo widzianego”. 1965 roku do mnie: „Zapewne ma Pani jeszcze inne teksty. Proszę o nie dla «Poezji» (miesięcznik). Wrobiono mnie we współredagowanie tego pisma”. Nadal 1965 roku do Edwarda: „Prześlę do «Poezji» Pana wiersze (gęste i do myśle-

nia), oraz esej z teorii i praktyki twórczości. Bardzo Pana zachęcam do teoretycznej roboty”. Wrzesień 1965 do Edwarda: „Pozwoliłem sobie zaproponować Pana kandydaturę do poszerzonego komitetu redakcyjnego «Poezji». [...] Zmusiłem facetów, aby Pańską kandydaturę przyjęli z entuzjazmem. Miło mi również, że był Pan bardzo poważnym kandydatem do nagrody «Odry» – drugim po Worcelu – za *Pobyt*. W najbliższych latach będzie Pan pierwszym”. Październik 1965 do Edwarda: „Niech Pan przygotuje trochę jadów strukturalistycznych do najbliższych numerów «Poezji». (Ale się nazwała!)”. Kwiecień 1966 do Edwarda: „Dziękuję za furę wierszy wielkanocnych: zaklepuje je łącznie z kwiatkami i ostem (intelektualnym), Pańskie zostają w «Poezji». Gromadziliśmy z p. Mieczysławą B. argumenty, bo prof. J.Z.J. ma drewniane, na tego typu poezję, ucho. Z dziwnym echem wewnętrznym”. Wrzesień 1966: „Wyczerpały się zapasy tekstów «balcerzanowych» w obu redakcjach Nie zapominajcie! Czekam na Pański esej. Czekam na fragment prozy p. Bogusławy. Jeśli coś macie – przyslijcie odwrotną pocztą, bo potem tworzą się kolejki”. Grudzień 1966 do mnie: „Czekam na opowiadania. Kiedy się ukażą w książce? Cieszę się, że Pani nie zaniedbuje prozy. To dopiero uczciwy gatunek. Częstotliwością druku w «Odrze» proszę się nie przejmować: w normie, do obrony. A jeśli ktoś tam pochrząka, no to i co?”. Maj 1967 – wrzesień 1967, w tym okresie Karpowicz ze swoim wileńskim uporem walczył o tekst Edwarda do Leśmianowskiego numeru „Poezji”. Chodziło o interpretację wybranego wiersza poety. Kusił komplementami: „wpróbowałby Pan swoje znakomite narzędzia analizy. Poezja Leśmiana jest zjawiskiem, które jakoś się nie daje zbyć banałem”. Na koniec wymyślił argument nie do odrzucenia: „Więc Drogi Panie Edwardzie – w imię przyjaźni – niech Pan nie odmówi. Strzelam z najgrubszego kalibru, ale boję się Pańskiego nie”. Miesiąc później o stale jeszcze wirtualnej interpretacji: „Myślę, że to Pańskim narzędziom analitycznym bardzo będzie odpowiadało. Czekam cierpliwie. Wycofać się nie można. Jesteśmy zaminowani”. Zmienił nawet „termin nieprzekraczalny” z 31 sierpnia na 20 września. Dwa miesiące później dowcipne przypomnienie: „Ta karczma Rzym się nazywa. Czy pamięta Pan o 20 września?”. W końcu we wrześniu: „Sprawił mi Pan osobistą satysfakcję analizą *Srebronia*. Serdecznie w imieniu własnym, i zespołu dziękuję”. Na Jeżelakowy upór nie było sposobu. Wymuszał teksty. Brak czasu u upatrzonego autora nie wchodził w rachubę. Sam miał heroiczny model życia (wstał o czwartej rano) i w potrzebie wymagał tego od innych.

Gdy myślę o tej cesze Karpowicza-redaktora – przypomina mi się Karpowicz-ogrodnik. Kochał pracę w ziemi (to również nas łączyło), była wizualizacją wiecznej wędrówki, odwracaniem istnień: od narodzin do śmierci, od śmierci do narodzin. W trakcie pokonywania kłopotów z cenzurą przy wyborze jego dramatów (Edward namówił go, aby wydał je w Wydawnictwie Poznańskim) napisał: „Nic się nie stanie, jeśli te dramaty znowu powędrują do szuflady. Ważne jest, że drzewa wiosną znowu będą miały liście. Nie ma żadnej ironii w tym zdaniu”. Któregoś roku w jego ogrodzie na Krzyckiej, na długo opuszczonym (remont domu), zamieszkał szczególnie przedsiębiorczy kret. Rozbudował imponującą sieć tuneli. Bezkarnie niszczył kopcami trawnik, podkopywał korzenie młodych roślin, póki

nie dotarł do szpaleru czarnych porzeczek – przyszłe wino domowe! Maryla (żona Karpa) powiadomiła nas: – Tymek zasadził się na kreta. – Warował pod krzakami przez tydzień od świtu. W końcu dopadł kreta i wyciągnął na światło dzienne. Maryla musiała, zgodnie z życzeniem męża, wynieść intruza na dzikie łąki. Tam miało być jego miejsce – w ziemi. Po latach, gdy poeta miał już nowy ogród na przedmieściach Chicago, wokół tak samo jak na Krzyckiej, ciągle remontowanej willi, natychmiast sprowadził tam swoją czarną porzeczkę. Nie mógł tego zrobić oficjalnie. Jej uprawa jest w Ameryce zabroniona. Pędy przyleciały z Jeżelakiem owinięte mokrymi szmatkami w nogawkach jego kalesonów. Przyjęły się. Biegły zwycięskim szpalerem wzdłuż ogromnego drewnianego rusztowania, na którym dojrzewały winogrona. Za rusztowanie, w miejscu gdzie według osiedlowej wspólnoty winien zielenić się trawnik, parokrotnie odbierał pisemne nagany. W końcu pokonał wszystkich swoją determinacją i dostał nagrodę za „oryginalną ogrodową instalację”. U jej stóp kwitła żółto dzika plantacja mleczy; drobno posiekane listki miały chronić od wszelkich chorób.

Nami opiekował się z równym uporem jak swoimi ogrodami. W 1971 roku wyznał: „Przyjaciół wybieramy opornie i nie masowo, ale jak już raz wybierzemy – trzeba nie lada katastrofy, zwykle etycznej, by z przyjaciół zrezygnować, zapomnieć (problem mnemotechniczny). A właśnie do przyjaciół zaliczamy Państwa”.

Ostatnimi, przed wyjazdem poety z kraju, ważnymi dla naszej przyszłości wydarzeniami były nagrody, które otrzymaliśmy w 1971 roku we Wrocławiu, gnieździe Karpowicza. Ja w styczniu odebrałam nagrodę im. Tadeusza Peipera za tomik *Cale drzewo zdania*, a Edward w październiku nagrodę „Odry” za *Oprócz głosu*. Prezentem nie do przecenienia stało się dla mnie, również z tego czasu pochodzące, niezwykle wnikliwie, bardzo krytyczne omówienie w liście drugiej wersji mojej powieści *Ujście*. Książka wyszła drukiem w 1976 roku pod nowym tytułem „Ogród rozkoszy ziemskich”. Na tym etapie mojej pracy nad prozą okazała się zwycięstwem zrodzonym z klęski. Gdyby nie Karpowiczowska pomoc i to, że drukował fragmenty *Ujścia* w „Odrze”, nie ukończyłabym tej powieści. Jego celnymi refleksjami dotyczącymi kompozycji, fabuły, języka, wzajemnych powiązań pomiędzy bohaterami obdarzyłam w *Ogrodzie* jedną z głównych postaci – prof. Przystawę.

To oczywiste (zwłaszcza w pierwszym pakiecie listów poety, tych od 1962 roku do wyjazdu z kraju w 1974 roku), iż wskazania artystyczne Karpowicza kierowane do nas były tożsame z jego ówczesnym programem twórczym, który z kolei w dużej mierze korespondował z przekonaniem Juliana Przybosia (cykl liryków Karpowicza *Miejsce na ziemi. Miejsce w istnieniu*, poetycka polemika z Przybosiem, ogłoszona w „Arkuszu” w 2002 roku, jest prawdopodobnie ostatnim utworem, który ukazał się za jego życia). Gdyby ów rozproszony po listach zbiór porad poety scalić, wyglądałby on tak: Wymóg oryginalności: trzeba docierać „do własnych źródeł liryki”, wystrzegając się powielania wcześniejszych osiągnięć. Jednolitość formy jest „pochodną rezygnacji”. Nie operować pojęciami. Zawsze są puste „poza Biblią (tam się dokonał dziwny cud ze słowem)”. Nie wierzyć wielkim słowom. Kłamią. Sprawdzać w wierszu słowo po słowie. Słowo powinno się dziwić słowu. Nie ufać peryfrazom,

ukrytemu barokowi. Precyzyjnie gromadzić obrazy. Sprawdzać pejzaże. Ich powiązania. Muszą mieć w wierszach własną, wewnętrzną dramaturgię. Konieczny jest brak zgody na widoczny i odczuwany świat. Ten spójny światopogląd zaczyna wolno około 1968 roku zmierzać ku sądom coraz bardziej rygorystycznym typu: „wszelka połowiczność jest dopiero niehumanitarna. Gnoi człowieka”. Piszac trzeba być „bezwzględny i śmiały. Atakować celniej i okrutniej”. Jednocześnie coraz wyraziściej funkcję przewodnią w jego programie zaczyna pełnić – filozofia. Poeta dostrzega w swoim i naszym pisaniu jej bolesny niedostatek: „Postawić pisarza przed sprawami języka i filozofii i wszystko się wyda”. O twórczości Edwarda napisze: „Jeśli mnie coś niepokoi w Pana wierszach, to rzecz dotyczy raczej braku równowagi między lingwistyką a filozofią, między sprawnością konstrukcyjną a nieśmiałością uderzenia s e n s u”. Marzy mu się, aby krytycy dojrżeli wreszcie w jego poezji to, „co kryje się w sensie filozoficznym za opisywanymi przez nich strukturami”. „Nadal będę tęsknił za analizą filozoficzną tego, co jest za powierzchnią słów”, napisze w 1972 roku do Edwarda po jego recenzji *Odwroconego światła*. Może z tych właśnie jednokierunkowych, jak twierdził, interpretacji jego pisarstwa wyłoniła się wielokrotnie manifestowana niechęć twórcy do zatrzęsienia jego dorobku w szufladzie z napisem „poeci lingwistyczni”. Gniewało go, że w antologiach pojawiały się wciąż te same stare wiersze: *Rozkład jazdy* i *Przejście przez las czerwony*. Powtarzał: – Ja nie jestem żaden lingwista! Ja jedynie parę razy spróbowałem, jak można ten program konsekwentnie zrealizować. Spróbowałem i – basta! Nigdy więcej nie zgrzeszę!

W 1968 roku oświadczył: „Przejada się metaforyzacja. Wcześniej, czy później trzeba nam będzie, jak u Rilkego, rachunek ze światem spisać w języku filozofa. Właśnie ta świadomość zabiera mi każde słowo z papieru, kiedy usiłuję pisać”. Prędko zaczął nas wtajemniczać w swoje twórcze rozterki. Już w kwietniu 1966 roku na prośbę Edwarda, żeby przysłał do „Nurtu” nowe wiersze, odpowiedział: „Mgła i proszek w teczkach. Kiedy z tego zaczną się układać pierwsze w miarę sensowne komunikaty «semantyczne», nie wiem”. W środku lat sześćdziesiątych, kiedy pracował nad zbiorem swoich dramatów, pokazał nam na Krzyckiej, na ogromnym biurku stos szarych teczek z napisami: słownictwo, dialogi, przestrzenie, sytuacje, bohaterzy, konflikty, a Maryla poskarżyła się cichutko, że ostatnio wciąż posyła ją do ogrodu zoologicznego, aby od pracowników zdobywała informacje o upodobaniach zwierząt. Z całego kajecika wybrał jedno zdanie: „Żółw połknął główkę kapusty”.

Karpowicz z układu: mistrz–uczeń, bardziej doświadczony w pisarstwie przyjaciel – przyjaciel młodszy, prędko przeszedł (przy zachowaniu wszelkich proporcji) do etapu partnerstwa, wzajemnej ciekawości. W sierpniowym liście z 1965 (okres pracy nad dramatami) Edward przeczytał: „Ja trochę nabroiłem. Męczyłem jeszcze *Człowieka z absolutnym węchem*, bo wydawało mi się, że można mu trochę dodać więcej komórek węchowych. Najważniejsze dodać mu teatralności i pogłębić filozoficznie. Znalazłem sytuację, w której historyczne, pasyjne sceny podróży na grzbiecie ludzkim i dziwne «gędzby» maszyn do myślenia – są zrozumiałe. Chytrze też spreparowałem kategorię czasu i wolności. Kowalski ciągle ma swój

«pierwszy dzień wolności», z którego nie może wybrnąć. Ogromnie jestem ciekaw Pańskiej reakcji na te zmiany”.

W 1970 roku zakończył pracę nad „Odwróconym światłem”. Postanowił udostępnić nam maszynopis, abyśmy sobie sami wybrali wiersze do „Nurtu”. „Słowo się rzekło – napisał – kobylka u płotu”. Pojechaliśmy do Wrocławia. „Pięknie, że się spotkamy – ucieszył się – trzeba w czasie wzrastającej izolacji od czasu do czasu spotkać się w gronie ludzi bez masek”. Studiowaliśmy wielostronicowy tom po kolacji na Krzyckiej, w hotelu, przez większość nocy. Decyzje były trudne: wybrać wiersze bliskie tym dawnym, modele oswojone językowo, obrazowo konsekwentne, czy pokazać czytelnikom nowe, gruzłowate, chropawe, pełne zaskoczeń i pułapek, zagmatwane. Karpowicza nasz wybór zmartwił. Nie doceniliśmy jego odwagi, skoku w inność. W 1999 roku Wydawnictwo Dolnośląskie wydało ostatnią książkę poety – *Słoję zadrzewne*, w której konsekwentnie kontynuował nową, desperacką estetykę. Gdy pracował nad tą książką, odwiedziliśmy go w domu, na przedmieściach Chicago (międzynarodowa sesja poświęcona Przybosiowi). Na biurku z Krzyckiej, pod biurkiem, wokół biurka leżały dobrze nam znane szare teczki w wielkich, szarych pudłach. – Mam tu cały świat myśli ludzkiej – powiedział – pudła to moja pierwsza palisada, druga to regały, trzecia – okiennice, czwarta – winorośl przed domem. Wtedy już tworzył odgradzony od świata widzialnego, w mroku. On tak dojmująco zmysłowo wpisany w świat, uciekł w czyste, spektakularne myślenie, w kombinacje logiczne, konstruując kolejne wersje swoich dawnych wierszy, kalki, paralaksy, funkcje kąta alfa, przebijając pod nimi tunele, przerzucając nad nimi napowietrzne kładki ukrytych sensów. Wyjeżdżając z Polski odwrócił swoje życie i do końca usiłował odwrócić światło rozumienia od swoich wierszy. Czy odwrócił siebie od siebie?

Na szczęście nie zawsze mu się to udawało. Kłopoty z uchwyceniem całości myślowej *Odwróconego światła*, kłopoty z wieloma szczegółowymi rozwiązaniami w tekstach ostatniego zbioru, utrudniały i wciąż jeszcze utrudniają dotarcie do dziesiątek genialnych wierszy Karpowicza, które się w tym nierozświeتلonym buzu nadal ukrywają.

## Abstract

**Bogusława LATAWIEC,**  
**Poet, Writer**

### **So many years together (in a way)?**

The present article is a commentary to the correspondence between Bogusław Latawiec, Edward Balcerzan and Tymoteusz Karpowicz, presented in this issue. The article outlines basic themes of this correspondence, describing a warm friendship between the authors.

## Tymoteusz KARPOWICZ

Listy do Bogusławy Latawiec  
i Edwarda Balcerzana  
(1971-1973)

Wrocław, 6. I 71 r.

Drogi Panie Edwardzie,

Przyjaciół wybieramy opornie i nie masowo, ale jak już raz wybieramy – trzeba nie lada katastrofy, zwykle etycznej, by z przyjaciół zrezygnować, zapomnieć (problem mnemotechniczny). A właśnie do przyjaciół zaliczamy Państwa.

Popołudnie w Poznaniu mieliśmy puste i okropne. Biegaliśmy spoceni w poszukiwaniu kwiatów. W przeddzień było jakieś imię, czy święto. Znaleźliśmy tylko jakieś nie najlepsze chryzantemy. Robiliśmy wiązanki. Zanosiliśmy do teatru. Potem staliśmy w kolejce po koniak i „słone paluszki”. Był potworny tłok. A trzeba było po spektaklu wypić tę lampkę wina. Ale najbardziej w tym wszystkim był mylący telefon p. Ratajczaka<sup>1</sup>, który powiedział nam, że Państwo macie zajęte popołudnie (konferencja szkolna), lecz mimo wszystko postaracie się być na premierze. To w naszym odczuciu wyłączało jakąś próbę wcześniejszego spotkania. I pomyliliśmy się. Czego nie uczynimy przy następnym pobycie w Poznaniu. Będziemy Was gnębili długo i w dwójnasób.

---

<sup>1/</sup> Józef Ratajczak, poeta, krytyk, tłumacz.



Ze wzmianki o *Ujściu* wnoszę, że nowej wersji *Pszczół* nie będzie. A więc ruszam z tym, co mam. Nieoczekiwanie obraz miażdżenia „roju” nabral potwornych, metaforycznych rozmiarów. Nieszczęśliwy to czas narodowy, który opisom „z natury” dorabia takie konteksty.

Zasmuciła mnie wieść o lutowym terminie. To znaczy teksty<sup>2</sup> pójdą bez „oryginałów” i „kalek logicznych”, a więc bez „trójkąta semantycznego”. Szkoda. Myślałem, że w „Nurcie” będzie to możliwe.

Serdeczności Tymoteusz Karpowicz

20. I 71 r.

Droga Pani Bogusławo,

Przepracowałem *Pszczółę*, wykorzystałem *carte blanche*. Montaż jest dość radykalny. Będę zabiegał o druk w kwietniowym numerze (najbliższy termin). Bylibyśmy wcześniej na starcie, gdyby nie Pani ociąganie się z samą sobą.

Żałuję tytułu *Ujście*. Z fragmentów, które znam, wydawał mi się bliższy strukturze języka i wyobraźni niż *Przestrzenie*. Ale „jak pan każe – sługa musi”.

Oczywiście wie Pani już, że liść laurowy włożyło na Pani skronie nasze „ugrupowanie”<sup>3</sup>. Koronacja – 5 lutego. Sądzę, że przyjedziecie Państwo do Wrocławia. Czekamy.

Serdeczności Tymoteusz Karpowicz

[1971]

Drogi Panie Edwardzie,

pięknie dziękuję za szkic<sup>4</sup> (oddaję go z dobrym słowem Zbyszkowi K.<sup>5</sup>) szczególnie jego partię końcową, bo tu „leży pies pogrzebion” z kazonną kością w zębach. Szkoda, że Pan ledwo musnął tę sprawę. Warto chyba w ogóle wziąć łopatę i tę cuchnącą „padlinę” prawdy wygrzebać. Nie ma obawy – wzorcowa łopata Irzykowskiego się nie uszkodzi. Nowe narzędzia już macie – ruszajcie w głąb.

Wielkie serdeczności – Tymoteusz Karpowicz

2/ *Granica, Koło tańca miłosnego, Stary negatyw nagrobny, Wiadomości od ojca, Bażant, Odwrócone światło, Ryszardy trzecie* (wiersze), „Nurt” 1971 nr 3.

3/ Nagroda Ugrupowania 65 za tom poetycki *Cale drzewo zdania*, PIW, Warszawa 1970.

4/ Kim jest badacz literatury współczesnej, „Odra” 1971, nr 7-8.

5/ Zbigniew Kubikowski, sekretarz redakcji „Odry”.

[1971]

Drogi Panie Edwardzie,

wydał Pan gęstą od znaczeń książkę<sup>6</sup>. To ważki głos „nowej fali” krytyki. Dobrze zakomponowana – jakby wzbogaciła samodzielne elementy. Nie doceniałem Rosjan. Zwracam im znaczenie. Dziękuję Panu. Dziękuję.

Wiele serdeczności

Tymoteusz Karpowicz

P.S. Co to za Pani<sup>7</sup> powołuje się na Pana? W Gnieźnie? Gwałci! T.K.

Wrocław 26. III 71

Drogi Panie Edwardzie,

Z czwartku musiałem zrezygnować, ale Gniezno pozostawiłem. Spróbuję parę słów powiedzieć o prawach kontaminacji i montażu w poezji. Tak ostatecznie sformułujemy temat: „Kontaminacje i montaż w poezji”. Z bibliograficzną notką jest gorzej: korzystam przede wszystkim ze źródeł obcych: angielskich, niemieckich, francuskich. Komu się zechce czytać i czy znajdą książki?

*Pszczółę* nieodwołalnie roją się w majowym numerze „Odry”. Esej Pański jeszcze w rękach Kubikowskiego. Nie mam go sumienia dociskać, bo walczy nadal o życie ostatniego brata (polimyositis [?] – potworna, groźna choroba). Przed paroma laty drugi brat zmarł mu dosłownie na rękach. W „Odrze” – nowe elementy. Krzyżagórski złożył rezygnację. Teraz już sprawy winne potoczyć się szybciej (mówiłem o nich).

Czy o Szwedzie da się dobrze napisać do „Ossolineum”? Bardzo bym się cieszył, gdyby tak.

Wiele serdeczności

Tymoteusz Karpowicz

P.S. Czy Pan zna Kordzińskiego?<sup>8</sup> Już parokrotnie prosiłem go o zwrot tekstów „Niewidzialnego chłopca” i innych, które mi są bardzo potrzebne. Czy mógłby Pan do niego zadzwonić? T. K.

P.S. to zupełnie interesujące, co napisała ta Pani<sup>9</sup>. Wąskie, ale klarowne. Dziękuję za ekspozycję i znakomitą korektę.

6/ *Oprócz głosu*, PIW, Warszawa 1971.

7/ Jolanta Nowak-Węklarowa, poetka, w bibliotece w Gnieźnie zorganizowała jednodniową sesję poetycką, w której uczestniczył T.K.

8/ Roman Kordziński, reżyser teatralny, dyrektor „Teatru Polskiego” w Poznaniu.

9/ Hanna Walińska *O języku „lingwistycznym” poezji Tymoteusza Karpowicza*. „Nurt” 1971 nr 3.

[lipiec 1971]

Drogi Panie Edwardzie,

Przepraszam – to wszystko. Ale nie jest tak, że o *Ujściu* zapomniałem. Czytam tę książkę od paru tygodni. Zostało mi jeszcze kilkanaście stron. Tak więc we środę (20 VII) wyślę Państwu maszynopis i moje uwagi – a będzie ich sporo i może przydadzą się w robocie. Będę też prosił Panią Bogusławę o rozdział piąty, z mnichem<sup>10</sup> dla „Odry”. I cieszę się ogromnie z uczuć agresji, jakie nawiedziły autorkę. Bo się przydadzą.

Serdeczności największe

Tymoteusz Karpowicz

[lato 1971]

Droga Pani Bogusławo,

jeszcze raz najgoręcej Panią przepraszam, że tak przedłużyła się moja lektura *Ujścia*<sup>11</sup>. Nie chciałem jej zbyć, a na gruntowne czytanie nie pozwalało mi piekło ostatnich miesięcy. Dopiero w lipcu złapałem trochę oddechu.

*Ujścia* nie da się ocalić, moim zdaniem, makijażem. Trzeba dokonać wielkiej pracy w trzech planach: języka, postaci, konfliktów. Wymaga to przemyślenia zasad konstrukcji, celu, do którego się zmierza.

## JĘZYK

Grzechem głównym *Ujścia* jest język ujednolicony, przepoetyzowany, zwodzący tematy w głąb stylu, lub i to dość często na jego powierzchnię. Jeśli m y ś l i - m y w j ę z y k u – niepodobieństwem jest żeby Jaga, Ryba, Woyna myśleli t a k s a m o – gdy powieść chce udowodnić ich r ó ż n i c e a n i e t o ż s a m o ś ć. W jednym wypadku daje się tylko wyinterpretować tę unifikację – za i o Rybie ktoś tak samo myśli jak o Jadze, Woynie, Mikulaszu, Idziku itd. – to znaczy autorka. Ale gdzie jest s p r z e c i w postaci? Jakim własnym j ę z y k i e m bronią się przed językiem p o m y ś l a n y m przez autora-demiurga? Gdzie są partnerami, to znaczy – gdzie są dialektyczni? Osobiście nie radzę Pani dalszej gry „baba w babie”. Tak jak najżywiej radzę znalezienie języków A B C D... dla Jagi, Ryby, Woyny itd. Ale jak tego dokonać bez spustoszenia tekstu obecnego? Radzę Pani to wszystko (lub prawie wszystko – dość duże skreślenia są konieczne) oddać Rybie. To ona p i s z e wszystko, bo tak to widzi, lub c h c e w i d z i e ć w b r e w f a k t o m i m y ś l e n i u postaci A B C D.

<sup>10/</sup> Fragment *Ujścia*.

<sup>11/</sup> List jest odpowiedzią na prośbę B.L. o krytyczną analizę *Ujścia*; fragmenty tego listu zostały wkomponowane w tekst *Ogrodu rozkoszy ziemskiej*.

Tak więc powieść trzeba zacząć od R y b y (język uniwersalny) a nie od J a g i i W o y n y (wykład) – stylistycznie zunifikowanych. Wyrazić g r ę. Konsekwentnie opowiedzieć się za pirandellizmem i metapowieścią. Ale konsekwencją takiego założenia musi b y ć w p r o w a d z e n i e d o d a t k o w y c h p l a - n ó w p o w i e ś c i, które reprezentują jak gdyby s t a n o b i e k t y w n e g o i s t n i e n i a b o h a t e r ó w, nad którymi pastwi się z pewnych (a w powieści wyraźnych – inaczej rzecz się pogmatwa) powodów. Jednym słowem mogą to być: listy Jagi i do ojca, lub nie wysłane do Idzika, wykłady Woyny, listy Woyny do ojca (języki A1, B1, C1) (fakty A1, B1, C1), które toczą nieustanny spór i n a t y c h - m i a s t o w y z zapisem Ryby.

## POSTACI

Jeśli postaci nie wnoszą sytuacji s p o r u, jeśli konflikty między nimi wyczerpują się natychmiast w określeniu („była na niego zła” – i to wszystko) zawartym w czytanim zdaniu – nie podwiązują się i nie j ą t r z ą – są to postaci statystujące jak np. M i k u l a s z. Gorąco Pani zalecam usunięcie tej nijakiej „tektury”. Proszę Rybę związać z Woyną – niech o niego toczy wojnę, „rozliczając” Jagę i Idzika. Trzeba też przemyśleć rolę postaci epizodycznych, by nie pętały się jako chłopcy do posyłek – w momencie, gdy są potrzebne. Tylko jedna postać e p i z o - d y c z n a o b r o n i ł a siebie w *Ujściu* – Mnich. Wokół niego otworzyła się samoistna a funkcjonalna warstwa problemowa, znaczeniowa, metaforyczna – opór milczącego wędrowcy (paralelny opór Jagi – tylko nie ukierunkowany). M n i c h j e s t w i ę c p r o j e k c j ą, czego nie można powiedzieć o gadatliwym k i e - r o w c y – nic w tej sytuacji nie osiąga stanu nasycenia znaczeniem – jest opisem jeszcze jednej wiązki szczegółów. Tak więc postaci muszą być związane podwójnym niejako krwiobiegiem: od Ryby w stronę żywych postaci A a P n i *vice versa* od żywych postaci (Pn) a w stronę autorki (A). Wtedy zwycięstwo (pyrrusowe) Ryby okaże się jej klęską w planie Pn, a klęski Pn okażą się zwycięstwem w planie A. Oczywiście mogą być wzorce pochodne, hybrydy ale z a s a d y w a l k i m u - s z ą b y ć w y r a ż n e. Jeśli między postaciami będą funkcjonowały przedmioty lub zjawiska przyrody – winne one również brać udział w tym zmaganiu o leśmianowską rdz ę r ó ż ę t r z e c i ą – w czytelniku. Błoto rozdziału VII pozostaje tylko błotem, bo nie jest p r o j e k c j ą, przemieszczeniem na zjawiska fizyczne konfliktu psychicznego, etycznego (jak udany obraz masakry roju pszczołowego). To błoto jest tylko o p i s e m b ł o t a, a nie jego *eidos*, jakąś wspólną człowiekowi i zjawisku fizycznemu – najistotniejszą s p r a w ą s t a n u. Nic nie wynika z opisu wnętrza statku-sali, nic nie wynika z opisu szkoły i wieczoru autorskiego. A właśnie tu p i ó r o Pani mogło dogrzebać się rzeczy ciekawych. W Pani prozie o p i s jest bardzo mocną stroną.

## KONFLIKTY

Sprawa konfliktów: to sprawa a g r e s j i, podporządkowania świata opisywanego w stosunku do jego stanu „fizycznego” i na odwrót. Świat jest terenem

Ł o w ó w. Tak jak jego f o r m y. Zabrakło Pani odwagi wplątania w sprawę *Ujścia* – samej siebie lub hipotetycznie założonych swoich granic w tym konflikcie. Postacie stały się niedozbrojone lub wręcz rozbrojone, uciekające poza opis drobniańskich stanów, nieważnych fenomenów. Co w sensie filozoficznym, w książce która powstaje w latach tak burzliwych konfliktów dotyczących jak najżywiej opisywane środowiska (studenci, wykładowcy, dzieci – rodzice, wychowawcy – wychowywani) – znajduje swój artystyczny wyraz? Mikrospory zachowania się Woyny w oczach (?) Jagi, a Jagi w oczach (?) przesłaniają wszystko, co w sytuacjach lub w sformułowaniach (hipotetycznych) domaga się d r a ż n i ą c e g o, konfliktowego wyjaśnienia. W tym kształcie jest to p o w i e ś ć - u n i k. Wiem, że to Panią zaboli najmocniej, ale mój serdeczny stosunek do Pani, nie pozwala mi na fałsz. Nic nim nie załatwimy na tym polu. Nie ukryjemy się za stylem, w tym wypadku nawet za stylizacją. Proszę przy pisaniu każdego zdania pytać, do czego zmierzam i kogo to dotknie? Musi dotknąć mnie lub kogoś. Tylko w tym wypadku warto napisać jakieś zdanie d o t y k a j ą c e.

Oczywiście nie chodzi mi o ekshibicjonizm, ni o sadomasochizm. Chodzi mi, o Boże! o heraklikańską zasadę sporu i płynności układów etycznych. No i o celowość. Po co kupować bilet, jeśli się nie chce gdzieś dojechać.

Te trzy plany muszą Pani uwyraźnić potrzeby zmian w k o n s t r u k c j i powieści. Z zasady Ł o w ó w wyniknie układ elementów przypominający krzyż celowniczy – gdzie po ramionach poziomych i pionowych porusza się m y ś l i - w y i „ z w i e r z ę t a”. Ryba (A) z myśliwego przemieni się więc w „zwierzynę” a zwierzyna (PN) w myśliwego. Taka jest logika zjawisk, chociaż sztuka niekoniecznie ma tę logikę respektować – jest powołana do kreowania własnej logiki – pod warunkiem, że jest l o g i k ą a nie zaprzeczeniem. Tak więc w wykresie wyglądałoby to następująco: (w planie „pań” – głównych partnerek):

Żyjąc, J a g a ucieka od R y b y (wikła swe losy) – pisząc, R y b a ucieka od J a g i (wikła swe losy).

Przy głównym celu: Woynie – Idzik jest ciągle „podstawiany” na wabia. Rzecz Pani jest decyzja – kto pójdzie „na wabia”. W tej konstrukcji winna dominować zasada k r e a c j i a [ n i e ? ] a u t o k r e a c j i. I rzekłbym b e z - w z g l ę d n o ś ć. Nawet z uśmiechniętą twarzą.

Oczywiście jest to możliwe, jeśli zdecyduje się Pani na usunięcie z życia Ryby Mikulasza i wpisanie w tę lukę W o y n y. Wiele wówczas spraw stanie się prostszych i przejrzystszych. Wtedy trzeba rezygnować z całego zakończenia. Ten „Krzyż celowniczy” – odmierzy precyzyjnie, co warte jest strzału słowa, co jest żywe, a co jest atrapą. Praca to ogromna. Ale cieszy mnie, że wróciła Pani chęć walki. Obym w jej rezultatach pomógł choć jakąś częścią.

Serdeczności wielkie. Powodzenia w łowach.

Tymoteusz Karpowicz

P.S. Chciałbym bardzo zaproponować do druku V rozdz. *Ujścia* – *Mnicha*. Serdecznie więc proszę o przesłanie mi, możliwie jak najszybciej – kopii tego roz-

działu (w objętości zakreślonej). Będzie to moja „pożegnalna” propozycja w odrzańskiej prozie. Od września redakcję działu poezji i prozy przejmuje U r s z u l a K o z i o ł.

T.K.

W myśliwego. Taka jest w opisie logiki zjawisk, chociaż sztuka niekoniecznie ma tę logikę respektować – jest powołana do kreowania własnej logiki – pod warunkiem, że jest logiką a nie zaprzeczeniem. Tak więc w wykresie wyglądałoby to następująco: (w planie „pań” – głównych partnerek)

Przy głównym celu: Woynie – Idzik jest ciągle „podstawiany” na wabia. Rzecz Pani jest decyzja – kto pójdzie „na wabia”. W tej konstrukcji winna dominować zasada k r e a c j i i a u t o k r e a c j i. I rzekłbym b e z - w z g l ę d n o ś ć. Nawet z uśmiechniętą twarzą.

Wrocław 14. X 71

Drogi Panie Edwardzie,

Świat wolno toczy się naprzód przez nasze milczenie. Wczoraj ja i Zbyszek Kubikowski złożyliśmy rezygnację z pracy w „Odrze” Oskarżono tu nas o dywersję polityczną. Treść mojej rezygnacji złożonej na ręce dyrektora RSW „Prasy” była następująca:

Wobec oskarżenia o dywersję polityczną i „podrzucanie świni”, które padło z ust redaktora naczelnego „Odry” Klemensa Krzyżagorskiego, w związku z opublikowaniem w moim dziale poezji i prozy wiersza Ryszarda Krynickiego pt. „Nasz specjalny wysłannik donosi”, który jest w moim najgłębszym przekonaniu obywatelską, gorzką ale piękną potrzebą narodową przedyskutowania spraw dramatycznych Marca 1968, aby z pełnym poczuciem odrodzenia włączyć się w sprawę nowej odbudowy – składałem rezygnację z zajmowanego stanowiska nie widząc dalszej możliwości pracy w redakcji.

Przed nami dwa ostatnie numery. Byłoby źle gdyby zabrakło w nich tekstów Pana lub Pani Bogusławy. Włóżcie coś do koperty + Pana zdjęcie...

Właśnie przed chwilą został Pan laureatem „Odry”. Cieszę się i gratuluję. Oczywiście idzie to jeszcze „wyżej” do zatwierdzenia, ale nie sądzę, aby zmieniono naszą decyzję (prawie jednogłośnie). I trzeba z tym materiałem zdążyć do ostatniego numeru „Odry”, który jeszcze będzie podpisany naszymi nazwiskami.

Serdeczności wielkie  
Tymoteusz Karpowicz

[1972]

Drogi Panie Edwardzie,

dziękuję pięknie za trud zrozumienia „odwróconego światła”<sup>12</sup>. Odkrycie w nim „arebouryzmu” – i „negatywizmu” to rzecz dla mnie cenna. Ale nadal będę tęsknił za analizą filozoficzną – tego co jest za powierzchnią słowa. Pańskie uwagi polemiczne są sformułowane zdecydowanie – ale nie są polemiką. Bo bez argumentów. Ważyłem długo każdy tekst i przymierzałem go do miejsca i czasu – około 100 „elementów” pozostało w teczce jako odpady. Więc już biorę odpowiedzialność za każdy tekst wydrukowany w „świecie”.

A teraz prośba, czy nie ma Pan przetłumaczonego jakiegoś „strukturalisty” radzieckiego? Dobry, zamykający się fragment? Potrzebny nam „od zaraz”. Czekam na parę słów.

Serdeczny uścisk dłoni, pozdrowienia dla Pani Bogusławy  
Tymoteusz Karpowicz

Wrocław 27. I 73

Drogi Panie Edwardzie,

parę spraw. Zarząd Główny ZLP zaproponował mi (nie bardzo wiadomo dlaczego) przedstawienie listy nazwisk – kandydatów do nowopowstającej Komisji Inicjatyw przy Z.G. Coś w rodzaju komórki logistycznej. Zakres – propozycja modeli zjazdów merytorycznych. Współpracy z uniwersytetami, reedycje książek dwudziestolecia, wystawy, współpraca międzyzwiązkowa (ZLP – inne związki) itd. Może należałoby coś jeszcze próbować tam zrobić i zaniepokoić zasypiający dwór Hamleta. Czy mogę zgłosić Pańskie nazwisko? I jakie są Pana sugestie jeśli chodzi o Warszawę? Z Krakowa są następujące nazwiska: J.J. Szczepański, L. Elektrowicz, J. Błoński. Muszą to być autorytety ale ruchliwe. Piszę równoległe listy do Brauna, Herberta i Szczypiorskiego.

Rzecz druga – odwykl Pan od „Odry”. Chciałbym bardzo, aby to się zmieniło. Jeśli mam tu jeszcze „trwać” – to przecież trzeba coś robić. Czy mogę liczyć na jakiś materiał Pański? Ucieszę się, jeśli przyjdzie.

Rzecz trzecia – wstydliva. Zapewne w połowie marca będę miał nieszczęsną *Poezję niemożliwą* (nie tylko poezja) o Leśmianie. Chcę już połączyć ten kielich goryczy, zjeść tę olbrzymią porcję wstydu, ferdyderkizmu i zrobić, przez prawie dwadzieścia lat przesuwany, doktorat. Wyjazd do Stanów Zjednoczonych (wrzesień b. r.) jakoś tę sprawę zaktualizował. Czy zechce Pan tej książce poświęcić trochę czasu? Myślę od początku zaktualizowania się tej hecy – o Panu jako recenzencie naukowym. Ucieszę się ogromnie, jeśli mi Pan nie odmówi. Objętość około 200 stron.

Rzecz czwarta – najważniejsza: najserdeczniejsze pozdrowienia dla Pani Bogusławy.

Mocny uścisk dłoni dla Pana  
Tymoteusz Karpowicz

Wrocław 2. II 73

Drogi Panie Edwardzie,

To duża radość, że chce Pan się poświęcić memu Leśmianowi. Dziękuję. Praca na pewno będzie gotowa pod koniec marca i wtedy dotrze do Pana. Prof. Zakrzewski (promotor) bardzo się cieszy z udziału [Pana] w tej, jednak! bezsensownej imprezie.

Ale wrócę jeszcze do Komisji. Zapomniałem Panu powiedzieć, że nie przewidyje się częstszego spotkania plenarnego jak raz na kwartał. A kandydatury są następujące:

1. Edward Balcerzan
2. Grzegorz Białkowski
3. Andrzej Braun
4. Jan Błoński
5. Kazimierz Brandys
6. Leszek Elektrowicz
7. Marian Grześczak
8. Zbigniew Herbert
9. Krzysztof Karasek
10. Jack Łukaszewicz
11. Artur Międzyrzecki (po powrocie z USA)
12. J.J. Szczepański
13. Andrzej Szczypiorski
14. Jacek Trznadel
15. Andrzej Wasilewski
16. Zbigniew Załuski

Z wyjątkiem Brandysa wszyscy – powiedzieli: tak. (Pan powiedział *pas* – więc jeszcze można dyskutować po polsku, bo to było po francusku). Członkowie komi-

<sup>12/</sup> *Kto się boi odwróconego światła?* „Odra” 1972 nr 12.



sji nie będą się martwić wykonawstwem. Pomarzymy przy kawie i tyle. Pospisujemy te marzenia i tyle. Muszę Panu powiedzieć, że mi bardzo zależy na Panu. Tyle lat - jakby razem? Może Pan przecież od czasu do czasu urwać się z jakiegoś posiedzenia. Nie, to nie okradnie zbyt Pana z czasu. Nie chciałbym Pana miejsca oddawać byle komu. Więc jeszcze raz najserdeczniej proszę o polskie: tak.

O „Tekstach” a raczej o Panu – pamiętam. Ale chyba już do wyjazdu (wrzesień b.r.) nie uda się, poza Leśmianem zrobić coś jeszcze. Muszę przygotować parę wykładów (kierunki współczesnej poezji polskiej, współczesna dramaturgia polska) i przyzwyczaić się do nich w wersji angielskiej). A to nie takie łatwe. Muszę jeszcze napisać wstęp do *Zebranych utworów* Wojaczka i przygotować tomik wierszy Gjużela (Macedończyk – bardzo ciekawy. Macedoński Miodrag Pavlović). Wygląda na to, że nie będę miał nawet w tym roku wakacji.

Serdecznie dłoń ściskam. Dla Pani Bogusławy – pozdrowienia najmielsze. Do tego wszystkiego dołącza się Maryla.

Tymoteusz Karpowicz

P.S. Ponieważ raz w tygodniu (urlop „macierzyński”) bywam teraz w „Odrze”, serdecznie proszę o odpowiedź na adres domowy: Krzycka 29, 53-019 Wrocław

Wrocław 28. [V 1973]

Drogi Panie Edwardzie,

jak przypuszczałem – z hotelami kłopot. Ale Uniwersytet ma swoje pokoje gościnne, wprowadzie w D A<sup>13</sup>, ale podobno zupełnie dobre. Maja więc Państwo zarezerwowany pokój (7-8 czerwca) w Domu Akademickim przy ulicy St. Przybyszewskiego 63 (Karłowice. Ostatni przystanek autobusu A). Oczywiście gdyby okazał się nie do zamieszkania: walcie pod nasz dach.

Wiele serdeczności – i do zobaczenia

Tymoteusz Karpowicz

Oprac. Bogusława Latawiec

## Abstract

**Tymoteusz KARPOWICZ,**  
**Poet**

### Letters to Bogusława Latawiec and Edward Balcerzan (1971-1973)

The present material consist of the correspondence between Bogusława Latawiec, Edward Balcerzan and Tymoteusz Karpowicz from the early 1970's. In their letters, the authors are discussing their texts and the creative process. Tymoteusz Karpowicz provides his friends with fruitful advises on how to write.

# Sprostowania

W artykule Jerzego Brzezinskiego (TD 2006 nr 1/2) znalazł się błąd. Autor wspomina o felietonach dotyczących nadużyć w nauce, publikowanych w „Forum Akademickim”, przypisując je P[awłowi] Wrońskiemu. Tymczasem ich autorem jest Marek Wroński (dr nauk medycznych, przebywający w Nowym Yorku).

Także w tym numerze (2006 1/2) zabrakło noty prof. Jana Prokopa, autora artykułu *Socrealizm*. Zamieszczamy ją teraz, przepraszając Autora i Czytelników za przeoczenie.

**Jan Prokop**, prof., historyk literatury, krytyk literacki, poeta. Publikował w „Ruchu Literackim”, „Pamiętniku Literackim”, „Twórczości”, „Znaku”. Autor m.in. książek: *Euklides i barbarzyńcy. Szkice literackie* (1964), *Lekcja rzeczy. Szkice literackie* (1972), *Moja ziemską podróż. Wiersze* (1978), *Piękna Węgierka. Opowiadania* (1978), *Wyobrażenia pod nadzorem. Z dziejów literatury i polityki w PRL* (1994).

# Noty o autorach

**Karol Alicznowicz**, dr, w 2005 r. obronił w IBL PAN pracę doktorską „*Miejsce dla kpiarza*”. *Satyra w latach 1948-1955*, napisaną pod kierunkiem prof. Wojciecha Tomasika; publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, *Słowniku realizmu socjalistycznego*, pod red. Z. Łapińskiego i W. Tomasika (2004). Zajmuje się literaturą współczesną.

**Sławomir Buryła**, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego; autor książek: *Prawda mitu i literatury. O pisarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego* (2003); *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga* (2006); redaktor krytycznego wydania dwóch tomów prozy Tadeusza Borowskiego (2004); członek Zespołu Badań nad Literaturą Holocaustu przy IBL PAN.

**Adam Dziadek**, dr hab., adiunkt w Zakładzie Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ. Autor książek *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata* (1999) oraz *Obrazy i wierze. Z Zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* (2004). Publikował w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich” i „Przestrzeniach Teorii”. Tłumacz prac R. Barthes’a, J. Derridy, J.-L. Nancy oraz książki M. Delaperriere, *Polskie awangardy a tradycja europejska* (2004). Twórca i kurator Archiwum Themersonów w Polsce działającego przy UŚ.

**Grzegorz Grochowski**, dr, adiunkt w Pracowni Poetyki Teoretycznej IBL PAN w Warszawie. Zajmuje się poetyką i analizą dyskursu. Autor książki *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza* (2000). Współautor *Słownika pojęć i tekstów kultury* (2002). Przełożył pracę zbiorową *Dyskurs jako struktura i proces* pod red. T. van Dijka (2001). Członek kolegium redakcyjnego „Tekstów Drugich”.

**Irena Grudzinska-Gross**, profesor na wydziale Modern Languages and Literatures i dyrektorem Instytutu Nauk o Człowieku na Boston University. Wykłada literaturę porównawczą. W lutym 2007, nakładem wydawnictwa Znak, ukaże się jej książka *Czesław Miłosz i Josif Brodski: pole magnetyczne*.

**Andrzej Hejmej**, dr, pracownik Instytutu Polonistyki UJ; ostatnio wydał: *Musyczność dzieła literackiego*, Wrocław, 2001; *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych* (redakcja), Kraków 2002.

**Anna Zeidler-Janiszewska**, prof. dr hab., pracuje w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego. Ostatnio wydała *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno-filozoficznej* (z. R. Kubickim, 1999); *Drogi i ścieżki filozofii kultury* (red. z J. Kmitą, J. Sójką, 2002). Przygotowuje książkę *Od ponowoczesności do drugiej nowoczesności*.

**Paulina Kierzek** – asystentka w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN. Autorka książki *Muzyka w „Żywych kamieniach” Wacława Berenta* (2004). Zajmuje się związkami literatury i muzyki, zwłaszcza zaś zagadnieniem poetyki percepcji słuchowej w polskiej prozie modernistycznej.

**Zbigniew Kloch**, dr hab., pracownik Pracowni Poetyki Teoretycznej i Języka Literackiego IBL PAN. Autor książek: *Tradycje i konwencje. O poezji I wojny światowej* (1985), *Spory o język* (1995). Zajmuje się teorią znaku, kulturą masową, prozą współczesną, analizą dyskursu publicznego.

**Bogusław Latawiec**, absolwentka polonistyki poznańskiej, poetka, prozaik, krytyk literacki, nauczycielka języka polskiego. W latach 1974–82 kierowała działem poezji i krytyki poetyckiej miesięcznika „Nurt”, w drugiej połowie lat 80. prowadziła w Poznaniu gazetę mówioną „Struktury III”, od listopada 1991 do maja 2003 była redaktorem naczelnym miesięcznika kulturalnego „Arkusze”. Ostatnio wydała zbiór wierszy *Razem tu koncertujemy* (1999), tom miniatur prozą *Gęstwina* (2001), powieść *Kochana Maryniuchna* (2003).

**Anna Manecka**, absolwentka filologii polskiej, doktorantka UŚ. Píše pracę dotyczącą inspiracji malarskich w twórczości Czesława Miłosza.

**Katarzyna Nadana**, absolwentka Wydziału Polonistyki UW i SNS PAN. Krytyk literacki, nauczyciel. Napisała pod kierunkiem prof. Marii Janion doktorat o dziennikach intymnych S. Brzozowskiego, K. L. Konińskiego i H. Elzenberga. Interesuje się filozofią religii i psychoanalizą.

**Anna Nasiłowska**, doc. dr hab. w IBL PAN. Autorka książek: *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego* (1990), *Kazimierz Wierzyński* (1991), *Miasta* (eseje, 1993), *Trzydziestolecie* (synteza literatury 1914–1944, 1995), *Domino* (proza, 1995), *Literatura współczesna* (podręcznik, 1997), *Persona liryczna* (szkice, 2000), *Księga początku* (proza, 2002), *Czteroletnia filozofka* (proza, 2004) i *Jean-Paul Sartre i Simone de Beauvoir* (biografia, 2006).

**Anna Pochłódka**, absolwentka polonistyki i studentka etnologii na UJ w ramach MISH; współredaktorka i współautorka tomu *Rocznik Mitoznawczy. Prace Międzywydziałowej Grupy Badań nad Mitem*; zajmuje się kulturą i literaturą popularną.

**Marcin Rychlewski**, literaturoznawca, historyk i teoretyk muzyki popularnej. Adiunkt w Zakładzie Semiotyki Literatury na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Autor książki: *Walka na słowa. Polemiki literackie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych* (2004). Współautor i współredaktor książek zbiorowych.

**Ewa Szczęsna**, dr, adiunkt na Wydziale Polonistyki UW. Zajmuje się semiotyką, antropologią kultury współczesnej, zwłaszcza tekstami kultury multimedialnej. Autorka książki *Poetyka reklamy* (2001), współautorka oraz redaktor naukowy *Słownika pojęć i tekstów kultury* (2002).

**Katarzyna Tokarska**, absolwentka polonistyki UKSW. Ukończyła specjalizację teatrologiczną i filmoznawczą. Pracę magisterską na temat *Motywu „powrotu Odyssa” w twórczości Tadeusza Kantora – na przykładzie wybranych spektakli i dokumentu filmowego* pisała pod kierunkiem prof. Marii Prussak. Publikowała w „Dialogu” i „Teatrze”. Współautorka *Warszawskiego Przewodnika Literackiego*.

**Slavoj Žižek**, filozof i psychoanalityk słoweński, jest czołową postacią prężnego ośrodka badań lacanowskich w Ljubljanie. Wykłada w Essen, New School of Social Research, London Film Academy i wielu innych ośrodkach badawczych na świecie. Światową sławę i miano jednego z najważniejszych pisarzy filozoficznych współczesności zdobył nie tylko jako wybitny znawca psychoanalizy Jacquesa Lacana, lecz również jako niezwykle oryginalna, nowatorska i barwna postać na mapie współczesnej filozofii. Žižek analizuje fundamentalne koncepcje filozoficzne i psychologiczne, charakterystyczne dla naszej nowoczesności, odwołując się do twierdzeń Lacana. Dialektyczna procedura Žižka pozwala mu barwnie i przekonująco odśladzać, z jednej strony, sens zawitych formuł Lacana, a zarazem obnażać mechanizmy funkcjonowania indywidualnej i zbiorowej świadomości we współczesnej kulturze. Na szczególną uwagę zasługuje stosowana przez Žižka metoda objaśniania trudnych spraw filozoficznych, polegająca na ilustrowaniu argumentacji za pomocą dowcipu, żartu, anegdoty i odniesień do dzieł najnowszej kinematografii – od *Flinstones*, *Speed*, *Jurassic Park* i *Dzikość serca* po filmy Alfreda Hitchcocka, Woody Allena, Krzysztofa Kieślowskiego, i innych. Jak stwierdził o sobie: „posługuję się tymi przykładami przede wszystkim po to, aby uniknąć pseudo-lacanowskiego żargonu, i aby uzyskać możliwie największą jasność nie tylko ze względu na czytelników, ale i siebie samego; tym idiotą, któremu staram się wyjaśnić sprawy teoretyczne możliwie najprzystępniej, jestem ja sam”.