

Elżbieta DĄBROWSKA

Gry stylem – językiem – tekstem. Wizualizacje – architekstura – sztuka interaktywna*

„Metafory wyglądu”: Retoryka słowa i obrazu – Kulturowe znaki

Przeżycie estetyczne to przeżycie formy.
(Wiktor Szklowski)

Forma znika, świat traci na symetrii.
(Wojciech Kuczok)

Graficzne inscenizacje treści na różne sposoby projektują nie tylko różne „gry formą”, ale także różne „gry w interpretację”¹. Jedną z propozycji mogą być kompozycje przestrzenne wizualizujące przekaz literacki w taki sposób, by pobudzić znaczenia retoryką obrazu i specjalną architekturą włączyć do odbioru kształt formy. Zabiegi takie charakterystyczne są zwłaszcza dla ponowoczesnego świata, gdyż – zwraca uwagę Michel Foucault – świat ów „jest prawdopodobnie przede wszystkim epoką przestrzeni, znajdujemy się w epoce symultaniczności, żyjemy w czasie umieszczania wielu rzeczy obok siebie, bliskości, oddalenia jednego obok drugiego, rozproszenia”². Ten stan rzeczy (razem i/a osobno) od-

* Przedruk części rozdziału 3 z książki E. Dąbrowskiej, *Pejzaż stylowy nowej literatury polskiej. Artystyczne języki, formy, gatunki*, Opole 2012.

¹ E. Rewers, *Nowe media – kultura niedokończonych translacji*, „Kultura Współczesna” 1998, nr 1, 49.

² M. Foucault, dz. cyt.

daje też profilowanie semantyki słowa w formie graficznej, w wizualizacji znaczeń pomiędzy stylami, tekstami i wartościami:

*Wszelkie czyste poznanie intelektualne Świergot się sili na konieczność mają to do siebie, iż ich nawet nie wiem czy ptaszek czy kos pojęcia mogą być dane doświadczeniu. Zaufać niezawodnej zwykłości,
[...]
ani co się tyczy ich idei. Strumień świadomości. nie mogą być dane [...] przez doświadczenie ani potwierdzone
ani odparte. KANT*

(Artur Grabowski, *Z czytelnicy – Pojedynek*)

Tekstowe wyglądy i architektoniczne aranżacje treści tworzą szczególną „retorykę wizualno-werbalną” i szczególny tryb odbioru: „przerwany zostaje impet naporu liniowego, albowiem oko musi się zatrzymać i wziąć pod uwagę także kształt”³.

Co
po wszystkim
i co po wszystkim
okna wieżowca w którym nikt nie mieszka
wpatrzony w okna wieżowca w którym nikt nie mieszka
mam coś powiedzieć
i co napiję się zapalisz nie muśnięcie
jak było nie przepraszam nic muśnięcie
wiesz kiedyś kiedy jeszcze nic muśnięcie

(Marcin Świetlicki, *** – 49 wierszy o wódce i papierosach)

Styl poetycki Marcina Świetlickiego (*Zimne kraje; Czynny do odwołania; Nieczynny*) charakteryzuje szczególne wyczulenie na wartość słowa w języku, jego znaczeniową nośność: „rozbija słowa i utarte zwroty, przygląda się cząstkom języka, bawi się fonetyką i morfologią, porównuje dźwięki, eksperymentuje z nowymi brzmieniami” – zauważa Gutorow⁴. Gra formą i wierszem (graficzne wyróżnienia: wyraz, morfem, pauza), metafora dźwiękowa i wzroko-

³ D. Higgins, *Strategie poezji wizualnej: trzy aspekty*, przekł. K. Brzeziński, [w:] tegoż, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu i inne eseje*, oprac. P. Rypson, Gdańsk 2000, s. 163. Zob. też W. Sadowski, *Architektura i architektonika a współczesny wiersz wolny*, [w:] tegoż, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.

⁴ J. Gutorow, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1986 roku*, Kraków 2003, s. 113.

wa tworzą swoiście pomyślaną reżyserię przestrzenną, która nie tylko przeobraża „rysunek wiersza”, ale, działając antywierszowym chwytem, dezaktualizuje tradycyjne konwencje, zmienia formę przekazu i uzyskuje nowy efekt dramaturgii sceny⁵.

Jest więc tak, że wszelkie niekonwencjonalne znaki przejścia między formami zawsze wywołują estetyczne napięcia (również aksjologiczne), inaczej bowiem ustawiają słowa, ale też w innym otoczeniu kulturowym projektują treści:

tanatalka, ta jedyna
prenatal w powidoku:
w zaraniu nocy gestagennej
ze snu się zrywa kwietyzm endemitu
dla koniczynki dla niespodzianki
w gestach się geny spisują i mity
w habitach skrytek popiel czarnej
skrzynki
widnieje zaczyna się mroczyć
leukocyt, iskierka gaśnie

(Joanna Mueller, *kwietność, dzietność, bitność – Zagniazdowniki*)

Figura *danse macabre* powtórzona w innym czasie (XVII-wieczna metafizyka i kultura portretu trumiennego a ponowoczesne wizje świata i doświadczenia ludzkiej egzystencji) gra różnicującym stylem przedstawiania tematu. Nowy język użycia tradycyjnej topiki (Eros, Thanatos i „tanatalka”, jako jego żeńska forma) sprawia, że słowo dawne aktualizuje się poprzez doświadczenie „ja” teraźniejszego (neologizmy jako styl własny podmiotu).

gdy struchlanki się staną obłędem konieczności o śmierci ani słowa
to niedobry temat gdy w ciągłej rachubie ciała zaczną nagle
szlachetnieć [...]
i poślę na pewną miłość i niepewną śmierć
a kiedy zaczną unikać was
słowa co bezcielesne ranliwe
się stanie

(Joanna Mueller, *Czekaniki, grosenka – Somnambóle fantomowe*)

Różne układy „tańców śmierci”, w tym wersje ludyczne, wskazują na stałe odnawianie wzorca a zarazem jego aktualizację w nowych formach i rytmach współczesnego wiersza (np. od *Nenii* Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego

⁵ T. Sławek, *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989; zob. też A. Grabowski, *Wiersz – forma i sens*, Kraków 1999; J. Roszak, *Zmy+Słowo, konkretnie*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009.

do reklamówek w stylu: „w godzinę twojej śmierci – zdrapka”⁶). Można w typie wiązania kultur (dawna/współczesna) uchwycić albo sytuacje czystej zabawy formą albo niepokojącą grę konwencji i tonacji, gdy wesołe rytmy wiersza przenika egzystencjalna fraza *danse macabre* (por. *Tango dla Kici Koci* Mirona Białoszewskiego: „Nie bój się nic / Bo życie nic nie znaczy / Bo śmierć jak rydz / zdrowa dla umieraczy”; rymowanki Jarosława Marka Rymkiewicza: „Nietzscheańskie wielkie koło / znowu toczy się wesoło”; Tadeusza Różewicza *Totentanz – wierszyk barokowy*: „dostałem dziś w nocy / zaproszenie do tańca / hop! dziś dziś! // leżę cicho w ciemności / mięso odpada od kości / hop! dziś dziś! // albo Jacka Podsiadły *Kult ciała*: Gdzie mój trup znajdzie grób? / Kto odda niesprawiedliwość / wymyślonym zaletom? / Kto mnie opłacie waletą? / Kto pójdzie za lawetą? / Damy przeciwko waletom?”⁷. „Grę makabrą” (pastisze, parodie, żarty) może wywołać dziecięca rymowanka-przezywanka, ale też prowokujący groteskowo-ludycznym przerysowaniem styl prezentacji tematu:

Lata lecą. Człowiek lata
 bogom dorównuje prawie
 lecz o pewnym prostym prawie
 zapomina, światła snop
 bierze za znak łaski, snob
 pośród snobów, drań wśród drani
 nie wart ani płata darni,
 którą zerwie dlań łopata
 na cmentarzu, gdzie opłata
 jednakowa za opata,
 psa czy psychopatę. Płata nam śmiertelne figle życie,
 sieje zamęt, kąkol w życie [...]
 człek jak ptak. Zeżre go robak,
 jak za łeb chwycona kobra
 słabnie dumny ciała korab
 i po wszystkim: creta, carbo.
 Gnije w glebie Greta Garbo,
 czeźnie piękno, czysty barok.
 Równy się obraca korba [...]

(Jacek Podsiadły, *Słuchając Awrama Hrebinia – Wiersze zebrane*)

⁶ Zob. w rozdz. I niniejszej książki: *Od „bruLionu” do klasycyzmu ponowoczesności*; E. Dąbrowska, „*O śmierci niechybnej*” – czyli *topika vanitatywna w przestrzeni wiersza współczesnego*, [w:] *teżże, Teksty w ruchu...*; B. Bodzioch-Bryła, „*W godzinę twojej śmierci – zdrapka*”. *O języku reklamy...*

⁷ Zob. E. Dąbrowska, *Stylistyka intertekstualna, czyli gry i zabawy ze śmiercią*, [w:] *Teksty w ruchu...*, s. 312–324.

Metafizyczne zaplecze tradycji (barokowe ślady) kontrastowane z nową choreografią *danse macabre* (tradycyjna topika w dekoracjach współczesnego wiersza i świata) daje też nowe style gry ze śmiercią⁸. Jednocześnie ów wracający temat odsyła do „głosu” poprzednika, a zarazem w innej formie, w innej przestrzeni lirycznej, w innej rzeczywistości problematyzuje doświadczenie egzystencji:

kiedy napisałem dziewiąty wiersz
o śmierci – pisał szarzyński
spoglądając daleko w przyszłość – poczułem
śmiertelną ochotę ruchu. Wybiegłem
bez czapki nadać na poczcie
polecony nekrolog. [...] śniegowe fortece, w których najmłodszy
bronili się do pierwszych odmrożeń
albo dobrze udawanych zgonów [...] wtedy przyszła śmierć
i wzięwszy mnie za rękę prowadziła za
sobą, widzisz to czarne bydło na jezdni,
rozwalone przez ciężarówkę?
tak się umiera

(Paweł Leśkiewicz, *mikołaja sępa szarzyńskiego nieznany dotąd dziewiąty wiersz o śmierci i wojnie naszej którą wiemy na śniegowe kulki – Wiersze przygodowe i dokumentalne*)

Dialogiczne wiązanie światów (echa barokowej „trwałej nietrwałości”: „śmiertelny ruch”, „śmiertelny strach”, „śmiertelna ochota” a współczesny wiersz) działa zmieszana retoryką „wojny” człowieka ze śmiercią. Między głosami (cudzy/własny) słyhać przede wszystkim ludyczo-farsowe tonacje, a jednak wyraźny jest także prowokujący rozdźwięk między symulacją zabawy („dobrze udawane zgony”) a doświadczeniem realności („wtedy przyszła śmierć”). I choć pisanie „dziewiątego wiersza o śmierci” daje przewagę kreacyjnego gestu (uchylenie rzeczywistości), to z kolei konkret zdecydowanie zmienia sytuację podmiotu i zmusza do przyjrzenia się faktom („widzisz to czarne bydło na jezdni, / rozwalone przez ciężarówkę? / tak się umiera”). Gry znakami kulturowej tradycji dowodzą, że inicjują one rozmaite style i tonacje powtórzenia, w rozmaity sposób włączają tematyczny motyw do współczesnej frazy. Może to być, jak w przypadku wiersza Tadeusza Dąbrowskiego, ludyczna forma dedykowana *Mikołajowi Sępowi Szarzyńskiemu*:

jakże ja
pić mogę

⁸ Zob. W. Wantuch, „*Metafizyka przedstawiona*” w *poezji urodzonych po roku sześćdziesiątym*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998; E. Dąbrowska, *Danse macabre w scenerii wiersza współczesnego*, [w:] *Wariacje na temat...*

kasy już
nie mając
uratuj
mnie Panie
bo jestem
w kropce
.....
.....

(Tadeusz Dąbrowski, *Jakże ja – Mazurek*)

Rytm ludowej piosenki i Bakowskiego „siekańca” *Uwag śmierci niechybnej* (3–4-sylabowe wersy), ale też potoczna puenta („jestem w kropce”), wzmocniają żartobliwe odniesienia do wzorca (wykropkowane dwa ostatnie wersy można odbierać jak wizualizację dystychu elegiackiego). Gdy więc barokowa metafizyka („człowiek znikomy”, „kropka na oceanie”) spotyka się z banalnymi dylematami egzystencji, działa swoisty efekt „komicznego połączenia powagi pytań retorycznych z sensem tych pytań”⁹. Poza tym wielość sposobów „wywoływania imienia śmierci” pozwala także mówić o wielości stylów i obrazów przedstawiania tematu: od przekonania, że tylko „śmierć” może ocalać przed „śmiercią metafizyki”, po parabolę definitywności – „nakładanie kropki kończącej dzieło na „kropkę kończącą pracę literatury” („niby”, jak poetycko powiedziała by Robert Tekieli) – do skrajnych „manifestacji doraźności” („wiem, że umrę cały”)¹⁰.

Z kolei narracje wizualne, jak to się dzieje w *Almie* Izabeli Filipiak, poprzez specjalne wyróżnienia elementów przekazu (różne wyglądy czcionki, litery, wyrazu) teatralizują scenę świata przedstawionego. Przede wszystkim zaś ją dramaturyzują poprzez dialogicznie rozpisane głosy postaci, ich zachowania, gesty i emocje:

Spójrz tu. Przyjrzałam się deskom sceny, na których ciemniały rozdeptane strugi krwi. [...] Asteria uniosła klapę, cofnęłam się uderzona wilgotnym chłodem. **To właśnie tutaj.** [...] Spojrzałam w górę, czerń zamykała się nade mną jednolitą kopułą. **A więc pułapka?** [...] Droga powrotna została wymazana z przestrzeni, nie próbowałam wywołać jej żadną prośbą czy zaklęciem.

⁹ T. Cieślak, *Ludyczność poezji roczników 60. i 70.*, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu ostatecznej tajemnicy...*, s. 170. Zob. A. Świeściak, *Mazurek Dąbrowskiego*, „Fa-art” 2002, nr 3. Kontaminacje zwrotów, paronomazje, przerzutnie, „elementy poematu rozkwitającego i paralelizmy” są w poezji Dąbrowskiego „projekcją czystej zabawy językowej – ocenia Świeściak – manifestacją możliwości języka oraz sprawności i literackiej świadomości twórcy” (s. 55).

¹⁰ P. Śliwiński, *Detronizacja literatury. Kilka przypuszczeń*, [w:] *Wariacje na temat...*, s. 281.

A jednak było coś jeszcze, wyczuwałam czyjąś obecność lub wielość obecności tuż za mną, koło mnie. Brakowało tylko dowodu istnienia poświadczonego przez zmysły, szelestu, oddechu, skrzypnięcia. **Coś pełźnie, kiedy ja pełnę, upada, kiedy ja upadam.** A może milczy i obserwuje. Może się też uśmiecha.

Dzień, w którym wypadł mi pierwszy ząb, przyjął jako zapowiedź zbawienia. Ten ząb starty i poczerniały nosiłam odtąd na piersiach pociętych strugami i rozlewiskami w znamienny pejzaż – urozmaicony podskórnymi wykwitami barw od intensywnej czerwieni poprzez żółć zmierzającą do brązu przetykaną czerwieniejącymi guzami, sterczącymi jak drogowskazy. **Cóż za różnaitość form,** można w niej zabłądzić przy odrobinie nieuwagi.

W gabinecie? Tu jest p r a w d z i w y gabinet pani Frygi. Głos zawieszony nad moją głową z całą pewnością nie należał do O [...].

(Izabela Filipiak, *Alma*, s. 96, 97, 98, 104)

Wizualne różnicowanie wpływa na modelowanie czytelnika („perswazja architektoniczna”¹¹), zwłaszcza zaś na zmianę jego odbiorczych przyzwyczajeń, gdy spotyka nietypowe style pisania i nietypowe instrukcje lektury. Działając na granicach normy albo przekraczając normę, kieruje się wówczas uwagą czytelnika nie tylko na sposób prezentacji treści, ale razem z nią na wartość słowa w przestrzeni tekstu, na jego semantyczny wymiar. Tak mogą działać urwane zdania i niedokończone sekwencje narracji, rozbite struktury akapitu i zmieszane gatunki, dysonansowe style i zróżnicowana graficznie forma. Już tego rodzaju retoryka zapisu może zmienić i styl widzenia opisywanej rzeczy i jej aksjologiczny wyraz. Reportaże Ryszarda Kapuścińskiego byłyby jednym z ciekawszych przykładów wzmocnienia retorycznej skali wypowiedzi, gdy relacje z rzeczywistości (proza niefikcyjna) podane są obrazowym językiem i pismem, gdy różnice treści widać w kontrastowanych zestawieniach fraz i rytmów (zdania krótkie i długie w wersowej kompozycji zapisu, anaforyczne ciągi), zaś semantyczną przestrzeń słowa buduje się między literalną a metaforyczną mową, między referencjalnym a fikcyjnym opisem przedmiotu:

Śnieg i śnieg.

Jest styczeń, środek syberyjskiej zimy.

Za oknem wszystko wydaje się zeszywniałe z zimna, nawet jodły, sosny i świerki wyglądają jak wielkie, skamieniałe sople, wystające ze śniegu ciemnozielone stalagmity.

Nieruchomość, nieruchomość pejzażu, jakby pociąg stał w miejscu, jakby był tej okolicy częścią – też nieruchomy.

I biel – wszędzie biel, oślepiająca, niezgłębiona, absolutna. Biel, która wciąga [...]

Biel niszczy wszystkich, którzy próbują zbliżyć się do niej, poznać jej tajemnicę. Strąca ich z wyżyn górskich, porzuca zamarzniętych na śnieżnych równinach [...].

¹¹ U. Eco, *Nieobecna struktura*, przekł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996, s. 233.

Coś w tym stycznym, syberyjskim pejzażu obezwładnia, przygniata, poraża. Przede wszystkim jego ogrom, jego bezgraniczność, jego oceaniczna bezkresność. Ziemia nie ma tu końca, świat nie ma końca. Człowiek nie jest stworzony na taką bezmiarę.

(Ryszard Kapuściński, *Imperium*, s. 36)

Zwraca się uwagę, iż wizualne formy wytworzyły specjalny język, który „przemieścił dawne wyznaczniki literackości oparte na języku mówionym i piśmianym”. Teraz graficzny wygląd tekstu staje się głównym nośnikiem sensu, ale też swoistym „substytutem oralności w tekście piśmianym” (wizualne przedstawienie strumienia mowy, gry cudzysłowem, ale też myślnikiem, drukiem prostym, pochyłym, pogrubionym, normalnym i rozstrzelonym, nietypową strukturą akapitów i semiotyką strony¹²). Retoryczno-przestrzenne projekty byłyby zatem sposobem uruchomienia stylowych interakcji wewnątrz danego układu, ale też w planie nadawczo-odbiorczym. Haiku Ewy Sonnenberg (*pisane na piasku*) są właśnie tego rodzaju aktywnością. Zaprojektowana tutaj architektura wiąże czasowo-przestrzenne relacje z efektem ekspresji indywidualnej (czas refleksji wymuszony niejako „w przerwie”: między zdaniem otwierającym, umieszczonym na początku strony, a przestrzenią pustego pola kartki i zdaniem zamykającym umieszczonym na końcu strony): „Ile płatków liczy kwiat kwitnącej jabłoni? [] *Enfance, mon amour, n'était-ce cela* (Saint-John Perse)”. „Niczym w happeningu – zauważa Krystyna Wilkoszewska – dzieło sztuki powstaje tu wraz z postępującym procesem aktywności osób biorących udział w wydarzeniu i trwa aż do wygaśnięcia spotkania”¹³. Tak dzieje się również, gdy forma prowokuje intersemiotyczne tropy (znaki graficzne, kształty, „prześwity”), gdy odbiorca jest i czytelnikiem i widzem słowa symbolicznie zobrazowanego. *Wiersze* Jacka Durskiego dowodzą, że artystyczne kreacje (werbalne/niewerbalne) otwierają formy na poetycki styl, na głębokie treści niesione przez kubistycznie składane słowa i kształty (koła, trójkąty, kwadraty, linie, symbole). „Szukanie dłutem pióra”, jak nazwie swój styl Durski (pisarz, malarz, rzeźbiarz, grafik), przypomina poetykę awangardy i lekcje stylu Tadeusza Różewicza, dodatkowo wzmacniane „elementami obrazowania wizyjnego czy onirycznego”¹⁴. Wzajemne oświetlenia słowno-wizualnych kompozycji, symbolika figury i figura wiersza

¹² R. Piętkowa, *Wizualizacja semantyki. O niektórych sposobach zapisu we współczesnych tekstach*, [w:] *Styl a tekst*, red. W. Balowski, S. Gajda, Opole 1996. Zob. E. Balcerzan, *Poezja jako semiotyka sztuki*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980; E. Dąbrowska, *Od rzeczywistości do języka i tekstu – Ryszarda Kapuścińskiego opisywanie „Imperium”*, [w:] *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury*, red. P. Kowalski, Opole 2003.

¹³ K. Wilkoszewska, *Wprowadzenie*, [w:] *Estetyka japońska: słowa i obrazy. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, t. 2, Kraków 2005, s. 11.

¹⁴ K. Uniłowski [z czwartej strony okładki], [w:] J. Durski, *Wiersze*, Warszawa 2004.

(nietypowe konfiguracje wersów), semantycznie nasycona gra światła, odcieni, kolorów (czarne, białe, szare, świetliste) – wszystko to tworzy oryginalną inscenizację treści. Gra światłem wywołuje dramaturgię obrazu i jego metafizyczną aurę, która tym silniej uwydatnia tematyczne centrum jego treści osnutych wokół dramatu ludzkiej egzystencji: życia, przemijania, śmierci; strachu, cierpienia, wiary, nadziei, wyrażalności i niewyrażalności bytu i natury („W szufladach biurka matka wiersze / pukają cicho / jak śmierć. / Przesuwa się po sercu fioletową żyłą / spotyka strach / czarny supeł tętnic. / Idą razem w strach wielki. / Bez serca. / Tylko strach”); Jacek Durski, *Puk – Wiersze*).

Słowa i obrazy, symultaniczne aranżacje treści i znaczenia, sprawiają, że czytelnik otrzymuje różnie pomyślane literacko-plastyczne projekty (realistyczne, symboliczne, metaforyczne). Tego rodzaju figuralna estetyka z jednej strony wywołuje kulturowe źródła, z drugiej zaś nasycza tekst dodatkowymi znakami (pismo, litera, forma), kształtuje architekturę wiersza a zarazem różnicuje znaczące profile wizualnych kompozycji. Są to bowiem formy, które swoim „rozwichrzeniem sygnalizują rzeczywistość wewnętrzną podmiotu, postrzępione wizje ujawniane w poszczególnych wierszach. [...] Zdania, frazy migoczą w jaźni, przenikają się, nakładają, zasłaniają najważniejsze wizerunki, nowe słowa. [...] Obrazy rozwijają się dynamicznie, roją się, emanują nowymi skojarzeniami, współlistnieją [...]. Mamy zatem do czynienia (czytania) z sytuacją lirycznego zawieszenia, filmowego montażu fragmentów, podobizm realności. [...] To przecież poezja na wskroś osobista, mgławicowa, rozproszona, nerwicowa, iskrząca się metaforami”¹⁵.

Wśród rozmaitych związków literacko-obrazowych znaczące miejsce zajmują również intermedialne ujęcia wzmacniające „idiolekty utworu”¹⁶, współorganizujące oryginalną estetykę i semantykę dzieła literackiego. Przykładem: *Dukla* Andrzeja Stasiuka (semantyka narracji i metafizycznych grafik Kamila Targosza), *Wroniec* Jacka Dukaja (groteskowo-baśniowe ilustracje Jakuba Jabłońskiego w funkcji ludycznego komentarza do tekstu dzielonego krótkimi akapitami organizującymi rytmy opowieści; kolorowa czcionka wielkich liter otwierających akapity dodatkowo ów tryb opowieści podkreśla), ilustracje Elżbiety Hołoweńko-Matuszewskiej do poezji Wisławy Szymborskiej (swoisty „poetycki zielnik” złożony z przepisanych wierszy poetki, inkrustowany suszonymi kwiatami, kłosami, liśćmi). Z kolei ornamenty delimitacyjne, nierzadko też akcentujące zmianę sytuacji podmiotu, podsuwa np. *Tequila* Vargi (ozdobne

¹⁵ A. Frania, *Lipton story. Eseje krytyczne o sztuce pisarskiej Jacka Durskiego*, Warszawa 2009.

¹⁶ U. Eco, dz. cyt., s. 85. Zob. też S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001; U. Weistein, *Literatura i sztuki wizualne*, [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janszek-Ivaničková, Warszawa 1997.

literary akapitów), *Widmokrąg* Wojciecha Kuczoka (różnicowanie czcionki i zapisu akapitów); znaki zmiany stylu narracji, gatunku wypowiedzi czy tematu dają teksty: Izabeli Filipiak *Niebieska menażeria* (ozdobne szlaczki dzielące narracje), Nataszy Goerke *Fractale* (semiotyka akapitu: izolowane zdania, słowa, fragmenty; wiersz wewnątrz prozy, rysunek), Andrzeja Stasiuka *Dziennik pisany później* (fotografie Dariusza Pawelca – zdjęcia-portrety osób spotkanych w podróży¹⁷). Intersemiotyczne układy mogą więc tworzyć bardziej lub mniej spójne związki z treścią, ale zawsze wchodzą w semantycznie nacechowany ruch interakcji i zróżnicowanej funkcjonalizacji. *Tarot paryski* Manueli Gretkowskiej łączy na przykład kompozycję ze sposobem prezentacji treści, wizualizuje ją na poziomie narracji i na poziomie symboliki. „Tarot to karty. Połączone karty to książka. Nic więcej. Tarot paryski to rozmowy, ulice, ludzie posklejani słowami...” – tłumaczy Gretkowska (czwarta strona okładki).

„Ekran u źródeł, a u ujścia futurystyczny papier”. Gry stylem – wierszem – językiem

Otwieranie się literatury pięknej na nowe sytuacje komunikacyjne, na doświadczenia zróżnicowanych stylów, gatunków i mediów sprawia, że zmienia się jej charakter estetyczny. Nie tylko jest wielopostaciowa i wielogatunkowa (sylwy/hybrydy), ale wchodzi również w przestrzeń gatunków multimedialnych (od werbocentryzmu do wizualizacji, od mono- do multimedialności¹⁸). Przy czym nowe media i kultura masowa wpływają zarówno na kształtowanie języka „nowego paradygmatu”, jak też na styl myślenia o tekstach i komunikacji literackiej („świadomość istnienia w rozmytym świecie”¹⁹). Multimedialne formy byłyby więc reakcją sztuki literackiej na zmieniającą się rzeczywistość kultury współczesnej, zwłaszcza zaś twórczym wyzyskaniem środków, które nowe media podsuwają nowej artystyczności. „Skupiamy się na zjawiskach nowych, rewolucyjnych, nierozpoznanych – mówi Jarosław Lipszyc. Balansujemy na granicach rozmaitych sztuk”²⁰. Owo „balansowanie na granicach sztuk” może

¹⁷ Zob. A. Łebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004, a także A. Juziuk, *Między tekstem a jego wizualną interpretacją, czyli o tym, jak grafika i fotografia uzupełniają sferę widzialności w prozie artystycznej Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Kody kultury – interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wrocław 2009.

¹⁸ Zob. S. Wystouch, *Werbocentryzm – usurpacje i ograniczenia*, [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995; E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej...*

¹⁹ M. Stala, *Czy coś się zaczyna? Z Marianem Stalą o zjawisku najmłodszej polskiej poezji rozmawia Piotr Marecki*, [w:] *Tekstyli...*, s. 516. Por. Z. Bauman, dz. cyt.

²⁰ J. Lipszyc, *Po co meblujemy*, [w:] *Gada!zabić?pa]n[tologia neolingwizmu*, red. M. Cyranowicz, P. Kozioł, Warszawa 2005. W tej stylistyce robiono „Meble” – pismo programowo

więc być miejscem odnowienia sztuki literackiej, której otwarta tożsamość estetyczna pozwala na rozmaite eksperymenty z formą i językiem, także tych doświadczeń, jakie niesie komputerowo-internetowa retoryka wizualna²¹. Różnorodność źródeł dowodzi też, że „ruchome granice literatury” także w bardzo różnych przestrzeniach sytuują kulturę pisma i mowy, a w związku z tym umożliwiają rozmaite komunikacje tekstów i rzeczywistości (kultura werbalna – audiowizualna – multimedialna)²². Przykład „po-etycznej” grupy neolingwistów²³ dobrze ów stan artystycznej zmiany ilustruje:

Wybieramy ekran, na którym słowa pojawiają się i gasną, jakby ich nigdy nie było. Wybieramy zmianę, modyfikację i kolejne wersje systemu. Nic nie zostało powiedziane raz na zawsze. Należy skracać i dopisywać słowa Kochanowskim, Mickiewiczom, Miłoszom. Nie ma oryginału. Oryginały nie istnieją i nigdy nie istniały. Są tylko kopie. Każda inna. Wybieramy dialog zamiast dekalogu. Katalog zamiast nekrologu. Jedyne normy, jakie znamy, to językowe. Inni piszą inaczej. My piszemy tak. Każdy po swojemu. Żaden z naszych języków nie jest przekładalny. Osobność nie boli, osobowość niszczy. Słowa są widoczne. Obraz może być naszym rymem tak samo jak brzmienie. Brzmienie jest brzemienne w sens. Nowe organizacje będą kserowane, aż wyblakną w zniekształceniach i zginą²⁴.

I choć sam *Manifest* znalazł swą antyfrastyczną puentę, to zwrócił uwagę na znaczący estetycznie i etycznie kierunek zmian („cała neolingwistyczna zawie-rucha była bajeczką, szczeniackim wyglupem i żartem”; „[*Manifest*] to przecież ani wyznanie wiary, ani ideologiczny traktat, ani zarys metodologiczny, ani żaden inny zapis, którego reguł [...] należałoby się trzymać” – powie Joanna Mueller

nawiązujące do komputerowo-internetowej grafii i wizualnej retoryki. Widoczne tutaj „formotresciowe” zespolenia rozmaitych „stref tekstu”, rozwiązania architektoniki pisma wyraźnie nawiązują do chwytów awangardowych. „MEBLE, to projekt kulturalny o charakterze progresywnym [...] – mówi Lipszyc. – Awangarda jest dzisiaj możliwa. Tylko powinna się inaczej nazywać” (s. 122).

²¹ *Liternet. Literatura i Internet...*

²² S. Wysłouch, *Ruchome granice literatury...*, s. 15–18.

²³ Zob. T. Cieślak, *Neolingwiści warszawscy*, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu ostatecznej tajemnicy...*, s. 176. Grupa „narodziła się” w stolicy w 2001 roku, w gronie uczestników warsztatów literackich prowadzonych w Staromiejskim Domu Kultury – pisze Cieślak. Stworzyli oni po-etyczną grupę (początkowo: Aneta Kamińska, Jolanta Gawryluk, Michał Fierla, Michał Kasprzak, Katarzyna Haggmajer i Joanna Mueller). Wśród najciekawszych autorów z tego kręgu wymienia się Katarzynę Haggmajer, Marcina Ceckę, Marię Cyranowicz, Michała Kasprzaka, Jarosława Lipszycę i Joannę Mueller. Poeci ci – oprócz Haggmajer – są sygnatariuszami, odbieranego przez krytykę jako programowego, *Manifestu Neolingwistycznego*, zapisanego 3 grudnia 2002 roku w klubie „Aurora”; opublikowanego następnie w lutym 2003 roku w internetowym piśmie „Meble”.

²⁴ *Manifest Neolingwistyczny*, [w:] *Gada!zabić?...*, s. 158–159. Por. J. Klejnocki, *Samplujący didżeje (o nowym warszawskim lingwizmie)*, „Studium” 2003, nr 3–4.

ler²⁵). Chodzi przede wszystkim o formalno-treściowe doświadczenia z językiem, słowem i tekstem, silnie przy tym związane z egzystencjalną sytuacją podmiotu, z doświadczeniem „ja” wśród tekstów i rzeczywistości (również wirtualnej). „Teksty umierają tak samo jak ludzie. Rękopisy puściły się z dymem, ciągi zer i jedynek roztopią się w magnetycznym szumie. Wyprodukowaliśmy sobie taki świat, na jaki nas nie stać. Jesteśmy przerażeni i zachwyceni. Wrzeszczymy, dopóki wrzemy. Wiemy za dużo. Z każdym dniem jest coraz gorzej”²⁶.

Znaki szczególne nowej współczesności byłyby z jednej strony określeniem jej cech charakterystycznych, z drugiej zaś próbą uchwycenia nowego wymiaru świata, ale też rozpoznania siebie w nowym wymiarze. Krytyczna postawa wobec „ujednolicająco-uwzorowanej” postaci literatury, sztuki, kultury ma być efektem zmiany uczestniczącej a zarazem twórczym wyzyskaniem możliwości, jakie niesie słowo w przekazie intertekstualnym i multimedialnym: „Wybieramy ekran”; „Dialog zamiast dekalogu”; „Nic nie zostało powiedziane raz na zawsze”; „Brzmienie jest brzemienne w sens”; „Słowa są widoczne” (*Manifest Neolingwistyczny*).

Tego rodzaju projekty tekstu i formy znaczącej znajdują wsparcie w graficzno-architektonicznych kompozycjach, w semantycznej pojemności „przestrzennego słowa”. Odkrywanie jego nowego „płodnego aspektu” staje się tutaj głównym tropem lingwistycznych poszukiwań, ale też próbą rozpoznania językowych pułapek, przejściem po „zadbanych, błędnych i rozwidlonych” drogach języka (jakby o tym powiedział Wittgenstein). Współdziałania formalno-treściowe („formotreści”) byłyby więc swoistym splotem figury tekstu i słowa, które w zaskakującej scenografii pisma/wiersza semantyzują grafie, pobudzają grę znaków i sensów.

Tekst_nie_myśli/ tekst_
nie_ma intencji/ t_
a_ty_myślisz_tym_tekst
em/ literowym_zestawem_
specjalnym_wyrazowym_/ n
a_stelażu_powieszonym_
zdarzeń_znaczeniowych//
tekst_tu_jest/ a_ty_gdz
ie/ jesteś/ za_tekstem_p
rzed/ tekstem_czy_w_tek
ście/ gdzie_jesteś/ no_w
iesz//

²⁵ J. Mueller, *Między pancernikiem a jutrzeńką, czyli którądy na Dobrą?*, [w:] *Gada!zabić?...*, s. 136, 138.

²⁶ *Manifest Neolingwistyczny*, [w:] *Gada!zabić?...*, s. 158. Zob. też *Nowa audiowizualność...*

[...]
 tekst_nie_żyje/ tekst_
 nie_ma_biografii/ to_ty
 istniejesz_tekstem/ tek
 st_jest_tylko_powietrz
 em/ wydychanym_przez ci
 ebie/ tekst_jest_twoim
 palimpsestem//
 tekst_tu_jest/ a_ty_gdz
 ie/ jesteś/ za_tekstem_p
 rzed/ tekstem_czy_w_tek
 ście/ gdzie_jesteś/ no_w
 iesz//

(Marcin Cecko, *Tekscytacja – Gada!zabić?*)

Komputerowy łącznik wyznacza tropy i znaczenia, wzmacnia semantyczną grę na granicach wersów i słowa, gdy wadliwe przeniesienia inicjują zmienny ruch cząstek i całości. Zatrzymywanie sensu w „pół słowa” zmusza podmiot wiersza i czytelnika do rozeznania się w dialogicznie aktywnej grafii i wejścia w sferę refleksji tak komponowanej wypowiedzi:

P: Piąty_element_to_fiksJA oczywista
 i czysta jak t_e_k_s_t.
 I: Piąty_element_to_fiksJA testująca
 specjalnie liter akcje.
 A: Piąty_element_to_fiksJA spektaklu
 rzeczy_w_istości.
 T: Piąty_element_to_fiksJA odmieniająca
 wyrazy przez wypadki języka.
 Y: Piąty_element_to_fiksJA systematyczna
 konspektu t_e_k_s_t_a_z_y.

(Maria Cyranowicz, *piąty_element_to_fiksja*)

Graficzne wyróżnienia elementów (wyraz, litera, sylaba) prowokują rozciąganie treści, a specjalna scenografia zgodne albo zakłócone relacje. „Kolorowe słowa” dodatkowo wizualizują tematyczne i tonacyjne różnicowanie układów (czcionka czarna, żółta, czerwona, zielona, niebieska w *Psychodelicjach* Marii Cyranowicz). Gra całym „futurystycznym składem” tekstu (np. *Fuga Katarzyny Haggmajer*) otwiera zatem rozmaite doświadczenia tekstowe (estetyczne, etyczne, egzystencjalne), a z tym rozmaite warianty czytania i rozumienia obrazowo-słownej retoryki („Ekran u źródeł, a u ujścia futurystyczny papier, zapełniany tym samym kodem, co *namopaniak barwistanu* Aleksandra Wata”²⁷).

²⁷ P. Koziół, *Druk i światło*, [w:] *Gada!zabić?...*, s. 305.

grudzień_gałęzie_uciążo
 ne_bielmą_samopocudnie_w_
 samodnościach_drzew_spojr
 zenia_ludzi_buzujące_w_tle
 _wymijające_przeimości_tr
 awajowych_szyin_wypadek_

(Maria Cyranowicz, *Psychodelicje*)

Obserwacja stylowych strategii poezji neolingwistycznej (Joanna Mueller, Marcin Cecko, Maria Cyranowicz, Michał Kasprzak, Katarzyna Hagmajer, Jarosław Lipszyc²⁸) pozwala zauważyć pewne grupowe podobieństwa i różnice „krótkotrwałej wspólnoty środowiskowej” – jak o tym powie Joanna Mueller, i doda: „łączy nas poetyka, natomiast sprawy, które za nią stoją, idee, podstawowe przekonania dla kogoś, kto pisze, czy się wierzy w podmiot, czy się nie wierzy, czy się wierzy w coś pozajęzykowego, czy nie – to wszystko nas różni”²⁹. W ocenie lingwistycznych „prób języka” podkreśla się, iż: „Nowy lingwizm [...] jest w istocie powrotem do filozofii języka jako takiego, więc do filozofii w ogóle. A ta chce mówić o człowieku, nie uprawiać publicystykę”³⁰. Trop prowadzi neolingwistów „od przestrzeni Gutenberga do przestrzeni Wittgensteina”, do poruszenia znaczeń w grach językowych, sprawdzania mowy w granicach, ale i poza granicami języka, w buncie podmiotu przeciw „sieci” uwikłań myśli i języka, „dokopywania” się „ja” do głosu własnego (wśród różnorodnych związków i zależności mowy)³¹.

Tak właśnie poetyckie gry z językiem (wariacje graficzno-semantyczne) traktuje Joanna Mueller, która przyznaje, iż bliższa jest jej „postawa melancholika, który jest nadświadomy, wie że zawsze będą przez niego przemawiały cudze teksty, cudze języki, że nigdy nie będzie mówił własnym głosem, a jednak próbuje się dokopać do swojego głębinowego *ja* i robi to ze smutkiem. [...] Jestem

²⁸ Zob. tamże; *Tekstylika...*

²⁹ *Nic ci się nie nagra...* Rozmowa z Joanną Mueller, przeprowadzona przez I. Stokfiszewskiego ze wsparciem D. Pado, „Studium” 2003, nr 3–4; s. 22.

³⁰ J. Klejnocki, dz. cyt., s. 35–36.

³¹ L. Wittgenstein, *Uwagi różne*, przekł. M. Kowalewska, Warszawa 2000. „Ludzie głęboko ugrzęźli w koleinach nieporozumień filozoficznych, to znaczy gramatycznych – pisze Wittgenstein. Aby się z tego wyzwolić, trzeba *złożyć*, że wyrwie się ich z tych bardzo różnorodnych związków, w jakie się uwikłali. Trzeba, by tak rzec, zmienić cały ich język. Ale język ten stał się przecież taki właśnie, ponieważ ludzie mieli – i mają – skłonność, by *tak* myśleć. Dlatego owo wyzwolenie możliwe jest tylko w wypadku tych, którzy żyją w instynktownym buncie wobec języka. Nie w wypadku tych, którzy całym swym instynktem żyją w *tej* hordzie, która stworzyła ten język jako swój *właściwy* wyraz” (s. 148). Por. *Manifest Neolingwistyczny...* „Przestrzeń Wittgensteina ważniejsza od Przestrzeni Gutenberga” – deklarują neolingwiści i ten kierunek rozwijają w poetyckich grach z językiem, słowem i myśleniem.

postmodernistką w modernistycznym może przebraniu, a może modernistką w przebraniu postmodernistycznym. [...] Przychodzę do języka, którym piszę, z treściami z Norwida”³². Istotne w wyznaniu Mueller jest przede wszystkim widzenie poezji w jej dynamicznej naturze jako nieustanne próbowanie się twórcy z nieobliczalną rzeczywistością (również rzeczywistością języka). Z tego wynikać może także etyczne ustawienie autorskiego głosu, ważne zwłaszcza w czasie po-etycznym, gdy trzeba „odpowiednie dać rzeczy słowo” i włączyć je do nowego dyskursu wartości. Norwid byłby zatem wyborem znaczącym, gestem przywołania tej szczególnej tradycji, która wiąże słowo z doświadczeniem etycznym, również z doświadczeniem po-etycznej ponowoczesności.

Norwidowskie dziedzictwo okazuje się nie tylko inspirującą sztuką myślenia, ale też trudnym ćwiczeniem stylu i wyobraźni, które dla dzisiejszych neolingwistów mogą być znakomitą lekcją „poetyckiej dykcji” (metaforyka i graficzne osobliwości wiersza: specyficzna spacja, pauzy, interpunkcja). Uważne czytanie (od-czytywanie) byłoby swoistym podjęciem „ironicznego konceptyzmu” Norwidowego stylu i poruszeniem etycznej struny jego słowa w „rozgrywkach” ze światem współczesnym³³.

*Co znaczyłaby Ludzkość, gdyby ją ktoś zmierzył,
Jaka ona jest...*

Jak ją znam i oglądam – nie zaś jak w nią wierzę –
C. K. Norwid, „Rzecz o wolności słowa”

powtórka z rozgrywki ze słowa
można by zrobić wykaz posegregować
wzięte odrębnie, cóż? znaczy:
Niewierny dźwięk i przywieść
mocen do rozpaczy co za
różnica książka czy
indeks o co te zachody
słońca już się kryją za
stosy malutkie kropki na nie

³² *Nic ci się nie nagra...*, s. 25.

³³ Zob. A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998. Zwłaszcza konceptyzm ironiczny Norwida może być dla współczesnego twórcy bardzo dobrym tropem: „Ironia ta jest w pewnym sensie dwojaka – mówi Nieukerken – w gruncie rzeczy jest ona egzystencjalna, ale wskutek zakłóconej komunikacji między Norwidem a jego współczesnymi można w wielu utworach wyodrębnić drugą warstwę ironii retorycznej. [...] Istotna [...] jest jednak ta pierwsza ironia, egzystencjalna” (s. 80). Można stąd wnioskować, iż człowiek uwikłany w „oksymoroniczne podstawy światoodczuwania”, jeśli pragnie rozpoznać powody „egzystencjalnej próby”, wybiera trop ironiczny, bo ten pozwala na dystans, a nawet szczególny rodzaj konfrontacji z nieobliczalnym charakterem świata. Por. J. Fert, *Norwidowskie inspiracje*, Lublin 2004.

zabrakło więc zmieszajmy z
 atramentem ślinę może to
 dobry gest?
 [...]
 w jednym momencie zerwane
 syntagmy wszystkie księgi
 świata zmienione w inwentarz
 spiszek nie treści częstotliwości
 użycia skończone *pieśni i boleści*.
 Dokumenty zachować? Nie
 Enter. Escape. Power.

(Joanna Mueller, *1.IV.2000. – Somnambóle fantomowe*)

Z jednej strony katalogowanie cudzych stylów („muzeum wyobraźni”) i zakładanie „językowych masek” mogłoby świadczyć o „klęsce sztuki i estetyki” (nowe „uwięzione w przeszłości”, jak skonstatuje Fredric Jameson). Z drugiej jednak praktykowane w grach intertekstualnych dekonstrukcje (języka, stylu, konwencji, formy) włączają cudze słowa do nowych wypowiedzi, nierzadko zmieniając ich brzmienie i znaczenie, jak to się dzieje w powtórzeniu pierwszego polskiego zdania: „Daj ać ja pobruszu a ty pocziwaj”³⁴, które w zmienionych warunkach użycia zmienia też swoją wymowę: „daj ja ci pościele a ty odpoczywaj w polu planszy się słania / posłaniec na jawie w jednej armii to samostier-ra” (Joanna Mueller, *czesaniki, grosenka*).

„Powtórki z rozgrywki ze słowa” nie są jałową zabawą, ale nową formą wiązania „zerwanej syntagmy” poprzez styl swobodnej rozmowy z wypowiedziami innej kultury literackiej, przede wszystkim zaś włączania cudzych elementów do nowej „składni świata” (wiersz dawny / wiersz nowoczesny; styl cudzy / styl własny). Wizualne akcentowanie różnicy z jednej strony na nią wskazuje (kursywa i leksyka) z drugiej jednak efekt „niewiernego dźwięku” wnosi doświadczenie mowy „odstającej” od świata. To właśnie podmiotowe relacje z rzeczywistością ów nierówny związek słowa i egzystencji wyraźnie eksponuje i problematyzuje „ja” wobec przedmiotu opisu („zmieszajmy z atramentem ślinę / może to dobry gest?”). Gry językowe nowych lingwistów (powtór-

³⁴ *Księga Henrykowska*, z tekstu łacińskiego przeł. i wstępem poprzedził R. Grodecki, Poznań–Wrocław 1949. „Jest to najstarszy ułomek języka polskiego – zauważa Grodecki – obejmujący parę zdań; wcześniejsze dokumentowane ułamki językowe przedstawiają się jako luźne pojedyncze wyrazy, wyjątkowo w parowyrzowych zespołach. [...] Zdanie to trzeba uznać za polskie. [...] prof. Rospond zwrócił uwagę na zasługującą tu na podniesienie okoliczność, iż to najstarsze zdanie polskie zawdzięczamy w tym wypadku Czechowi, który osiadłszy na ziemi polskiej i ożeniwszy się z Polką dostosował się też widocznie językowo do nowego otoczenia” (s. 143).

rzenia, kalambury, przejęzyczenia, „odwrócenia sensu”) jawią się jak dobrze pomyślana akcja „maksymalistów języka poetyckiego”³⁵.

Próby poruszenia systemów, wchodzenia i wychodzenia z kulturowo-językowych obrazów świata może bardziej służyć uzmysłowieniu nieobliczalnej skali językowych możliwości niż epatowaniu odbiorcy niekonwencjonalną formą. Przy czym próby te (leksykalne, frazeologiczne, syntaktyczne) nie tylko rozszerzają, naginają czy „przeGINają” znaczenia i składniowe porządki, ale poprzez wszelkiego typu modyfikacje dają też nieoczekiwane, więc zaskakujące, odsłony nowych albo przeoczonych właściwości rzeczy („ożywcze przeobrażenie”). Również włączenie do gry cudzego doświadczenia lingwistycznego może być zaskoczeniem dla poetyckiego słowa, które teraz w innym stylu profiluje swoje treści. Tak działa na przykład przywołanie mottem liryki Tymoteusza Karpowicza. Wskazanie nie tylko konkretnego źródła lingwistycznych inspiracji, ale przede wszystkim miejsce spotkania nowego wiersza z innym stylem, w innej wersji zbliża słowa „ku intelektualistycznemu symbolizmowi”³⁶.

Język wyczerpie z serca nawet jego brak

T. Karpowicz

Chociaż ustom w Biblandzie
ustałym zabrakło snów, dźwiękom –
– wdzięku, z samotności wysrane
palce pozostały przed progiem
zapisu
[...]
siebie pisze co ma do
zwiedzenia
(obejrzyjcie ją sobie,
niejasną, obruszeni, niepodlegli
wzruszeniu, gdy przed lustrem
wtuli się w pustkę, kiedy
język
zwinie w
bolejek)

(Joanna Mueller, *Autoentyzm – Somnambóle fantomowe*)

³⁵ Zob. komentarz K. Karaska: T. Karpowicz, *Rozwiązywanie przestrzeni*, Warszawa 1989.

³⁶ J. Mueller, *Księga wejścia do Xięgi Tymoteusza Karpowicza*, „Twórczość” 2004, nr 10; też, *Mały cień wielkiego czarnoksiężnika (o Tymoteuszu Karpowiczu)*, „Lampa” 2005, nr 7–8; też, *Remont nieskończony (O książce „Mówi Karpowicz”)*, „Lampa” 2005, nr 12; J. J. Lipski, *Ku intelektualistycznemu symbolizmowi*, [w:] *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*, red. B. Małczyński, K. Mikurda, J. Mueller, Wrocław 2006, s. 89.

Wywołany mottem „głos” Karpowicza wywołuje też (synekdochalnie) jego sposób angażowania języka, zwłaszcza zaś rozpięte do granic możliwości „siatki znaczeń” („ostro zmodyfikowanych semantycznie węzłów”), które poeta rozciąga na cały kontekst wiersza; „głos” ten gra ponadto zmienną semantyką słowa i obrazów rzeczywiistości. Wywiedzione stąd przekonanie, że nie da się zamknąć rzeczy zmiennych w jednoznacznych oznajmieniach, sprawia, że w poetyckim dialogu słowo również jawi się w wielokrotnych wcieleniach i transformacjach sensów. Świadomość słowa „na uwięzi” i słowa „wygadanego” skutkuje potrzebą wyprowadzenia się „ja” z uwarunkowań i uzależnień języka, wyjścia z potrzasku „okrągłych zdań” i konwencjonalnej mowy: „z samotności wyszane / palce pozostały przed progiem / zapisu”; „moje głosy / proste złożone w mowie”; „słowa są wolne kiedy nas już nie ma” (Mueller, *Autoentyzm; La pasjonata konfesjonata*).

Jednocześnie próba cudzego języka w wierszu własnym może też inaczej oświetlać poetycką scenę, inaczej ustawiać „głosy” (motywy, tematy, myśli), które w innym wierszu, w innym stylu korespondencji lirycznej odnawiają a zarazem odmieniają swoje znaczenia. Zmienne pola odniesień (dawne/ współczesne) wpływają przede wszystkim na ruch poetyckiej składni, na nowe otwarcia słowa między wierszami i między stylami (np. Norwida, Karpowicza, Schulza, Sommera). Ów ruch zmienny każdorazowo prowokuje więc słowa, aktualizuje i dezaktualizuje ich wartości w coraz to innych przypadkach („janusowy wiersz”, „zakłócone wejścia w słowo”, „palimpsesty zachodzących na siebie znaczeń”³⁷), w przekształceniach formy, języka i treści wypowiedzi („Forma nieadekwatna czy treści cokolwiek?”, Joanna Mueller, *Korekta*).

*nie będziesz czytany do muzyki mowy
ale do zgiełku rzeczy*

P. Sommer

Nie jest rytmem życia rytm języka,
rytm wiersza Więc dylemat:
związek zgody? Rządu? Przynależności?
Upadają paradygmaty, a w syntagmach
coraz więcej pomyłek: eliptycznych mijań,

³⁷ J. Roszak, *Janusowość wiersza. Wielość w poezji Tymoteusza Karpowicza*, [w:] *Różnorodność i pluralizm. Idee naszego czasu? Studia pedagogiczno-artystyczne*, red. W. Heller, M. Chołoda, Poznań–Kalisz 2005. Zob. J. Trznadel, *Metafizyczna silva rerum, czyli poezja możliwa i niemożliwa (o „Odwróconym świetle” Tymoteusza Karpowicza)*, [w:] *Podziemne wniebowstąpienie...*, s. 144; E. Kuźma, *Kto mówi w „Odwróconym świetle” Tymoteusza Karpowicza*, [w:] *Ja. Autor...* „Kim jestem ja? Moje pisanie-czytanie było możliwe, bo znam (albo wydaje mi się, że znam) wszystkie Porządki, z których stworzone jest *Odwrócone światło*. A więc mnie też nie ma, skoro należę do Porządku, do języka [...]” (s. 161). Por. J. Podkański, *Lacanowski sens form Karpowicza*, „LiteRacje” 2004, nr 2.

tautologicznych spotkań. Poprawność jest sprawą uzusu, nie normy, zresztą mniejsza o to. Z Księgi pozostaną po nas cytaty, do których nie da się zrobić przypisów, trochę braków i powtórzeń, zdania, co nieskończonością być miały, a skończyły w niedokonaniu. Błądzenie wzroku wśród liter staje się błędem:

[...]

[...] Redakcja jest redukcją, ruina – całością, zawsze fragment. Zaczynamy od fonemów. Koniuszek języka zaczyna drażnić szpary między zębami

(Joanna Mueller, *Korekta – Somnambóle fantomowe*)

Znakomitym punktem odniesienia dramaturgii słowa może być albo „rozwiązywanie przestrzeni” robione w stylu Tymoteusza Karpowicza albo w stylu „pisania Białoszewskiego”. Widoczne tutaj graficzne kombinacje formy i zdania, „rozłamane słowa”, niespójne i rozbieżne kierunki myśli tworzą „wysoco niestabilny obraz semantyki tekstu”, ale odsłaniają także złożone tropy „języka i egzystencji”³⁸.

słowa są wolne kiedy nas już nie ma
w gruncie rzeczy wiersze są smutne
w gruncie wierszy rzeczy są smutne
mówisz masz

(Joanna Mueller, *La pasionata konfesjonata – Gada!zabić?*)

Wszelkie zatem „odformienia i dotreściowienia” trzeba by widzieć jako uobecnianie i rozbijanie „gotowego języka”, nowe pole gry w sensy i znaczenia („muszę to robić inaczej” – oznajmia Joanna Mueller). Jeśli bowiem, jak mawiał Miron Białoszewski, „Treść się nie mieści – nie przekazana, to potłuc ładność, formę, harmonię, brzmienidła i pięknidła, wymiary, miary, estetyki, poetyki, granice poezjowe [...]. Rozwalić wierszowatość, poectwo, wdzięk, umiar, smak – a przekazać to, o co chodzi. Dotąd pisać wiersz, aż doniesie, co trzeba” (*Rozkurz*). Ze stylu „schodzenia po stopniach słów” można więc zrobić użytek i poprzez grafię („schodkowy wiersz”) wizualizować efekty „odklejania słów od rzeczy”, zbliżania się do źródła ich samych. Również wszelkie automatyzmy języka („wyślizgany język”) bezceremonialnie narzucające się mowie mogą być poddane próbie „rozbierania i składania”, odkształcania i prowokowania prawd oczywis-

³⁸ R. Nycz, *Nierozstrzygalność: niemożliwe światy Karpowicza*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat...*, s. 111; *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński i Z. Łapiński, Warszawa 1993.

tych, naruszenia językowo-myślowych stereotypów (wieloznaczne słowa, tymczasowe związki, sprzeczne komunikaty). Gra między dosłownym a metaforycznym, gramatycznym a metafizycznym, pozwala na jedyny w swoim rodzaju splot języka i egzystencji³⁹. W tym znaczeniu lingwizm byłby „pytaniem o liryzm, liryzm jest inkluzem lingwizmu”, doświadczeniem „ruchu włączeń i rozłączeń”, które „radują i ranią, kaleczą i leczą” – mówi Joanna Mueller i dodaje: „Prze-języczenie szuka prze-świtu, tropy literackie kroczą po śladach obecności, na dno tekstowego piekła schodzi się po niewyraźne”⁴⁰:

LINGWIZM

K
L
U
Z
A

„Lingwizm inkluzą” każdorazowo włącza słowa w różnych przypadkach znaczenia, w różnych warunkach językowego działania podmiotu. Jeśli więc „na dno tekstowego piekła schodzi się po niewyraźne”, to już sam proces schodzenia ujawnia sytuację paradoksalną: świadomość tekstowego uwikłania a zarazem nieustanne próbowanie wyrazu, jego ponawianie, sprawdzanie, odrzucanie i ponawianie w kolejnym użyciu (gest Syzyfa). Można by w owych próbach wzajemnie znoszących się treści (semantyka słowa w ruchu) uchwycić sposób przekraczania granic między tym, co da się wyrazić, a tym, co niewyraźne, co skrywa się pomiędzy powiedzianym a doświadczonym („sięgaj gdzie wzrok nie księga”, Joanna Mueller, *apokopa poza zapisem*). Gry lingwistyczne, akcje „wypisywania” i „wygadywania” słowa (także w formie, w kształcie wiersza) dowodzą, że pozwalamy słowu „torować drogę zupełnie nieprzewidywalną. [...] Więc możliwość zachowuje się w niemożliwości”⁴¹.

wszystko znaczy się!
przeznacza
przypadkowo
przypadam
to znaczy

³⁹ Zob. J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobowość Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.

⁴⁰ J. Mueller, *ReinkluzJA*, [w:] *Gada!zabić?...*, s. 162.

⁴¹ *Słowo w życiu: dialog pomiędzy Jacques'em Derridą a Héléne Cixous*, przekł. K. Wajer, [w:] *Lektury poststrukturalistyczne*, red. K. Liszka, R. Włodarczyk, Wrocław 2007.

z każdej stro
 fy
 wychodzisz:
 tytuł w
 oczywistość
 ustawiczne
 przeczywanie

z(a)bawianie
 z każdej stro
 fy
 uchodzę

(Agata Nowosielska, *priopozycja (przeznaczenie) – Gada!zabić?*)

Lingwistyczne gry prowadzone pod hasłem „granice świata – granice języka”⁴² uczą też, jak można je przekraczać, gdy zwielokrotniona metafora zmierza w stronę „niewidzialnych rzeczy”. Koncept może otwierać znaczeniowo-wyobraźniowe przestrzenie między figurą wiersza a figurą myśli, między tym, co powiedziane, i tym, co przemilczane („zapis milczenia”⁴³). Tak dzieje się również wtedy, gdy pokazany na „jałowym biegu” język (automatyzmy) zostaje wprawiony w rozkojarzony związek słowa i znaczenia, gdy destabilizacje i rozchwiania zakłócają słownikowe treści, destabilizują układy komunikacyjne i humanistyczne interakcje języka:

w słup osłupiałem
 w słup
 [...]
 jeżeli emigracja to tylko klimatyczna
 [...]
 Jeżeli tylko układy się liczą
 to nasz układ nerwowy nie do odnowy
 jeżeli układy naprawdę się liczą
 przestaliśmy układać i składać się
 z tych samych fragmentów mowy
 (Marcin Cecko, *emigracja – płasy*)
 [...]
 a świat niech znika skoro go unikam
 izolacjonizm to właśnie zamieszki
 napokuśliwy bestion zbiorowości

⁴² S. Muc, *W granicach świata – w granicach języka (na marginesie „Odwróconego światła”)*, „Fa-art” 1993, nr 1.

⁴³ J. Suchecki, *Zapis milczenia*, „bruLion” 1994, nr 1. Zob. J. Roszak, *Późny wnuk. Norwid Karpowicza*, „Kresy” 2006, nr 1.

wytłumiam nie będę tłumaczyć nie umiem pisać wierszy
 od niemczyzny oddzielam muszę to robić inaczej
 ojczyznę w słowiańszczyźnie proroctwa zbyt retoryczne
 obcownik wnika w domownika
 z tego wyjść noże wir albo ciemność
 albo i jeszcze coś gorszego
 chować nas będą sęki drewna te same
 domku z ostatnich desek
 ratunku które nas tera pokryją przed wami
 przy tori amos tora naszej somy
 brzemienne kromki nieposkromki ciała
 niech zażle nie wgryza się w dom
 tym gestem wyrządzam się tobie
 i nie wygryza nas z domu
 twój ruch niech będzie uspojnieniem
 póki epitalamium póty epitafium
 powieko trumny

(Joanna Mueller, *dyptyk. strona domowa – Zagniazdowniki*, wyróż. – E.D.)

Wszelkie „zagniazdowniki”, „domownicy”, „obcownicy”, „urbanicje”, „nieposkromki”, „kwietność”, „dzietność”, „bitność”, „niedomówki”, „stratygrafie” (Joanna Mueller, *Zagniazdowniki*) – tworzą szczególny słownik opisu świata (gry poetycko-lingwistyczne prowadzone tropem etycznym jak u Stanisława Barańczaka, którego też słycać w kryptocytatowych przywołaniach wierszy). Tak układane w przestrzeni wiersza słowa, w ruchu między wersami i znaczeniami, ujawniają nie tylko niestabilną semantykę, ale także, poprzez współdziałanie leksyki, grafii, składni, stają się swoistym testowaniem słowa w tekście, jego „skręcaniem” i „rozkręcaniem” w wierszu („bo słowa daje że się dają / rozkręcać” – przekonywał wcześniej Miron Białoszewski). Lingwistyczne gry Mueller można też traktować jak „wolną grę” słowa w „niekończącej się konwersacji” (tak powiedziała by Rorty), jego nieprzewidywalne miejsca w mowie, destabilizacje i inwencje znaczeniowocze, możliwe przewartościowania i różnice znaczeń. Byłby także ów „nieujarzmiony słownik” odzwierciedleniem „chaosu cechującego współczesną sztukę i język”, gdy wielość podmiotów i punktów widzenia rozprasza słowa, podważa wiarę podmiotu „w integralność znaczenia, bez której idea słownika okazuje się być iluzją”⁴⁴. Również podważanie „praw języka” widoczne wśród poetów lingwistów wyraźnie pokazuje, że „rozstęp między piszącym (doznającym, wspominającym, analizującym doznawanie i wspomnianie) i uobecnionym w pisaniu – co podkreśla Danuta Ulicka – nie zniknie za sprawą magicznego zaklęcia słów (anagramatycznego, pozarozu-

⁴⁴ E. Rewers, *Słownik i rozproszenie*, [w:] *Sztuka i estetyka po awangardzie...*, s. 36.

mowego, grafemicznego, etymologicznego), przywracającego ich domniemaną pierwotną wartość ikoniczną⁴⁵ („neolingwizm magicznych niespełnień”, jakby rzecz poetycko określił Jakub Winiarski).

Wszelkie zatem „pozarozumowe języki”, „dziwadła”, „twory-potwory”, „samoswoje kształtki”, „własnomowy” „snomowy”, „surrealingwistyczne dekonstrukcje” byłyby z jednej strony sposobem odstępowania od konwencjonalnych znaczeń, z drugiej zaś jednak pokazania sytuacji podmiotu stale „reżyserowanego” przez język i kulturę („język mówi nami”)⁴⁶. Z tego punktu widzenia znaczenia nabierają bio-grafie słowa w użyciu, semantyczne prowokacje w ruchu tekstów i podmiotów, w nieustannej zmianie tradycyjnych „biegów języka” („Tekstycytacje neolingwizmu”⁴⁷). Dobrym tego przykładem są poetyckie kompozycje Anety Kamińskiej (*Zapisz zmiany*), które składają się z e-mailowo prowadzonej korespondencji prywatnej (zebranej i wydanej w wersji papierowej). Sama forma zapisu rzeczywistości (datowany dziennik zdarzeń i sytuacji: „rozdziały”, „dni” „tygodnie” „miesiące”, „przystanki”, „wyjścia”, „przejścia”) wprowadza jednocześnie dane i naddane figury (tekstu i myśli), które w związkach słowa i zapisu tworzą zaskakujące efekty zbieżności i rozbieżności znaczeń. Lekcje języka (lektorka Aneta uczy polskiego) okazują się tekstem i pretekstem rozmów o kulturach, emocjach, uczuciach, wartościach, rozumieniach i nieporozumieniach. Co też oznacza, że „zapisane zmiany” nie tylko informują o postępach w nauce języka, ale poprzez to, co zdarza się w języku (formy poprawne, błędy, przejęzyczenia, powtórzenia) pokazują też, co zdarza się postaciom wśród językowych interakcji, gdy „mówimy sobie” w pojedynczej liczbie albo poznajemy się w dialogu z innymi: „mówi, mówię, zapisuję, śnię, myślę się,

⁴⁵ D. Ulicka, *Ja czytam moje czytanie*, [w:] *Narracja i tożsamość (II)*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 178.

⁴⁶ Por. P. Marecki, *Tekstowa partytura. O uwerturze do „Arwa” Stanisława Czycza*, [w:] *Tekstura...*, s. 151. Zob. też *Czyczymy*, [w:] *Tekstyli...*, s. 368–369. Wskazuje się tutaj na te „czytawcze tematy”, które wywarły wpływ na formację „roczników siedemdziesiątych”: „rzeczywistości nie da się opisać”; „egzystencja ma charakter fikcyjny”; „widmowość i fantazmatyczność doświadczeń”; „dekonstrukcja językowych konwencji”; „język gry i aberracyjnej komunikacji”; życie w świecie „braku i utraty”; „świat to mechanizm przemocy”; „alienacja i wycofanie jest jedynym buntem wobec degradującej rzeczywistości”. Por. M. Zaleski, *Co dalej?*..., s. 98; J. Mueller, *Czy istnieje jeszcze poezja lingwistyczna*, [w:] *Gada!zabić?*..., s. 226–233. Autorka wskazuje na różne przypadki i odmiany lingwizmu, m.in.: poezję surrealingwistyczną (Andrzej Sosnowski, Jacek Gutorow, Radosław Kobierski, Roman Honet, Kuba Niklasiński – „poeci ci tropią tajne powiązania słów i rzeczy”); poezję lingwizującą (M. Cyranowicz, K. Siwczyk, A. Podeczaszy, Marcin Cecko: neologizmy, „ujęzycznienia” i „przejęzycznienia”, rozluźnione „łączliwości” leksykalne, „obnażanie i rozbrajanie skorupy słów”). Zob. też P. Kozioł, *Ile lingwizmów? Ile Lingwizmów?* (s. 233) oraz J. Winiarski, *Neolingwizm magicznych niespełnień* (s. 260), [w:] *Gada!zabić?*... („neolingwizm magiczny” odnosi Winiarski do poezji Katarzyny Hagmajer).

⁴⁷ Zob. przykłady poezji lingwistycznej (intertekstualnej) w *Gada!zabić?*...

myślę, wcześniej, później, uczę się, uczę, ranię się, piszę, nie rozumiem, powtarzam, powtarzam się, śni mi się, piszę, mówią, pamiętam, nie pamiętam, jeszcze raz, mieszam, śnię się, śpię, robię błędy, zawsze, nigdy” (Aneta Kamińska, *Zapisz zmiany*).

rozdział 1. wejście 1.

dzień 1.

markusowi steinerowi
 austriacy nie
 są ani sympatyczni ani uprzejmy aneta
 ma
 rację zawsze jadę do
 wiedeń na weekend wieczorem
 aneta idzie
 do kina aneta nie
 pije alkohol i nie je oliwki kogo
 kocha
 aneta

rozdział 9.

dzień 14.

grupie po.etycznej (po wyjściu)
wychodzę (z siebie, z założenia)
 (joanna mueller)
 metro
 świętokrzyska próżna osiem
 to musi być język fleksyjny co robić z tak pięknie zaczęłym życiem dzwoni kasia
 idziemy [...] wszyscy polacy są poetami a reszta ale okno było zamknięte mówi po
 niemiecku co to za martwe podmioty tam są pasy w wiedniu ale z insbrucku [...] ko-
 niec epoki szwoleżerów wtedy można było tylko metaforami
 co
 robicie
 szukamy wyjścia
 ewakuacyjnego
 z
 sytuacji
 następne drzwi na prawo
aneta_kamińska 24.01.2003
 (ale tam jest pub golfowy
 to
 następne)
 (Aneta Kamińska, *Zapisz zmiany*)

Już samo zapisywanie codziennej interakcji „ze światem” w elektronicznym języku (i ortografii), ale też w poetyckiej formie wiersza, każe inaczej widzieć

tematyczne wątki. Zwłaszcza, gdy tytułowa dyspozycja wzięta z komputerowego menu („zapisz zmiany”) staje się w wersji papierowej swoistym archiwizowaniem e-mailowej korespondencji, razem z rejestracją coraz to innych wariantów tekstowych („wejścia” i „wyjścia” z elektronicznej poczty, recyklingi, kasowanie, tworzenie nowych wersji⁴⁸). Nakładające się tutaj treści, rozmaite „przejęzyczne” słowa i znaczenia, biorą udział w przestrzennej inscenizacji „pokawałkowanych” tematów i dialogów postaci. Ów ruch form odzwierciedla też nieustanne przemieszczanie się słowa i podmiotu w świecie zmiennych rzeczywistości, niespójnych i niepewnych egzystencji („zawsze w przejściu”⁴⁹). Włączone do semantyki wiersza motta „język, to małe wszystko, / mój i polski. (piotr sommer)”; „obcych języków uczymy się od przekleństw / ty mowy wiersza ja języka / miłości (paweł kozioł)” – poszerzają kontekst odniesienia podmiotowych doświadczeń z językiem i w języku, układają tożsamość „ja” między językami (własny/kulturowy), uwytatniają niewspółmierność wyrażania i doświadczenia (mowa wiersza a mowa miłości).

Gdyby rozmaite eksperymenty z językiem, poetyką i przedstawianiem zobaczyć w szerokiej perspektywie wieloźródłowych inspiracji twórczych, to okaże się, że najbliższej owej wielorakości będzie formuła: sztuka może „wchłonąć w siebie każdy rodzaj języka”⁵⁰. Sztuka „ogarniania i eksploataowania jak najszerszego spektrum wypowiedzi” byłaby jednocześnie swoistą odpowiedzią twórcy na wielość doświadczeń i różnorodność materii gotowych do użycia i przetworzenia⁵¹. Rozległy kulturowo pejzaż semiotyczny może więc inscenizować treści poprzez uchylanie linearnych związków na korzyść wielowarstwowych kombinacji („palimpsestowe happeningi”), które nie tylko skupiają „słowa mobilne”, ale otwierają je jednocześnie na rozmaite interakcje leksykalne, stylowe, tekstowe⁵². To mogą być oryginalne projekcje „uwalniania słowa” z ukła-

⁴⁸ Zob. P. Kozioł, *Instrukcja obsługi ver. 2.0*, [w:] *Gada!zabić?...*, s. 274–275 (recenzja tomiku Kamińskiej *Zapisz zmiany*).

⁴⁹ Zob. M. Carlson, *Performans*, Warszawa 2007, s. 221.

⁵⁰ Zob. A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, Kraków 2007.

⁵¹ T. Kunz, „Próba nowej całości”. *Tadeusza Różewicza poetyka totalna*, [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007, s. 16. Styl Różewicza okazuje się także ważną lekcją dla neolingwistów, którzy i z tego źródła czerpią inspiracje. Zwłaszcza „mediacyjny teatr przedstawienia” Różewicza byłby tutaj szczególnym doświadczeniem poetyckim, gdy „słowa wizualne” i „słowa przestrzenne” wchodziły w tekstotwórcze interakcje a jednocześnie dają wyraz współczesnej rzeczywistości kulturowej i podmiotowej (zob. *Zawsze fragment; nożyk profesora, Szara strefa – zamazania, skreślenia, asocjacyjne nawarstwienia*). Por. A. Krajewska, *Dyskurs performatywny w literaturoznawstwie*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 9. „Nic nie tkwi w tekście raz na zawsze” (s. 160).

⁵² Por. L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa 2006.

dów obowiązkowych (np. futurystyczno-dadaistyczne koncepty, neologizmy, „nowoznaczenia”, „nowobrzemienia”), jak w poezji Marii Cyranowicz, Joanny Mueller, Marcina Cecki czy Michała Kasprzaka albo słowne otwarcia „nieograniczonej semiozy”, jak w wierszach Jarosława Lipszyca (*bólion w kostce; Poczytalia*). Podmiot umieszczony w „labiryntach mowy” w strefie „niepoczytального języka” może więc doświadczyć jego reakcji bezpośredniej, gdy ten „śmieje się z za-rozum-iałego [...] człowieka, próbującego go ujarzmić i przyszpilić, i wciąż uczy go pokory wobec mowy, która nie tylko nie jest bezbronną zwierzyną schwytaną przez myśl-iwego, ale w dodatku wciąż na nowo wpędza jego myśli w obłądne pomieszczenie [...]”⁵³.

zęby_zobacz_ziąb_zrąb_zbyć
 wrak-wrze_wrabia_warkot_warg
 usta_ustać_urwać-ubrać_ubarwić
 trwoni_trwa_trawa_trawienie
 [...]
 frazes_fryzura_frajera_farba_fasada_fason
 ekstra_ester_eklekt_elekt_elektron
 drobina_drapie-drze_drzy_dni_dno_
 cień_cienki_ciapki_ciarki_cierpi_ciasno_
 brać_brat_brak_bat_basta-bastion_bestia
 astma_astra_atrapa_aplauz_atak_antrakt

(Maria Cyranowicz, *posłowiki – piąty element to fikcja*)

Słowo „poddane nowej technologii zapisu”⁵⁴, przepisane z ekranu na „futurystyczny papier” (e-papier/p-papier) działa jednocześnie w zróżnicowanej przestrzeni medialnej (gry słowem, pismem, kształtem). Byłoby to także doświadczenie nieustannej „restrukturyzacji” elementów już istniejących w słowniku, też tradycji literackiej, stąd źródła inspiracji zarówno w doświadczeniach poetyk awangardowych, jak też lingwistycznych⁵⁵. Kiedy jednak praca ze słowem ma ujawnić „nierzeczywistość” języka, wtedy eksponuje się przede wszystkim słowa w izolacji (niezwiązane ani znaczeniem, ani sensem), z wyrazistym podkreśleniem głównie ich materialności, inaczej niż w normalnym porozumiewaniu się, gdy – zauważa Fredric Jameson – „usiłujemy poprzez materialność

⁵³ Zob. *Gada!zabić?...*, (tu: T. Hrynac, *Pochód konstruktów Marii Cyranowicz, J. Mueller, Czy istnieje poezja Lingwistyczna ...*, s. 232, A. Wolny-Hamkało, *Wykupić go z mafii*).

⁵⁴ W. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii zapisu*, przekł. J. Japola, Lublin 1982.

⁵⁵ Zob. B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005, a także, A. Świrek, *W kręgu współczesnej poezji lingwistycznej*, Zielona Góra 1985.

słów (ich dziwne brzmienie albo postać drukowaną, odcień głosu albo szczególny akcent i tym podobne) dojrzeć ich znaczenie. Gdy gubimy sens, materialność słów staje się obsesyjna [...]: znaczące, które utraciło swoje znaczone, przekształca się po prostu w graficzny obrazek”⁵⁶. Słowo – obraz – dźwięk (wiersze geometryczne, graficzne, dźwiękowe, sztuka interaktywna, estetyka oralności)⁵⁷ tworzą szczególne figury tekstu, ale też, poprzez interaktywne formy, komponują semantycznie pojemną figurę myśli. W tym obrazowaniu czytanie traci swą dominację, ustępuje miejsca postrzeganiu; czytelnik staje się widzem, zostaje niejako zmuszony do innego stylu wejścia w akcję⁵⁸. Jeśli miarą gry językowej będzie sytuacja podmiotu w już omówionym świecie („rozrastanie i pączkowanie” tekstów), wówczas też podmiotowe doświadczenie tekstowej egzystencji („metapokolenie”) przełoży się na doświadczenie fikcji i nierealnego bytu („czyli zawsze cytat”; „a ty gdzie jesteś / za tekstem / przed tekstem / czy w tekście / no wiesz”).

[...] Pytasz
 co znaczą te dwie przed te dwie
 u dołu dwie za i ponad
 niedostrzegalne prawie
 kreseczki Ta nieodłączna
 od kpiny ironii Meta
 rameczka Za szkłem
 w rozbitym lustrze Ślad
 Chociaż w epoce utraconej
 Niewinności Kochamy się
 (została nazwa a kolce
 wciąż bolą bolą
 bolą
 Naprawdę.

(Joanna Mueller, *Metapokolenie – Somnambóle fantomowe*)

dotyktaktyków poznasz po łamaniu
 słowa gramatyką wyjątków sensualnym
 sensem somantyką blasfemii poprawności
 błędem codziennie od nowa notują jej głodowy
 język rzeczy własnych niewiele nazwą je
 po imieniu chwilowe lokum samotne
 rozkojarzeniówka spisany z rozwiązyłych

⁵⁶ F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne...*, s. 205.

⁵⁷ Zob. A. Hejmej, *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5; J. Chojak, *Grafia a iluzja mowy potocznej*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego...*

⁵⁸ Zob. M. Dawidek-Grylicka, dz. cyt., s. 135. R. Piętkowa, dz. cyt.

powiązań apokryf prześcierał mała siła
 przebicia w liniach papilarnych tylko trochę
 ufności: każdy świat ma dwa końce i dwie
 są pęknięte monady w otwartym solipsis
 ciała zderzone symultanicznie wykroczą
 [...]

(Joanna Mueller, *wygnańcy bogów umierają młodo – Zagniazdowniki*)

Oglądana z tej perspektywy składnia powtórzenia (cudzysłowy, metateksty) pokazuje zatem ten rodzaj gry z językiem, która to gra eksponując reguły języka i gramatyki podkreśla „niewzruszoność prawa powszechnego” ale – właśnie przez styl podkreślenia – działa również „jako parodystyczne *simulacrum* Prawa. Ani odwrócenie, ani obalenie, lecz przekształcenie prawa w *simulacrum*” („Gra to parodia rzeczywistości, ironiczna zemsta na Prawie” – powie Michał Paweł Markowski⁵⁹). W tym kontekście oglądana „gra w słowa i słówka” może być formą ekspozycji językowych automatyzmów („gotowe tworzydła”), a jednocześnie próbą wytrącania ich z „mowy związanej” (dekonstrukcje frazeologizmów, udziwnione kontaminacje, zniekształcone formy). Działająca wówczas z zaskoczenia „stylistyka afektywna” (jakby o tym powiedział Riffaterre) nie tylko podnosi skalę ekspresji wypowiedzi, ale zmienia też treści i charakter „rozbitych związków”.

wyratuj mnie z powodzi tandetnych poruszeń
 zbyt łatwo wpadającym w ucho lejtmotywem, bo
 rzucona z nagłą na głęboką wodę
 utonę z brzytwą w zębach ciągnąc świat za nogę

(Marta Podgórnik, *Lipiec – Paradiso*)

Semantycznie wygrywane związki frazeologiczne („utonę z brzytwą w zębach”, choć „tonący brzytwy się chwyta”) naruszają bierne strony językowych schematów („zbyt łatwo wpadającym w ucho lejtmotywem”) i w użyciu podmiotu stają się wyrazem mowy indywidualnej (głos własny i przestrzeń refleksji). Zmiana ujęcia konwencjonalnego zwrotu odmienia zarówno sytuację „samomówiącego” języka, jak też sytuację mówiącego podmiotu:

podobno jestem trudny do zgryzienia
 jak dziki orzech
 nikt się ze mną nie może dogadać
 życie nie jest literaturą
 powiadają mi
 ludzie doświadczeni
 bardzo przepraszam

⁵⁹ M. P. Markowski, *Anatomia ciekawości...*, s. 58–59.

znajdźcie mi surowszą dyscyplinę
niż kaganiec poezji
który wsadziłem sobie na pysk
dobrowolnie

(Andrzej Szmidt, *Bardzo przepraszam – Wiersze wybrane*)

Ruch między zgodnym a niezgodnym związkiem (udziwnione złożenia, literalne a metaforyczne) w szczególnie sposób organizuje też znaczeniowe modyfikacje: „meta rzutem oka na taśmę widnokregu”, „teatr może być na świeczniku i przy świecach” (Andrzej Sosnowski); „Ezra pub”, „lepszy bo nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło. Wyszło szydło z worka. / Nie taki diabeł straszny, jak go malują”, „niewiele wiem, bo niewiele jem” (Darek Foks); „nie wszystko jedno niejedno bywało wszystkim teraz albo na zawsze” (Adam Wiedemann); „Mickiewicz [...] – słowotwórca / Genialny, rajski orzech do zgryzienia” (Tomasz Majeran)⁶⁰. Już samo włączenie obiegowych formuł do poetyckiego języka, na przekór słowom i znaczeniom, zawsze wywołuje dysonans, zwłaszcza gdy „semantyczne inwersje” przemieszczają elementy stabilnych układów (rozłączność, niejednorodność, dezintegracja „zrostów”), zniekształcają artykulację i zaburzają logikę skojarzeń (poczucie kulturowego zakorzenienia w wartościach „a zarazem wyobcowane z nich”⁶¹). Z jednej strony „językowy obraz świata” wnosi do tekstu uzgodnione potocznie widzenie rzeczywistości (antropologiczny wymiar stylu), z drugiej zaś dekomponuje językowo-mentalne stereotypy, znaki i wartości (rezregulowania treściowo-leksykalne). Przekształcenia obejmują zatem i językowe klisze (potoczne/poetyckie), i semantykę przestrzeni, w której działają („interpretacje lingwistyczne”⁶²). Ich „podwójna natura” sprawia, że grają równocześnie swą „formą wytartą” w potocznej komunikacji, a równocześnie wyjątkowo silną „kumulacją sensów i poetyckich możliwości” – podkreśla Włodzimierz Bolecki. „Okazuje się – mówi dalej badacz – że język potoczny ze wszystkimi fałszywymi etymologiami, sztucznymi i mylącymi zestawieniami brzmień i znaczeń wykorzystywany jest do mówienia o rzeczywistości przez rozmaite formy zbliżeń, kontrastów, podobieństw i analogii⁶³.

⁶⁰ Macie swoich poetów. *Liryka polska urodzona po 1960 roku. Wypisy, wybór i oprac.* P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki, K. Varga, Warszawa 1996.

⁶¹ S. Greenblatt, *Rezonans i zachwyt*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Buzińska, M. P. Markowski, Kraków 2007, s. 579.

⁶² W. Chlebda, *Szkice o skrzydlatych słowach. Interpretacje lingwistyczne*, Opole 2005. Zob. też A. Pajdzińska, *Interpretacje w języku*, „Postscriptum” 2004/2–2005/1 (48–49). „Język z jednej strony narzuca swoim użytkownikom określoną konceptualizację rzeczywistości – przypomina Pajdzińska – z drugiej strony umożliwia wyjście poza jej ramy, przezwyciężenie ograniczeń” (s. 217).

⁶³ W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991, s. 220.

Retoryczno-aksjologiczne gry (skojarzenia/rozkojarzenia/kontaminacje/dysonanse) angażują w szczególny sposób stałe i zmienne pola znaczeń, powodują, że „pary słów bliskich i zarazem różnych” wchodzą – jak powie Roland Barthes – w „trudną komunikację lub ją porzucają [...] włączają się bądź dystansują” i nie chodzi już tylko „o przeciwieństwo (dwóch słów), lecz o rozdźwięk (wewnątrz słowa) [...]”. Tym sposobem między słowami, a nawet wewnątrz słów przechodzi «nóż wartości»⁶⁴.

budda buddzie ze łba nie ujdzie
budda doznał oświecenia pod figą z makiem

Co jest mydlitwa?

bezczyszczenie

człowiłk człowiłkowi

psojrzeniem

[...]

PRZEKAZANIE

nie cudzołóż

przyjmuj u siebie

równość równości nie ma nawet na równiku

co dopiero na równoleżniku

wysoki styl

krótkie nogi

ale długie ręce

tnący się chwyta brzytwy omama

złote myśli

mają duże środki

wyszło szydło z worka

wróciły nici

[...]

WYZNAWCY CELIBATU

Wiedzą jakim dobrem jest rodzina

(Piotr Sobolczyk, *Pierrformyzmy – Dywan Pierrota*)

Aforystyczna „energia słowa”, przedrzeźnianie konwencji, semantyczne rozciąganie języka może być tylko estetyczną zabawą (estetyka, nie pragmatyka stylu), albo zmuszaniem języka „do osobliwego percypowania świata i jemu tylko właściwych kontaktów z otoczeniem”⁶⁵. Wszelkie zakłócenia etymolo-

⁶⁴ R. Barthes, *Roland Barthes*, przekł. T. Swoboda, Gdańsk 2011, s. 141.

⁶⁵ J. Klejnocki, dz. cyt. Zob. też R. Nycz, *Dwie strategie pisarskie*, [w:] *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 225 (kontekst twórczości Białoszewskiego, charakter jego pisania, które Nycz analizuje, pozwala uchwycić ogólne podobieństwa i indywidualne różnice w zakresie gier uprawianych przez neolingwis-

giczne, gry emocjami i wartościami mogą prowadzić „tymczasowe słowo” w sprzeczne układy i niepewne źródła sensów. Nierzadko też ów „lingwistyczny ekspresjonizm”⁶⁶ drażni kontrastowną stylistyką, prowokuje estetyczne odwrócenia, ale też uwrażliwia na etyczne skutki mowy (nowa estetyka stylu jako „skok ku innym regionom języka i podmiotu”⁶⁷).

Taka sytuacja dotyczy także antyfrastycznych tonacji wypowiedzi czy paradyjnego powtórzenia patetycznych gatunków (np. ody, elegie, hymny, litanie, modlitwy):

błogosławiona codzienna piesza pielgrzymka na targ
 błogosławieni spoceni, nieustający w liczeniu pielgrzymi
 [...]

 błogosławiony obrót tandetą i zbijanie fortuny na bezmyślności
 [...]

 błogosławieni, którzy widząc to piekło – wędrując oglądają,
 targując kupują
 bywają okradzeni albo kradną sami,
 dusząc się są duszeni,
 wróciwszy do domów,
 na pergaminach dyskietek rzeczy widziane opisują
 albowiem sami opisani zostaną
 paweł lekszycki. doc. 29.06.02.

(Paweł Lekszycki, *kicz – Wiersze przygodowe i dokumentalne*)

Dobrze tu słyszane „gotowe języki” poświadczają i swoją powszechność i zarazem swoją „archaiczność” – nieprzystawalność słowa do rzeczy, które opisują. Obecne w wierszu frazeologizmy, a także leksyka kojarzona z religijnym stylem i gatunkiem wypowiedzi (tok litanijny) prowokują nieoczekiwane napięcia treściowo-semantyczne. Anaforyczna rytmizacja, gra między wzniosłym a przyziemnym stylem (*sacrum/profanum*) daje też szczególnie obraz sparodiowanego świata. Oto „ładotwórczy” paradygmat kultury zostaje naruszony przez nieoczekiwane zwroty akcji i poddany ocenie nowej rzeczywistości (każdy wers staje się niejako dysonansowo prowadzoną grą: wysoka retoryka modlitwy a niskie rejestry rzeczywistości, do której się odnosi). Litanijny katalog modlitewnych wyliczeń (antyfrastyczne/oksymoroniczne) działa prześmiewczo i saty-

tów, ich style kontaktowania się z poezją lingwistyczną poprzedników); T. Cieślak, *Neolingwiści warszawscy...*

⁶⁶ Zob. W Bolecki, *Pre-teksty i teksty...*, s. 214–221; A. Pajdzińska, *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*, Lublin 1993; *Kreowanie świata w tekstach*, red. A. M. Lewicki i R. Tokarski, Lublin 1995.

⁶⁷ B. Witosz, *Estetyzm, antyestetyzm, anestetyzm – refleksy pluralizmu wartości współczesnej estetyki w stylu polskiej prozy końca XX wieku*, „Stylistyka” XI, 2002.

rycznie („błogosławiona siła motłochu”; „błogosławione zbijanie fortuny na bezmyślności [...] na nijakości gustu i dobrego smaku”; „błogosławione zgniłe owoce”; „błogosławione dwustronne uśmiechy”; „błogosławione kłótnie przekupek”). Gra „odwróconą retoryką”⁶⁸ służy przede wszystkim uwydatnieniu i demaskacji określonego modelu kultury, jej nowego wymiaru *sacrum*, które Lekszycki parodiuje.

Naśladowcy i prześmiewcy (imitatorzy, ironiści), grający na cudzych rejestrach mowy i uprawiający różne odmiany *mimesis* (językowa, krytyczna, komiczna) nie tylko wyzyskują style tradycji (dawne/współczesne), ale traktują też literaturę (kulturę) jak pole doświadczeń artystycznych. Można bowiem w „cudzożywnych formach” zobaczyć rozmaite gry i zabawy wzorcem, jego poważne i niepoważne powtórzenia retoryczno-wyobraźniowych stereotypów (stylizacje polemiczne, ironiczne, satyryczne) albo zupełnie wywrotowe treści pierwotnych wersji i tonacji (od powagi do śmiechu⁶⁹). Zaburzone *decorum*⁷⁰, znaki przejścia w sferę innej estetyki i innego stylu przekazu organizują też inne doświadczenia z tekstem i językiem. Przy czym rozbijanie „stosownych form” nie tylko eksponuje owe znaki stosowności, ale przede wszystkim je dekompo-

⁶⁸ B. Allemann, *O ironii jako o kategorii literackiej*, przekł. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 234.

⁶⁹ T. Cieślak, *Ludyczność roczników 60. i 70.*, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu ostatecznej tajemnicy...* Por. E. Balcerzan, *Adam Mickiewicz – poeta XX wieku* [w:] *Księga Mickiewiczowska. Patronowi uczelni w dwusetną rocznicę urodzin 1798–1998*, red. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychodniak, Poznań 1998.

⁷⁰ Zob. komiks A. Spiegelmana, *Maus. Opowieść ocalałego*, t. 1: *Mój ojciec krwawi historią*, t. 2: *I tu zaczęły się moje kłopoty*, Kraków 2001 (rysunkowa „opowieść” o ocaleniu z Zagłady). Art Spiegelman, pisarz i rysownik, urodzony po wojnie, opowiada historię swego ojca polskiego Żyda ocalałego z Zagłady. „[...] Spiegelman zestawia ze sobą dwie płaszczyzny czasowe: pierwszą, którą jest opowieść Władka o jego dramatycznych doświadczeniach z Auschwitz, obozowej rzeczywistości w codziennej walce o przetrwanie [...], druga zaś, to relacja Arta przenosząca czytelnika w realia współczesnej Ameryki, do domu rodzinnego [...]. Powoli, wchodząc w rytm opowieści, poznajemy kolejne losy jej bohaterów: od przybycia ojca do obozu Auschwitz po czasy nam współczesne. Spiegelman opowiada swoją historię ze szczerością i prostotą, unikając narzucającego się patosu, tworzy książkę przemawiającą do czytelnika swoją odwagą i poruszającą sugestywnością obrazowania”; „Przyznaję od razu: komiksów nigdy nie oglądam – mówi Jerzy Jarzębski. – Tymczasem dostawszy *Maus* do rąk, przeczytałem je natychmiast od deski do deski [...]”; „Spiegelman posługuje się kontrastem i skrótem, by oddać dramaturgię wydarzeń – mówi Mariusz Czuba. – A taki stopień komiksowej kondensacji jest właściwie nieosiągalny ani dla pisarza ani dla filmowca”; „*Maus* jest książką – komentuje Umberto Eco – od której nie można się oderwać. Kiedy dwie myszy mówią o miłości, jesteś poruszony, kiedy cierpią – płaczesz. Powoli w trakcie tej małej przypowieści zawierającej w sobie cierpienie, humor i codzienne wybory życiowe zostajesz pochłonięty przez język wschodnioeuropejskiej rodziny i wciągnięty w hipnotyzujący rytm narracji [...]” (z czwartej strony okładki t. 2).

nuje, nierzadko prowokacyjnie zwracając uwagę odbiorcy na złożone zjawiska współczesnego świata i skomplikowane sytuacje podmiotu. Z jednej strony mamy więc zakładanie „językowych masek” (robionych również ze stylów historycznych), z drugiej zaś powtórzenie (intertekstualne imitacje) jako inicjowanie dialogu o „starych porządkach” i dekonstrukcje „rządów oczywistych wartości”.

W sobie się pogрузzył Niewyraźalny, nad stworzeniem swoim zamyślił, co całe z gadania jest zrobione, z oddechu w słowa odzianego, z tego, co przecież wiecie! Nic tylko „Słowo na początku” i „fiat”, „Niech się stanie!” – jakbyśmy z komputera wszyscy wynikli, gdzie samymi słowami wszystko się stwarza! I zapragnął raz Stwórca NIE MOWA, lecz miłością byt uprawiać! [...] całkiem nowy Wszechświat mógłby z tego wytrysnąć, lepszy może, piękniejszy od tego, którego ze słowa powstał?

(Lidia Amejko, *Żywoty świętych osiedlowych*, s. 29)

Styl liberacki – między literaturą medium elektronicznym. Sztuka interaktywna

Przestrzenne kompozycje (kształty, litery, pismo, grafia, symbolika wyrazu) działają szczególną semantyką form wizualnych i poprzez rozmaite gry „między literami” projektują też wielowymiarowe teksty artystyczne⁷¹. Byłby to zatem liberacki styl tworzenia (wytwarzania), którego dominantą jest „estetyka totalna” dzieła literackiego – mówi Katarzyna Bazarnik. Tutaj „rysunek czy niezadrukowana powierzchnia kartki mają walor poetyckiej metafory a typografia podniesiona zostaje do rangi pełnoprawnego środka stylistycznego. Materialny wolumin, dowolnego kształtu i konstrukcji, przestaje być neutralnym nośnikiem tekstu, stając się integralnym składnikiem dzieła – jego czasoprzestrzennym fundamentem formowanym przez pisarza na równi ze światami wykreowanymi w języku”⁷². Ów styl „liberacki” byłby też efektem oryginalnego „splotu” treściowo-formalnego, którego zasadnicza wartość kształtuje się

⁷¹ Zob. T. Sławek, dz. cyt., s. 41; R. Lebda, *Funkcje znaków graficznych w tekście literackim*, „Język Artystyczny”, t. 1, red. A. Wilkoń, Katowice 1978. „Architektonika graficzna odgrywa znaczną rolę w poezji, zwłaszcza dwudziestowiecznej – pisze autorka. Układ graficzny, jego odchylenia od normy tradycyjnej mają nie tylko walor estetyczny, ale w powiązaniu ze strukturą utworu mają w niej określoną funkcję i znaczenie. Poeta dając utworowi pewien układ graficzny, odwołuje się do motywowanej pozajęzykowo konwencji kulturalnej” (s. 38). Zob. też E. Dąbrowska, *Tekst wizualny i jego interpretacja (na przykładzie poezji konkretnej Vaclava Havla)*, „Studia Slavica” III, [Ostrawa] 1996.

⁷² K. Bazarnik, *Czas na literaturę*, [w:] Z. Fajfer, *Liberatura, czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010, s. 7. Zob. *Od Oka-leczenia do liberatury* [spotkanie w krakowskim Bunkrze Sztuki 20 stycznia 2010 roku, z autorami trójki Oka-leczenie Katarzyną Bazarnik i Zenonem Fajferem, z udziałem Agnieszki Przybyszewskiej i Jana Gondowicza; prowadzenie Grzegorz Jankowicz], „Ha!art” 2010, nr 30, s. 5–14.

w sztuce interaktywnej, w „wędrowce czytelnika od jednego słowa”, z którego „tekst emanuje i do tego słowa powraca” – tłumaczy Zenon Fajfer (znaczący jest sam proces „odkrywania, rozbierania takiego emanacyjnego wiersza” – „jest to praca dla czytelnika, dla czytelnika dociekliwego, który nie boi się działań interaktywnych”)⁷³.

Zarówno praktyka pisarska Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera (*Oka-leczenie*, (*O*)*patrzenie*), jak też ich wykłady objaśniające właściwości sztuki liberackiej, ten właśnie zasadniczy rys poetyki odbioru podkreślają. Chodzi tutaj o odkrywanie „niewidzialnych tekstów”, które są zakryte w „słowie przestrzennym”, o projektowanie przez formę znaczącą „emocjonalnej interpretacji” lektury („teksty widzialne zawierają w sobie zwinięte struktury tekstów ukrytych”⁷⁴). Forma znacząca działa zatem w całości semiotycznej (litera, stronica, księga, znaczenie), która – jak powie Wojciech Kalaga – jest „integralnym źródłem sensów”. Właśnie *Oka-leczenie* Bazarnik i Fajfera daje przykład tego rodzaju „totalnego dzieła”. Ten oryginalny „trójksiąg”: „trzy sub-kodeksy połączone w jeden” zmusza odbiorcę do „kolistości doświadczenia”: otwieranie książki nie ma w istocie końca, bowiem zamykając jedną część, otwieramy kolejną. Owa „cyrkularność”, jak zauważa Kalaga, komunikuje na „najbardziej podstawowym poziomie egzystencjalną cykliczność śmierci, poczęcia, narodzin, śmierci, poczęcia, itd. [...]. Jednocześnie technika emanacyjna wprowadza czytelnika w dodatkową przestrzeń ikoniczno-symboliczną powstałą między grafemem (literą) a leksyką i składnią pogłębiającą dodatkowo wewnętrzną integralność trójksięgu: każdy poziom odczytania zakorzeniony jest w poprzednim”⁷⁵.

Nie bez powodu widzi się więc prekursorów sztuki liberackiej wśród tych autorów, którzy w architekturze słowa – w wizualnej estetyce, kompozycji aleatorycznej albo dekonstrukcji materii tekstu – projektowali sztukę lektury symultanicznej, przypadkowej, interaktywnej (przykładem pocięte na paski *Sto tysięcy wierszy* Raymonda Queneau, *Rzut kości* Mallarmégo, *Kaligramy* Apollinaire’a, *Ulisses*, *Finnegans Wake* Joyce’a, *Gra w klasy* Cortáзара, Pereca *Życie. Instrukcja obsługi*, poezja konkretna, sztuka awangardowa i eksperymentalna⁷⁶). Spe-

⁷³ Z. Fajfer, *W stronę liberatury*, [w:] tegoż, *Liberatura...*, s. 96.

⁷⁴ K. Bazarnik, *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, [w:] *Tekstura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek-Grylicka, Kraków 2005. Zob. też *Ikoniczność znaku: słowo – przedmiot – obraz – gest*, red. E. Tabakowska, Kraków 2006.

⁷⁵ W. Kalaga, *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń*, [w:] Z. Fajfer, *Liberatura...*, s. 12. *Oka-leczenie* – mówi badacz – realizuje na swój sposób postulat Mallarmégo: „Książka, totalna ekspansja litery, winna z niej wprost wydobyć ruchliwość i odstęp, rozpocząć nie wiedzieć jaką grę, potwierdzającą fikcję” (s. 15).

⁷⁶ Zob. W. Kalaga, dz. cyt., s. 16–17; K. Bazarnik, „*Książka jako przedmiot*” Michela Butora, *czyli o liberaturze przed liberaturą*, [w:] *Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*,

cialne kombinacje „układów współrzędnych” – jak Zenona Fajfera *dwadzieścia jeden liter* – tworzą też specjalne „modele do składania” (retoryczno-wizualno-przestrzenno-akustyczne⁷⁷), które grają słowem (czcionka, litera, układ) w widocznych i ukrytych związkach, w efektach wykonawczych, również multimedialnych (płyta CD umieszczona wewnątrz książki zawiera reżyserowany przez Fajfera film: komputerowo przetwarzane wersje tekstów wyjściowych, rozwijanie kolejnych wariantów wiersza). Typograficznie prowadzona „gra podejrzeń” prowokuje coraz to inne „metafory oglądu”, angażuje coraz to inne strony języka i medialnego przekazu treści („na nowym ekranie / obejrzę cię znów”). Słowa wiarygodne i niewiarygodne, słowa niepewne i zaskakujące, niewyraźne i ukrywane (zakładki, zagięcia, schowki między kartkami), litery i wyrazy podkreślane (pogrubiona czcionka, powiększone odstępy, druk rozstrzelony, kursywa, czcionka wyraźna i wyblakła, zanikające i znikające treści), wizualno-językowe złożenia – współtworzą efekty „epifanii medialnej”. Przy czym warunkiem odkrywania „tajemnicy w czytaniu” jest przede wszystkim ruch, zaś wywołanie ukrytego „odbywa się poprzez zapożyczone od nowych mediów cyfrowych operacje umożliwiające niejako rozciąganie tradycyjnego interfejsu literatury – papieru. Czytelnikowi wolno zatem otwierać tekst, odginać i zaginać strony, zaglądać pomiędzy sklezione kartki”⁷⁸ (zob. Zenon Fajfer, *dwadzieścia jeden liter*):

To wszystko?	Ocean i mewy	i
wszystko inne.	Dzbanek z iluzjami.	Entuzjazm émy
opiekanej czarnym złotem.	Ale...	Miłość i
inne niewygody.	Agni, czas zacząć ekpyrosis.	Jedz
moje inicjały.	Eksplozja émysłów	
i na	nowym	ekranie

(Zenon Fajfer, *Ars poetica – dwadzieścia jeden liter*)

Dzieło liberackie – *dwadzieścia jeden liter* – domaga się też liberackiego stylu odbioru. Odbiorca dostaje rozmaite instrukcje wielokierunkowego chodzenia wśród tekstów i odkrywania tego, co zakryte. Co po drodze rozpoznane może być złożone w nowe treści i nowe odczytania, jak w utworze *Ars poetica*, gdy z pogrubionych czcionek składamy inne zdanie: „Twoimi widzieć oczami”. Od poziomu litery do architektury całości i jej możliwych wykładni odbiorca znaj-

red. K. Bazarnik, Kraków 2002; J. Olczak, *Perec a liberatura*, [w:] *Perec instrukcja obsługi*, Kraków 2010 (w tomie zob. też „liberackie czytanie” książki Pereca przez: J. Gondowicza, G. Jankowicza, W. Brzozowskiego).

⁷⁷ Zob. T. Sławek, dz. cyt., s. 41.

⁷⁸ Ł. Jeżyk, *Widzieć, wierzyć, wiedzieć*, „*dwadzieścia jeden liter*” Zenona Fajfera, [w:] Z. Fajfer, *Liberatura...*, s. 181–186.

duje się w interaktywnym związku. Widoczna tutaj zasada „konstrukcji przez redukcję” uczula na czytanie śladów i znaków ukrytych w formie przestrzennej, w wizualnie projektowanych znaczeniach („ikonosemantyczne” sugestie⁷⁹). Mamy więc tutaj do czynienia z zamkniętą a zarazem otwartą przestrzenią „tekstowej partytury”, która daje określony zapis formalno-treściowych kombinacji, a jednocześnie nie domyka wszystkich elementów układu („żeby był system pełny, musi być dziurawy, musi być brak” – przekonuje Fajfer⁸⁰).

Ten nowy typ materialności literatury, wyzwala dzieło literackie z tradycyjnej kultury książki – mówi Grzegorz Gazda i dodaje: „To swoista nowa poetyka – zespoły chwytów i eksperymentów generujących «utwory», «dzieła», «twory», kreowane ponad genologicznymi paradygmatami i rodzajowo-gatunkowymi granicami”⁸¹. Kontekst współczesności byłby jednak nowym doświadczeniem tekstu i nowym polem odniesienia literatury, bo choć jej zakorzenienie sięga kultury starożytnej, to jednak, dopiero postmodernistyczne warunki – mówi Wojciech Kalaga – „umożliwiły literaturze autorefleksję i świadomie wyeksponowanie materialności jako czynnika semantycznego. Ogromną, a wcześniej niemożliwą technologicznie, rolę już pełni, a będzie jeszcze bardziej pełniło medium internetowe/sieciowe (czy nawet tylko technologia ekranu komputerowego, jak w przypadku «animowanych» wierszy emanacyjnych Fajfera)”⁸². Oglądanie tego typu „scenariuszy” pozwala nie tylko na widzenie efektów ruchu form i treści, ale też projektowane tym ruchem warianty znaczeń i sensów (komputerowa technika pisania na ekranie zmusza do podążania za literami, słowami, treściami, w ruchu ich rozwijania, przewijania i zwijania). Utwór „ma krótkie trwanie” („figura momentalna”), rozsypuje się i ponawia w innej formie, gra na innych związkach słów i wartości (dosłowne/metaforyczne). I jak pokazują multimedialne ujęcia (*Ars poetica*, *Traktat ontologiczny*, *SPOD*) mamy tu: aleatoryczne kompozycje, symultaniczne tropy, zbliżenia i oddalenia elementów, rozluźnioną składnię (liter, słów, zdań), przejścia z ekranu na ekran, z konstrukcji w destrukcję i nową konstrukcję coraz to innych postaci wiersza (przykładem *Primum Mobile* Fajfera: „Inny ekran: jestem widzem. Erupcja utajonej fantazji”; „Interaktywna scena pracuje”⁸³):

⁷⁹ M. Dawidek-Grylicka, *Konstrukcja przez redukcję*, [w:] *Tekstura...*, s. 126.

⁸⁰ *Od Oka-leczenia do literatury...*, s. 8; Z. Fajfer, *Nie(o)pisanie literatury*, „Ha!art” 2003, nr 2.

⁸¹ G. Gazda, [odpowiedź na ankietę „Liberatura – Awangarda XXI wieku czy nowe spojrzenie na stare dzieła literackie?”], „Ha!art” 2010, nr 30, s. 15.

⁸² W. Kalaga, [odpowiedź na ankietę „Liberatura – Awangarda XXI wieku...], s. 17. Por. P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.

⁸³ Z. Fajfer, *Primum Mobile* [multimedialne projekty tekstów na płycie DVD załączonej do tomu Fajfera, *dwadzieścia jeden liter*], Kraków 2010 (przykłady wersji graficznych spisane z ekranu).

T w Oimi
 W i DziEć
 O czAMi
 I n A czej
 M i E ć
 I inne
 O cz Y
 C h o d Ź
 Z o BacZ
 ale
 m O i M i
 i

Również efekty dźwiękowe wzmacniają treściowe wizualizacje, współtworzą tematyczne motywy i pracują na całościową estetykę odbioru (np. słowa: „I co? I nic. Niezbyt efektowna gra. Ostatni epizod. Podchodzisz i trącasz atelierową flaszkę. I uwalniasz mnie”, zamknięte odgłosami rozbijającego się szkła i przelewającej się wody wywołują „klepsydre dźwiękową”, „słyszalne symbole” kruchości życia, przemijania, śmierci). Swoista „fuzja pomiędzy literaturą a medium elektronicznym”⁸⁴ nie tylko zmienia dominanty artystycznej komunikacji (słowo w multimedialnym pejzażu), ale wpływa też na samą retorykę i estetykę przekazu⁸⁵. Strategie literackiej gry mediami (grafika komputerowa, konceptualizm komputerowy, gatunki internetowe) wiodą też dzieło literackie „od interakcji do interaktywności”, „od *mise-en-scene* do *mise-en-oeuvre*”, „od rozproszonego (dzielonego) autorstwa do implikowanego artysty”⁸⁶. Z tego punktu widzenia *Koniec świata według Emeryka* Radosława No-

⁸⁴ M. Pisarski, *Kartografowie i kompilatorzy. Pół żartem, pół serio o praktyce i teorii hiperfikcji w Polsce*, [w:] *Liternet.pl*, red. P. Marecki, Kraków 2003, s. 23.

⁸⁵ Zob. A. Leder, *Kochajcie pop-kulturę*, [w:] tegoż, *Przemiana mitów czyli życie w epoce schyłku*, Warszawa 1997; M. Lachman, *Literatura wobec reklamy...*; A. Kisielewski, *Rzeczy, media i estetyka populizmu*, [w:] *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, I. Kolasińska-Pasterczyk, Kraków 2008. „Kulturę ekranu” określa „dualizm elitarności i populizmu, wyrafinowania i ordynarnego często kiczu – pisze Kisielewski. – Wiele z tych nowych kreowanych na komputerowym ekranie wytworów charakteryzuje się szczególnego rodzaju świetlistością i kolorystyką, jakich nie ma w naturze i których jedynym źródłem jest ekran telewizora lub komputera – przez co jawią się one jako oznaka elektronicznej iluzji” (s. 170).

⁸⁶ R. W. Kluszczyński, *Dylematy interaktywności. (Sztuka w kulturze partycypacji)*, [w:] *Nowa audiowizualność...*, s. 163 oraz tego autora, *Komunikowanie w sztuce interaktywnej*, [w:] *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. S. Krzemień-Ojak, Białystok 1997; *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2004, s. 18. Sztuka nowych mediów to sztuka tworzona przy użyciu mediów technicznych, elektronicznych, cyfrowych, interaktywnych i sieciowych – rejestruje badacz.

wakowskiego byłby książką szczególnego rodzaju. Jak mówi autor, to opowieść „o tym co może się wydarzyć pewnego gorącego czerwcowego dnia za kilka lub kilkanaście lat kiedy to p-papier zostanie w końcu zastąpiony e-papierem”. Gdy się więc przepowiednia spełnia otrzymujemy „coś do czytania”, tyle że czytanie musi być jednak realizowane w innym stylu niż czytanie tradycyjnego tekstu: „nieliniarnie, równoległe, mozaikowo – jako że relacje, kilkudziesięciu przeróżnych bytów dotyczące pewnego z w a r i o w a n e g o h a p p e n i n g u, który miał być wstępem do największego widowiska na świecie, czyli jego końca, są nieliniarne, równoległe, mozaikowe” (wypis z okładki „CV/książki” Nowakowskiego, wyróż. – E.D.). Dołączona do e-tekstu papierowa broszurka zawiera komentarz objaśniający artystyczny zamysł autora, zwłaszcza jego dylematy związane z wyborem odpowiedniej dla „opowieści” formy („jak opisać świat, by był to opis możliwie najpełniejszy?”). Sytuację przedstawienia komplikuje bowiem obraz rzeczywistości niespójnej i różnorodności opowieści „dziejących się jednocześnie i niebywale ze sobą poplątanych, gdzie jedna litera, jeden znak może należeć do wielu różnych historii, a w nim samym może zawierać się wiele różnych historii. Zatem może opisanie należy zastąpić nieopisaniem? Wszak książka linearnie opisująca nieliniarność to zupełnie co innego niż książka nieliniarna, podobnie jak uporządkowany opis chaosu, to zupełnie co innego niż książka chaotyczna, w której tego chaosu możemy doświadczyć i dotknąć. Być może takie powinny być książki jaki jest świat”⁸⁷.

Stąd wybór dzieła otwartego (labirynt/kłaczce), fragmentaryczne ujęcia (leksje, czyli „węzłowe punkty” tekstowej „sieci”), wreszcie linki otwierające kolejne struktury tekstu (5 linków) – wszystko to wydaje się odpowiadać wyglądowi świata, który Nowakowski próbuje pokazać (hybrydyczna, nieuporządkowana rzeczywistość). Jeśli zatem podstawą twórczości Nowakowskiego jest opowieść, to jednak w tym wypadku nie będzie ona „prostym, wybrukowanym traktem – każda jest poplątaną, nieustannie rozgałęziającą się ścieżką biegnącą na różnych poziomach, poprzez rozmaite warstwy, płaszczyzny, tła”⁸⁸. Spełnia się zatem w owych hipertekstowych projektach nie tylko nowa forma konceptualizacji świata⁸⁹, ale także nowy styl lektury, zwłaszcza zaś możliwość

⁸⁷ R. Nowakowski, *Dlaczego moje książki są takie jakie są*, [w:] *Od Joyce'a do liberatury...*, s. 215. Zob. *Koniec świata według Emeryka* (cz. I) na portalu www.wici.info, zajmującym się życiem kulturalnym Kielc. Kolejne części opowieści, już w formie projektu CV, można zobaczyć w „Czytelnicy Literatury” przy Małopolskim Instytucie Kultury w Krakowie, Rynek Główny pod numerem 25.

⁸⁸ *Rashomon do potęgi entej. O hipertekstowej i hasarapenskiej opowieści „Koniec świata Emeryka”*, z R. Nowakowskim rozmawia P. Marecki, „Ha!art” 2003, nr 2, s. 21.

⁸⁹ K. Krzysztofek, *Od logosfery do piktosfery. Czy ikonizacja języka?*, [w:] *Słowo w kulturze mediów*, red. Z. Suszczyński, Białystok 1999. Zob. też X. Borowiak, *Dzieło literackie – estetyka*

„negocjowania znaczeń z nadawcą” i tworzenia tekstów według indywidualnego scenariusza czytania („pojedyncza sesja lekturowa”; „dyskurs jednorazowy i każdorazowo inny”⁹⁰). Na tego rodzaju akcje pozwala interaktywne doświadczenie „nawigacji przez hipertekstualną strukturę” i wielokierunkowo otwarte ścieżki wyboru (dzieło/kłącze bez początku i zakończenia, bez fabularnego porządku). Czytanie byłoby zatem niepowtarzalne, „powtarzalne są leksje”. Chyba że, jak mówi Marek Kaźmierczak, „odczytanie, jako pewną koniunkcję odczytań, zapiszemy na stronie WWW, a wtedy na poziomie ontycznym odczytanie stanie się kolejnym tekstem – z wielu możliwych do odczytania i do połączenia się”⁹¹.

A zatem wymiana wzajemności między literaturą i Internetem nie tylko stylistycznie modyfikuje tradycyjną retorykę („topika internetowa”), ale zdecydowanie też wpływa na kształtowanie się nowej formy estetycznej („Liternet”⁹²) i mentalnych przeobrażeń, jakie prowokuje wejście literatury i czytelnika do „żywego systemu” globalnej sieci (cyberprzestrzeń). Zauważa się przy tym, że wzrost zastosowań hipertekstów nie tylko może „zmieniać nasz sposób myślenia”, a nawet – dowodzi Bevilacqua – „być może w miarę jak będziemy się uczyć poruszać po tekstach w sposób nieliniowy, poczucie zagubienia w tekście zniknie jako problem. Być może także zniknie przekonanie, że można skończyć czytać książkę”⁹³. Z tego punktu widzenia doświadczenie czytania na ekranie, byłoby dla czytelnika „wyzwaniem hipertekstu”, jego zwielokrotnionej formy bycia wśród swobodnych nawigacji odbiorcy po tekstowych rozgałęzieniach (ekrany wyświetlają inne ekrany). To także oznacza, że mamy do czynienia z tekstem „rozproszonym”, który bardziej się „rozsiewa” niż integruje (mnożenie, powielanie, reprodukcja, rekonfiguracja, poprawianie): „sieć jest

formy (praca doktorska, pisana pod moim kierunkiem, obroniona w 2011 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Opolskiego).

⁹⁰ M. Kaźmierczak, *Wirtualny nadawca w sieci. Wstępna kategoryzacja*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 237. Por. E. Szczęsna, *Poetyka w świetle domen cyfrowych*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 22; M. Pisarski, *Powieść jako zwierciadło umysłu. Szkic do poetyki hipertekstu na podstawie klasyki gatunku: afternoon, a story, Patchwork Girl. A. Further Xanadu*, [w:] *Liternet. Literatura i Internet...*

⁹¹ M. Kaźmierczak, dz. cyt., s. 237. Por. powieść hipertekstualną (<http://www.ryman-novel.com>) oraz eksperyment literacki Jerzego Pilcha ogłoszony pod hasłem: „wspólne pisanie powieści” (fragmenty różnego autorstwa złożyły się na niejednorodną stylowo i tematycznie „powieść-kłącze”).

⁹² P. Marecki, *Liternet*, [w:] *Liternet. Literatura i Internet...* Zob. P. Kowalski, *Sporne problemy w badaniach kultury popularnej*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze...*, s. 146.

⁹³ Cyt. za: T. Szkudlarek, *Media. Szkic z filozofii i pedagogiki dystansu*, Kraków 1999, s. 98.

wspólna, każdy porusza się własnymi drogami. Żaden hipertekst nie jest zatem produktem pojedynczego autora, który byłby heroicznym architektem, albo twórczym źródłem”⁹⁴.

Jeśli więc estetyka wizualna organizuje zarówno „inscenizacje referencjalności” (teatralność realności), jak też kreacje artystyczne w różnorodnych odmianach tekstowych kombinacji, to trzeba powiedzieć, że oba przypadki spotykają się w intersemiotycznej praktyce pisania (słowo, obraz, dźwięk) i dysponują wzajemnie wspomagającymi się strategiami budowania tekstów. Z całą pewnością kompozycje literackie korzystające z „sieci interakcji” (kolaże, palimpsesty, skreślenia, unieważniania zapisu, „tekscytacje) można traktować jak swoisty rodzaj „ruchovej scenografii” („ruchowego kontekstu”) przypominającej – sugeruje Anna Krajewska – „zmianę dekoracji w teatrze”, projekty porównywalne „jedynie z adaptacją sceniczną”⁹⁵. Temu też służą publikacje tekstów w wersjach wzbogaconych (np. zdjęcia rękopisów, autorskie notatki, prywatne dokumenty, wywiady, rysunki, skreślenia, montaż), które nie tylko można traktować jak „dramatyczne didaskalia” objaśniające tekstowe konkretyzacje, ale też rodzaj „akcji plastycznej” włączonej do semantyki przedstawienia słowa i tekstu⁹⁶.

Zarówno teksty liternetowe, jak też świadectwa ich odbioru wskazują, że mamy tu do czynienia z otwartą formą w ruchu, której zasadniczą właściwością jest zmienne pole lektury, „scenariusz obliczony na emocjonalne reakcje czytelnika”⁹⁷. Nawet jeśli sam tekst wykazuje się klasyczną dominantą gatunku, to przecież wprowadzenie i użycie internetowego „pisma” (grafia, ortografia, e-maile, blogi, cz@ty) uruchamia specjalny kod przekazu, nowe „sieci” literackiej komunikacji. I tak, powieść Janusza Wiśniewskiego *S@motność w sieci. Tryptyk* z jednej strony pozwala się rozpoznać jako tradycyjna odmiana „sentymentalnego romansu”, z drugiej jednak kreuje świat dzieła według poetyki internetowej. Ta wersja zapisu nie zmienia zasadniczo gatunku, ale modyfikuje język i środowisko świata przedstawionego. Romans bowiem rozwija

⁹⁴ J. Roszak, *Narren, navigare – narracje hipertekstu*, [w:] *Narracje po końcu (wielkich) narracji...*, s. 142. Zob. T. Szkudlarek, dz. cyt., s. 99.

⁹⁵ A. Krajewska, *Dramat współczesny, teoria i interpretacja*, Poznań 2005, s. 61.

⁹⁶ Tamże.

⁹⁷ A. Nasiłowska, *Estetyka postmodernizmu wobec literatury w dobie Internetu*, [w:] *Co dalej literaturo?* Autorka omawia charakter związków polskiej literatury z Internetem, nową sytuacją komunikacyjną i nową publiczność. „Internet wyzwolił ogromną energię. Bardzo zresztą różnorodną”, pisze Nasiłowska (blogi, czaty, emotikony, czyli specjalne znaki typu, uśmiech, całusy itd., specjalną etykietę, zwaną netykietą). Nie są to jednak „świadectwa jakiejś bardzo głębokiej zmiany, która wiedzie do skonstruowania uniwersalnego kodu języka wizualnego, niezwiązanego z żadnym językiem naturalnym. Jest to komunikacja dość swobodna [...]” (s. 216).

się w poetyce nowych mediów, prowadzony jest w wirtualnym świecie za pośrednictwem poczty elektronicznej (e-mail). W gruncie rzeczy autor łączy doświadczenie Internetu z modelem wzorca tradycyjnego, który tutaj powtarza: listy kochanków to „długie epistoły”, pełne retorycznych popisów, co zdecydowanie odbiega od stylistyki e-mailowej korespondencji, jej „netowego” skrótu i młodzieżowego slangu. Jeśli jednak włączy się do poetyki odbioru „żywy zapis” czytelniczych głosów, to okaże się, że właśnie w tej formie sprawdza się owa dodatkowa wartość tekstu, jego poszerzenie o „rozgałęzioną sieć” odbiorczych interakcji. Chodzi tutaj o odmienny od kodu krytyki literackiej styl wartościowania, o bezpośredni i nacechowany ekspresją emocyjny styl lektury. „Efekt hipertekstu – zauważa Nasiłowska – 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”⁹⁸.

Natomiast już *Cz@t* Krzysztofa Rudowskiego wyraźnie poddaje tradycyjny gatunek genologicznej modyfikacji nowego medium. Ów „wirtualny dramat” rozgrywa się bowiem na „cz@cie” (gatunek i pismo wskazują miejsce akcji) wśród 5 kobiet i 6 mężczyzn oraz postaci epizodycznych, którzy prowadzą „wirtualne pogawędki” (e-mailowy dyskurs) zgodnie z konwencjami internetowej „profesjonalnej mowy” (mówienie tzw. *netspeakiem* inkrustowanym wyrazami pochodzenia angielskiego). Bohaterami dramatu są studenci, uczniowie, pracownicy banku, znawcy Internetu i to oni narzucają określone praktyki mówienia (mowa potoczna, slang młodzieżowy, skrótkowce, ideogramy, emotikony, eksklamacje). Tekst utworu jest swoistym „polilogiem” spisany z ekranu komputera (przypomina w tym Hübnerowski „dramat pisany na scenie”). Sztuka Rudowskiego wykorzystuje „elektroniczne pismo”, zwłaszcza zaś typowy dla sieciowej korespondencji słownik skrótów i akronimów (np. „Cze” – „cześć”; K czy M – kobieta czy mężczyzna; „priv” – prywatny kanał; symbole internetowe zamiast słowa: @ #); postaci „wirtualnego dramatu” mówią też językiem niewyszukanym, niedbałym, trywialnym („mocne słowa”)⁹⁹.

Zauważalny wpływ „sieci” na styl i poetykę dzieła literackiego, na „mutacje genologiczne” pozwala uchwycić kierunki i skalę różnicujących jakości, jakie wnosi do tradycyjnych rejestrów język nowych mediów. Wytwarza on pewne

⁹⁸ Tamże. Autorka odwołuje się tutaj do drugiego wydania *S@motności w sieci*, do którego dołączono „prawie stustronicowe omówienie reakcji na książkę” (świadczenie bezpośrednich reakcji możliwych dzięki Internetowi).

⁹⁹ H. Janaszek-Ivaničková, *Modyfikacja genologiczna dramatu pod wpływem Internetu (Na przykładzie sztuki Krzysztofa Rudowskiego „Cz@t”)*, [w:] *Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu. Stabilita a labilita žánrů*, red. L. Pavera a kolektiv, Opava 2005, s. 130–143.

medialne chwyt, które z jednej strony określają ogólne właściwości poetyki mediów, z drugiej zaś konfiguruje funkcjonalnie owe chwyt w konkretnych użyciach. W przypadku „wirtualnego dramatu” byłyby to – obok stosowania typowego słownika (dialogi zredukowane do e-maili, rezygnacja z retorycznych funkcji stylu na rzecz środowiskowego dowcipu, zastępowanie słów ikonami, ignorowanie zasad ortograficznych) – przede wszystkim zmiana roli antycznego chóru, który nie wiezie już do katharsis, ale (w swej jednoosobowej postaci) raczej do parodii popkulturowej rzeczywistości (odtworzenie tego, co już było), dominanta dialogu i polilogu („nomadyczne kłacz”), zamiast autentycznej tożsamości bohaterów projekcje i kreacje utajonych dążeń i kompleksów, odchodzenie od „grzecznej konwencji” w stronę „rozmaitych tabu seksualnych i językowych: ciągle przekraczanie bariery naturalnego wstydu [...]”¹⁰⁰.

Otwieranie sztuki literackiej na nowe środki przekazu i wyrazu (retoryka „sieci”; światy masowej wyobraźni) rodzi też pytania natury ontologiczno-epistemologicznej, zwłaszcza w sytuacji, gdy światy wirtualne wyraźnie zakłócają pole odbioru rzeczywistości. Jeśli bowiem komunikujemy się i nawigujemy we wnętrzu „tekstów, ikon, obrazów lub dźwięków”, to może także „obraz nie przedstawia tego, co realne, lecz symuluje to” („kopie bez oryginału, znaki bez odniesienia, mapa bez terytorium”)¹⁰¹.

Rozpatrz się w mojej rozpacz
 Ja nie jestem wierszem raczej
 [...]
 iskrzenie na złączach zamiast długich połączeń
 krótkie smsy chwilowe rozpozgodzenia
 litość litera mnóstwo znaczków graficznych
 przejęczasz mnie sobie
 przepisujesz w nowej scenografii czasem stenotypią
 na skórze a ja wykraczam
 poza tekst choć wołam cię
 przypisami

(Katarzyna Haggmayer, *nie chcę być mową związaną – Fuga*)

Tego rodzaju „zniewalająca moc” języka i kultury staje się znaczącym pretekstem humanistycznego dyskursu rozwijanego wokół skomplikowanych relacji człowieka i jego doświadczenia realności¹⁰². Obrazować ją może właśnie specjalna retoryka pisma i litery, ale też przemieszczenia słów i znaczeń („nie-

¹⁰⁰ Tamże. Por. M. Górka-Olesińska, *Słowo w sieci. Elektroniczne dyskursy*, Opole 2009, s. 33–39.

¹⁰¹ J. Baudrillard, dz. cyt.

¹⁰² Zob. A. Szahaj, *Jean Baudrillard – między rozpacz a ironią*, [w:] *Zniewalająca moc kultury. Atykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki*, Toruń 2004, s. 74–92.

ciągłość i przesunięcie”¹⁰³), które prowokują rozmaite „wędrowki semantyczne”, zestrojone albo rozstrojone wartości, niepewne światy i egzystencje „ja” w świecie (realne/tekstowe/wirtualne).

Piąty_element_to_fiksJA
 rzeczywistości jak t_e_k_s_t
 kon_spekt_akt spacji_liter
 sym_pozycja wyrazowa
 kon_strukcja głosowa
 in_stal_akcje tekstowe
 na/w/o tobie tobą

(Maria Cyranowicz, *piąty_element_to_fiksja*)

to ja sprowadzam na miasto i niszczę potwory.
 jestem źródłem rozrywki i pracy, mecenasem sztuki.
 to jest mój świat, więc nie mieszaj mi w głowie.
 nie rozmawiaj ze mną o motywie boga
 w poezji współczesnej, nigdy nie strasz mnie
 śmiercią. znam wszystkie kody na nieśmiertelność.
 Enter.

(Paweł Lekszycki, *sim city – Wiersze przygodowe i dokumentalne*)

Trzeba też powiedzieć, że „ruchome granice literatury” (stylów, gatunków, sztuk) wiodą nie tyle ku „zagładzie gatunków”, ile ku ich „hybrydyzacji” (ponowoczesne sylwy, swobodne szczepy realnych i wirtualnych światów). Oglądane z tej perspektywy wszelkie przekształcenia rzeczywistości dowodzą, że postmodernistyczne pejzaże epoki „technicznej reprodukcji, systemów cybernetycznych oraz hipertekstualności”¹⁰⁴ wnoszą nowe style przedstawiania świata, ale też nowe formy prezentacji dzieła literackiego (medium elektroniczne, ekran interaktywny, e-czytelnie, komputorium). Przy czym charakter zmiany pozwala też określić na tyle wyraziste cechy, że można mówić o kształtowaniu się nowego paradygmatu kultury i literatury, zwłaszcza zaś nowych warunków i efektów zmian estetycznych, tekstowych i komunikacyjnych (multimedialne gatunki, sztuka interaktywna)¹⁰⁵.

¹⁰³ M. P. Markowski, *Nieobliczalne. Eseje*, Kraków 2007.

¹⁰⁴ A. Ogonowska, *Dzieło sztuki w epokach: technicznej reprodukcji, systemów cybernetycznych oraz hiperrealności Waltera Benjamina, Billa Nicholasa i Jeana Baudrillarda wizja rozwoju mediów*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2007, nr 2. Zob. też *Ruchome granice literatury...*

¹⁰⁵ Zob. E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000; C. Geertz, *O gatunkach zmaconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, „Teksty Drugie” 1990, nr 2; B. Witosz, *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*, Katowice 2005; E. Dąbrowska, *Tekst artystyczny między stylami i gatunkami (genologiczne silva rerum nowej i najnowszej literatury polskiej)*, „Przestrzenie Teorii” 2006, nr 6; R. W. Kluszczyński, *Dylematy interaktywności...*

Inny styl przedstawiania to także konsekwencja przekraczania granic konwencjonalnej poetyki (tekstu/odbioru), ale też gotowości przyjęcia komunikacyjnej zmiany i łączenia form (również dawnych) z „językami” nowej rzeczywistości medialnej. Skoro – jak zauważa Maria Cyranowicz – po raz kolejny „zmieniła się skóra świata” (słysząc tu odbite echem słowa Tadeusza Peipera), to rozumiała jest także zmiana struktury tekstu, stylu mówienia i pisania, interaktywnej akcji wypowiedzi. „Znakiem czasu w poezji jest dziś *slam*, który powstał z poczucia buntu wobec tradycyjnej roli poety i przypomina awangardowe dążenia do wyprowadzenia sztuki na ulice”¹⁰⁶. *Slam poetry* uaktywnia zatem inną sytuację komunikacyjną wiersza, którego autorska recytacja łączy głosowo-sceniczne wykonanie utworu z interpretacją jego treści. „Skandujący poeta slamser – mówi Maria Cyranowicz – niewiele różni się w ekspresji od wokalisty zespołu hip-hopowego, ponieważ musi tworzyć z myślą nie o oku, ale o uchu. A zatem sposób, w jaki poeta prezentuje swoje wiersze, wpływa na to, jak będą one przez niego pisane. Kiedy jednak odwrócimy perspektywę i potraktujemy piosenkę jako gatunek poetycki również raper okaże się poetą. Mówię tu o hip-hopie, ponieważ pełni on taką rolę dla młodych poetów, jak dla bruLionowców punk czy rock, czyli swoistego kontekstu muzycznego. [...]. Zmieniła się struktura tekstu i oto powoli ziszczają się marzenia o nowym języku poezji. O wierszu wyzwolonym z gatunku i schematu druku oraz o poecie «wykrzykniku ulicy»”¹⁰⁷.

Tego rodzaju „performanse” spełniają się więc w akcji bezpośredniej, w „turnieju jednego wiersza”, autorsko przedstawionym na scenie, poddanym krytyce reagującej „na żywo” publiczności. Mamy tu zatem do czynienia ze szczególną formą teatralizacji wykonania a zarazem szczególną wspólnotą estetycznego przeżycia czy, jak powiedziałby Roger Caillois, „ekstazy komunikacyjnej”. Autorskie popisy wywołują bowiem momentalne reakcje widza, jego „tu i teraz” emocjonalne zaangażowanie: akceptację lub negację wiersza. Niepowtarzalny klimat turniejowej rozgrywki poetów wyzwala też emocjonalnie niepowtarzalną dramaturgię całego spektaklu, gdy „słowa w akcji” pobudzają widownię, która albo z aplauzem przyjmuje tekst, albo go odrzuca już w trakcie prezentacji.

W każdym przypadku interaktywne pole działania literatury zakłada pełne zaangażowanie uczestniczącego odbiorcy. Czy będą to światy interaktywnych fikcji powieści wirtualnych (komputerowo-internetowych), czy innego rodzaju „n@wigacje słowa w przekazach audiowizualnych”¹⁰⁸ (ekran komputera, estetyka „wierszy kręconych”, interaktywne instalacje), zawsze będzie to – w po-

¹⁰⁶ M. Cyranowicz, *Zmieniła się struktura tekstu*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 13, s. 21.

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ Zob. A. Łebkowska, *Odmiany służebności fikcji literackiej...*, s. 32. Zob. także E. Wilk, *N@wigacje słowa. Strategie werbalne w przekazach audiowizualnych*, Kraków 2000; E. Szczęśna, dz. cyt.

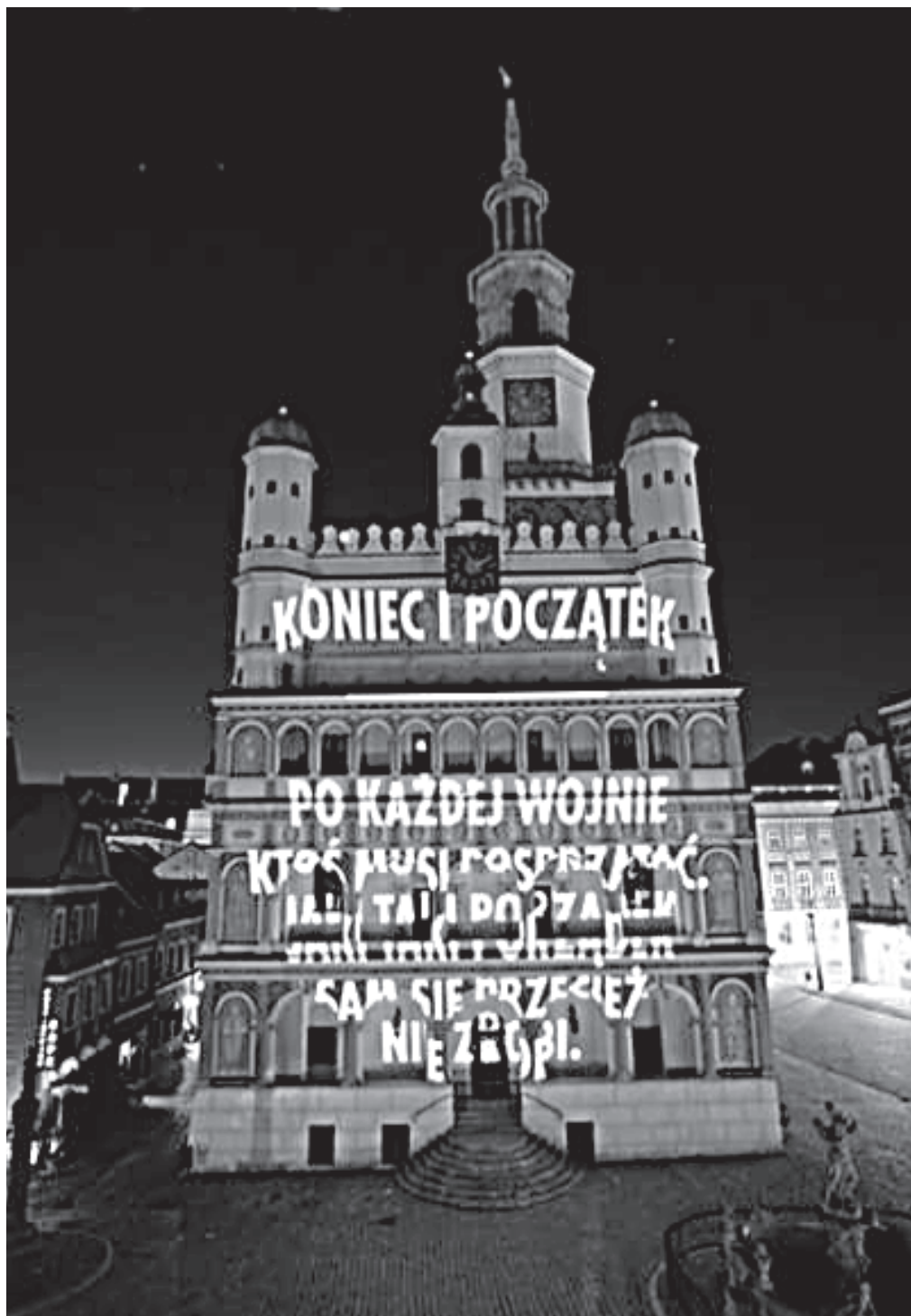
równaniu z czytaniem tekstu tradycyjnego – zupełnie nowe doświadczenie tekstu i odbioru. Przede wszystkim dlatego, że tradycyjny paradygmat „ustąpił miejsca zmultiplikowanym punktom widzenia”, a „interakcyjny ekran” lepiej także odpowiada naszej wizji ponowoczesnej rzeczywistości (fragmentaryczna, nieciągła, „bardziej ulotna”)¹⁰⁹. Również style otwarcia literatury na nowe doświadczenia z tekstem i komunikacją przekładają się na zmianę jej stylów wykonawczych i coraz wyraźniejszych form obecności literackiego słowa w przestrzeni publicznej. Przy czym projektowane tutaj aktywności odbiorcze domagają się już nie tylko tradycyjnego czytelnika, ale również widza a zarazem współuczestnika artystycznego „spektaklu przedstawiania”. Z tej perspektywy lektura wierszy Wisławy Szymborskiej w „światlnych projekcjach” Jenny Holzer byłaby świadectwem twórczych możliwości dzieła i niezwyklej sztuki jego odbierania. Proponowane przez Holzner realno-wirtualne „strefy kontaktu” z wierszem wywołują nieoczekiwane gry słowa i światła, a z tym także nieoczekiwane efekty znaczeń i sensów, jakie ze światlnych tropów można „wyczytać”. Przede wszystkim dlatego, że światło zmienia sytuację słowa w tekście, gdy kieruje uwagę widza na wybrany fragment, dłużej lub krócej zatrzymuje na nim oko, zmienia ujęcia, podsuwa i gubi ścieżki interpretacji. Jednocześnie ów styl „prowadzenia wiersza” wyraźnie oczekuje nie tylko medialnej interakcji, ale przede wszystkim zmusza odbiorcę do pogłębionej refleksji. To oczekiwanie ma wsparcie w samym charakterze instalacji pomyślanej głównie jako akt „interwencji artystycznej”, jako akt prezentacji, który daje impuls do współuczestnictwa odbiorcy w budowaniu treści przekazu („konfrontacja wpisanej w projekty Holzer dialektyki przestrzeni publicznej i prywatnej [...]” stanowi „początek owocnej refleksji”¹¹⁰).

Przechodzenie od wersji linearnej (przesuwanie światła „wers po wersie”) do słowno-światlnych akcentów i sugestii semantyzuje treści „[...] litera jest zamknięta, niezmienną linią; linia ta otwiera literę, która może być zamknięta w innym miejscu, lub po drugiej stronie. Otwórz literę i otrzymasz obraz, scenę, magię. Zamknij obraz i otrzymasz znak” – powiada François Lyotard¹¹¹ (światło gaśnie / tekst gaśnie). „Redagowane światłem” wiersze Szymborskiej (*Chmury, Terrorysta on patrzy, Tortury, Koniec i początek, Dzieci epoki*) dają ich „efemeryczny, niematerialny obraz”. Wersy „snujące się z wolna w górę fasady Ratu-

¹⁰⁹ M. Filiciak, *Druk kontra piksele. Hipertekst w literaturze*, [w:] *Liternet. Literatura i Internet...*, s. 123–124.

¹¹⁰ F. Lipiński, *Między tekstem a obrazem*, [w:] *Poznańskie projekcje Jenny Holzer. Projekcje światłne wierszy Wisławy Szymborskiej / Light projections of poems by Wisława Szymborska, For Poznań. Stary Browar 8.04. 2011, Ratusz 9.04. 2011. Wystawa Jenny Holzer, Art Stations 08.04. – 31.08.2011* [nlb].

¹¹¹ Cyt. za: F. Lipiński, dz. cyt.



Wiersz Wisławy Szymborskiej *Koniec i początek* w „świetnym spektaklu” Jenny Holzer, www.jennyholzer.com/Projections/credit/Poznan 2011/

sza, w zależności od kondygnacji, na której się akurat znajdowały, ulegały pewnym zniekształceniom, strzępiły się i wyginały w splocie z kolumnami loggi i arkadami galerii. Nabierając koloru polichromii, płynnie zmieniały swą postać [...]. W tym przypadku słowa nie tylko przemijają w czasie, ale i w przestrzeni, a ich sens wydarza się w oglądzie. To właśnie w takich momentach, gdy medium przestaje być jedynie nośnikiem treści, lecz ją również kształtuje, a więc jest z nią nierozzerwalnie związane, prace te osiągają największą moc przekonywania [...]"¹¹².

„Świetlne spektakle” Jenny Holzer dowodzą, że jej styl działania na tekstach i działania tekstami w przestrzeni publicznej charakteryzuje szczególnie forma etycznego dyskursu. Wiersze Szymborskiej „rzutowane światłem” na budynku Starego Browaru i Staromiejskiego Ratusza w Poznaniu tworzą bowiem multimedialny przekaz o wyraźnie sugerowanych wartościach, co też powinno prowadzić do wywołania odbiorczego napięcia i wejścia w artystyczny zamysł autorki instalacji. Trzeba też zauważyć, iż ów zamysł artystycznej interwencji doskonale także współpracuje z etycznym brzmieniem głosu Wisławy Szymborskiej:

O czym mówisz ma rezonans
o czym milczysz ma wymowę,
tak czy owak polityczną.
(Dzieci epoki)

¹¹² Tamże.

