

Relacyjna i separacyjna praktyka twórcza. „Kord” Natalii Malek

Anna Kałuża

ANNA KAŁUŻA Uniwersytet Śląski, Katowice

RELACYJNA I SEPARACYJNA PRAKTYKA TWÓRCZA „KORD” NATALII MALEK

W Polsce po 1989 roku poeci i poetki powrócili do praktyki polegającej na współpracy z artystami wizualnymi. Można mówić o kooperacji Wojciecha Wilczyka i Marcina Świetlickiego przy książce *20 niezapomnianych przebojów i 10 kultowych fotografii* (1996), Krzysztofa Jaworskiego i Wilczyka przy zbiorze *Kapitał w słowach i obrazach* (2002), Darka Foksa i Zbigniewa Libery przy projekcie *Co robi łączniczka* (2005), Grzegorza Wróblewskiego i Wilczyka przy komponowaniu książki ze zdjęciami *Blue Pueblo* (2015). Z młodszego pokolenia poetek i poetów wspomnieć wypada o książkach Justyny Bargielskiej *China Shipping* (2005) i Edwarda Pasewicza *Henry Berryman. Pięśni* (2006). W ostatnich latach fotografie stały się istotnym elementem dzieł Foksa (np. w *Eurydyce* z 2021 roku), Szczepana Kopyta (w *Konfetti* z 2021 roku) oraz Natalii Malek (w zbiorze *Kord* z 2017 roku). Trzy ostatnie wydają mi się również najbardziej znaczące w perspektywie interesujących mnie typów praktyki twórczej – relacyjnego i separacyjnego. We wszystkich mamy do czynienia z dwoma rodzajami mediów, optycznie od siebie oddzielonymi. Wszystkie też realizują coś, co – parafrazując Allana Sekulę – nazwałabym fotografią w strukturze poetyckiej¹ oraz poezją w strukturze fotograficznej.

Chciałabym przyrzeć się szczególnie jednemu z tych zbiorów poetyckich. Jego analiza pozwoli mi na zaprezentowanie relacji między słowami a obrazami fotograficznymi. W moim przekonaniu, relacje te nie tylko są charakterystyczne dla eksperymentów poetyckich, awangardowych z ducha, ale – odzwierciedlając najważniejsze procesy, które zachodzą w naszej kulturze wizualnej – stanowią również próbę wypracowania artystycznej kontrodpowiedzi na niebezpieczne i zagrażające określonym wartościom efekty tych procesów.

Poezja: mikrokosmos drobin medialnych

Kord jest trzecią książką Malek. Na pierwszy rzut oka relacje jej poezji z konkretem materialności (krojem pisma, rodzajem papieru *etc.*) oraz z różnymi formami wizualnymi (m.in. z obrazami, fotografiami, ale też z pojedynczymi elementami, takimi

¹ A. Sekula (*Demontaż modernizmu. Ponowne odkrycie dokumentu. <Notatki o polityce reprezentacji>*). W: *Spoleczne użycia fotografii*. Red. K. Lewandowska. Przeł. K. Pijarski. Warszawa 2010, s. 52) pisze o „fotografii w strukturze narracyjnej”.

jak linie, kolory, punkty itd.) wydają się mało skomplikowane. Autorka tomu systematycznie uwydatnia udział tego typu form w swoich książkach. W debiutanckich *Pracowitych popołudniach* (2010) nie było tego jeszcze widać, lecz od drugiej książki trudno przeoczyć tendencję do pokazywania wierszy w otoczeniu kompozycji plastycznych. *Szaber* (2014) ilustrowała Joanna Grochocka, zaprzeczając wyłącznie dekoracyjnemu charakterowi grafik. *Kord* (2017) zawierał siedem fotografii Anny Grzelewskiej, co czyniło artystkę współautorką książki. W *Karapaksie* (2020) obraz Dominiki Kowyni *Kłopoty z pamięcią* (2017) wypełniał środkową część woluminu. Wierszom z *Obręczy* (2022) towarzyszyły z kolei prace Basi Bańdy z cyklu *Kompozycje na obniżenie ciśnienia*.

W każdym z tych zbiorów Malek udostępniła miejsce dla kompozycji plastycznych: jej książki współtworzone są przez kolaże, fotografie, abstrakcyjne obrysy eksperymentujące z plamami barw. W ten sposób wizualno-obrazowe formy stają się częścią poezji i stanowią istotny element książki jako obiektu – do oglądania i czytania. Jednakże elementy oddziałujące na zmysł wzroku, choć współkształtują odbiór poezji, zjawiają się w niej na odrębnych prawach, ponieważ jej najbardziej oczywistą postacią stanowi ta językowo-pisemna. Co więcej, można nawet założyć, że prace graficzne potrzebne są Malek po to, by odróżnić tę materializację poezji od innych oraz by złożyć ją z kilku mediów, optycznie niezachodzących na siebie i wskazujących na swój odmienny charakter. Artystyczny wymiar działań Malek polega zatem na tym, że modyfikuje ona założenia ekspozycji dzieł plastycznych (ilustracji, fotografii, obrazów), które teraz, jako składniki książki poetyckiej i upostaciowienia graficzne poezji – integralne, choć niezintegrowane w pełni z materiałem piśmiennym – także decydują o jej odbiorze i rozumieniu.

Wydaje się więc, że jesteśmy na antypodach myślenia o stowarzyszeniu mediów, z jakim mamy do czynienia w twórczości Foksa, poety najwytrwalej w ostatnich latach eksplorującego relacje słowne i fotograficzne. Teksty Foksa – sposób produkowania znaczeń, specyficzna obrazowość itd. – każą nam ujmować pojedyncze medium literackie jako mnogie: wewnętrznie zróżnicowane, podzielone i inkorporujące inne media i kody. Lubią upodabniać się do mediów nieliterackich (np. filmowych). U Malek obiekt, który media obrazowe i lingwistyczne współtworzą, stanowi wyłącznie książka, nigdy wiersz. Ten pozostaje artefaktem językowo-słownym, ze wszystkimi konsekwencjami wynikającymi z takiego trybu kodowania sensów. Nie jest jednak tak, że Malek nie dba o materialno-optyczną postać liryków. Jej dzieła uświadamiają „optyczny” charakter typografii i materialne aspekty stronicy (pustka, biel, format). Ale i tu jej czynności zdają się różnić od tradycyjnych zachowań graficznych, znanych z poezji wizualnej czy konkretnej, w których dochodzi do prób urzeczowienia wiersza, pokazania liter, odsemantyzowania ich itd.

Skoro poezja Malek to fenomen zarazem wizualny (obrazowy, rysunkowy i fotograficzny) oraz językowy, wywodzący się niewątpliwie z tradycji awangardowych, warto zastanowić się, jak rozumiany jest tu liryk jako zasadniczo piśmiennie-językowa forma, uwydatniająca także swoją typograficzną postać. Bardzo dużą wagę przywiązuje bowiem poetka do dźwiękowych aspektów wierszy, rozbudowując ciągi aliteracji, echolalii, onomatopei. Czy wszakże przełącza poezję na słowa utożsamiane z głosem/ciałem? Można odnieść wrażenie, że litera to u niej jedno i drugie, pismo i głos, a w perspektywie percepcji: wzrok, zyskujący i tracący dominację

nad dźwiękiem. Napięcia powstające z dynamiki oporu stawianego przez te dwa różne sposoby konceptualizacji języka/pisma stanowią o istocie wierszy Malek. Pragnie ona przełamać tekstualizm pisma / liryku pisanego. Roland Barthes w *Przyjemności tekstu* rozważał „możliwość poszerzenia obrębu estetyki przyjemności tekstualnej o »pisanie na głos«”²:

Miałoby ono przywoływać zapomnianą część retoryki ujmowanej jako „zespoł cielesnego uzewnętrznienia dyskursu”. Jego celem jest „połączenie ciała i systemu językowego, a nie sensu i języka”. Uwzględnienie cielesności pozwala zwrócić autorowi uwagę na wypowiedzeniowy charakter języka i przewyciężyć tekstualizm pisma [...]”³.

W tym kontekście nie ulega wątpliwości, że poezja Malek stanowi bogaty i złożony mikrokosmos drobin medialnych, które działając razem, wpływają na efekt „cielesnego uzewnętrznienia dyskursu”. Wyszczególnić należy pismo alfabetyczne (docierające za pomocą dźwięku i wzroku), wizualne media artystyczne i ich optyczną realność oraz materialny konkretny przedmiot⁴. W związku z taką koncepcją wiersz Malek dąży do tego, by zaistnieć w jednym sugestywnym słowie; jej książki chcą się pokazać jako jeden poręczny obiekt, poezja zaś – dać się ująć w syntetycznym porządku werbalno-optycznym, dźwiękowym i obrazowym. Granice między tymi sferami medialno-znakowymi są płynne, Malek dba jednak o ich odgraniczanie. Kwestionuje zasadność utrzymania ostrych, binarnych opozycji języka i obrazu, ale nie doprowadza nigdy do ich utożsamienia. To bardzo istotne: w kulturze konwergencji, translacji, przepływów medialnych, polisensoryczności i rozproszenia uwagi dowartościowanie koncentracji i dogłębnej uważności w przypatrywaniu się granicom poszczególnych mediów oraz systemom sztuk nie jest czymś codziennym. Za takimi działaniami zawsze idą określone wartości i porządek polityczny⁵. O jakie wartości chodzi Malek? Przyjrzyjmy się zbiorowi *Kord*.

Dominacja: niedźwiedzie przysługi poezji

Katarzyna Trzeciak, jedna z najbardziej wnikliwych recenzentek zbioru, odwoływała się do kategorii rzeźby jako wspierającej myślenie poetki o wierszu:

Rzeźba, jak rozumiem ją w kontekście projektu poetycko-fotograficznego Natalii Malek i Anny Grzelewskiej, to nie bryła, lecz sytuacja, projektowanie warunków potencjalnego spotkania, a zatem otwarcie, sposób na przewyciężenie granic i hierarchii. Język poetycki jest tu więc, niczym rzeźbiarska materialność, narzędziem przekierowywania uwagi z hermeneutycznego poszukiwania sensu i głębokiego znaczenia na tryb powierzchniowy⁶.

² M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań 2012, s. 58. Zob. także R. Barthes, *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. Lewańska. Warszawa 1997.

³ Michałowska, *loc. cit.*

⁴ Zob. P. Kozioł, *Natalia Malek*. Na stronie: <https://culture.pl/pl/tworca/natalia-malek> (data dostępu: 27 VII 2024): „Ciekawiło mnie [...], do jakiego stopnia słowo pisane może być niezależne od obrazu i dźwięku, być czymś w rodzaju przedmiotu, czymś materialnym, wręcz rzeźbiarskim – nie rezygnując z podstawowej funkcji, jaką słowa pełnią w tekście zapisanym z intencją porozumienia”.

⁵ Zob. W. J. T. Mitchell, *Słowo i obraz*. Przeł. S. Herczyńska. „Teksty Drugie” 2022, nr 1.

⁶ K. Trzeciak, *Wiersz, czyli sytuacja rzeźbiarska. O materialności „Kordu” Natalii Malek*. „Śląskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 1, s. 198.

Trzeciak opisała język poetycki Malek jako relacyjny i przekraczający różne opozycje, wchodzący w rozległe związki ze światem, sprowadzający czytelnicze zachowania do doświadczeń emocjonalnych, które oddalają pracę interpretacji i de-szyfracji sensów⁷. Badaczka poruszyła też powinowactwo twórczości Malek z modernistyczną tradycją wiersza-rzeźby. W tej tradycji wiersz pozostaje zamkniętym, skończonym obiektem, który jest efektem pracy nad materiałem:

Gdyby ograniczyć możliwy związek rzeźby i wiersza wyłącznie do tej, na wskroś modernistycznej tradycji, to deklaracja autorki *Szabru* lokowałaby jej twórczość w tradycji dzieła sztuki, które „nie daje się [...] wchłonać przez miejsce, w jakim się znajduje. Jest raczej wykluczające niż włączające, a wyklucza właśnie patrzącego”⁸.

Poezja Malek realizuje się w procesualnym trybie, ale jej wiersze usiłują się wyodrębnić i „nie dać się wchłonać” przez otaczające je media artystyczne i materiał (papier, strony, barwy)⁹. Nie bez znaczenia, choć z pewnością zaskakujące, wydaje się to, że przywołane przez Trzeciak słowa Waltera Benna Michaela, amerykańskiego krytyka społeczno-politycznego, brzmią jak fragment *Teorii estetycznej* Theodora W. Adorna. Według niego dzieło jest autonomiczne wtedy, gdy „wyodrębnia się ze społecznych powiązań i zarazem tam przynależy”¹⁰. Zdaniem filozofa, potencjał dzieła sztuki byłby przede wszystkim negatywny (krytyczny), stawiałby opór warunkom, jakie go stworzyły, i wyznaczałby – być może – warunki dla własnego funkcjonowania. Ta awangardowa koncepcja estetyczna w zadziwiający sposób wpływa na strategię artystyczne Malek, zwłaszcza wtedy, gdy myśli się o usytuowaniu jej poezji pośród innych kulturowych praktyk życia codziennego, ale także – szczególnie – gdy zwraca się uwagę na dynamikę współdziałania różnych mediów i kodów. Malek pisze o niedźwiedzich przysługach, jakie wiersze (tekst, pismo, język) wyświadczają fotografiom (obrazom) w bardzo konkretnych warunkach lekturowego i percepcyjnego przyzwyczajenia czytelniczego, ale – co oczywiste – tego typu konfrontacje są obustronne i nie do końca kontrolowane przez podmiotowe działa-

⁷ Zob. *ibidem*, s. 193: „Wiersze z tomu *Kord* umieszczone są u dołu stron, drukowane czcionką bezszeryfową, oddzielane wakatami od fotografii Anny Grzelewskiej. Stawką tego układu może być chęć wyodrębnienia tekstu, na wskroś rzeźbiarska potrzeba stworzenia wiersza-posagu – zamkniętego i wolnostojącego obiektu. Ale trop *hyle* może kierować uwagę w zupełnie inne rejony. Wydaje się bowiem, że wiersz przekracza tu granice graficznego układu, wakaty i fotografie stają się jego częścią, a stabilna »rama« tekstu przybiera formę półprzepuszczalnej powłoki, która działa nie separująco, lecz inkluzywnie – umożliwia stopienie się różnych mediów, rzeczy i ciał”.

⁸ *ibidem*, s. 192. Badaczka cytuje tu książkę W. B. Michaela *Kształt znaczącego. Od roku 1967 do końca historii* (Przeł. J. Burzyński. Kraków 2011, s. 141).

⁹ N. Malek w wywiadzie przeprowadzonym przez M. Szczotkę i A. Kałużę (*Oddany do użytku*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 1, s. 182) mówi: „Kiedy myślałam o *Kordzie* i kiedy myślę o swojej przyszłej książce, *R.ż.*, to najbardziej interesuje mnie wiersz jako obiekt, skończona i wykrojona z materiału, z bloku materiału – całość. Wiersze publikowane w książkach charakteryzują podwójność materii, w sumie można to porównać do efektu przestrzenności. Istnieją zarówno w warstwie literackiej, niematerialnej, jak i w warstwie materialnej: zakomponowanego, wydrukowanego zapisu, który ktoś przewraca, przekłada. Na obu tych płaszczyznach działają. Dochodzi płaszczyzna całej książki – co do jej przestrzennego charakteru chyba nie ma wątpliwości – a w *Kordzie* i, w mniejszym stopniu, w *Szabrze* doszła cała sieć powiązań formalnych pomiędzy tekstem i fotografiami czy obrazami”.

¹⁰ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 498.

nia. W takim sensie poezja Malek, z właściwymi dla neoawangardy półprzepuszczalnymi granicami, adaptacyjną dynamiką zmian i przeobrażeń, natrafia na coś, co nie podlega negocjacji, translacji i przesunięciu. Tym czymś są granice modyfikacji samego medium.

Należy zatem odróżnić od siebie kilka płaszczyzn. Wiersze z *Kordu* dążą do wyraźnego zaznaczenia granic swojego medium (rozumianego szeroko: jako werbalny kod językowy, ale także jako pismo, zaciągające dług w percepcji wizualnej), podczas gdy poezja – jako proces, który dzieje się w obrębie napięć piśmiennych, dźwiękowych, wizualnych i materialnych – umożliwiać miałyby zupełnie inne stwarzanie się mediów. Wiele osób komentujących książkę Malek zwracało uwagę na tę odmienność¹¹. Trzeciak wspominała o charakterystycznym dla Malek materialnym widzeniu, posiłkując się filozofią Paula de Mana. Sonia Nowacka odwoływała się do „nie-językowego widzenia i nie-językowego słyszenia”, kategorii Gilles’a Deleuze’a z *Kliniki i krytyki*. Dawid Kujawa podnosił łączenie odległych porządków w *Kordzie* na zasadzie jukstapozycji, mające odbywać się w taki sposób, „aby balansować na granicy figuratywności wiersza”¹². Sama Malek wyobrażała sobie funkcjonowanie liryków w galeriach, ponieważ nowa przestrzeń oferowałaby zupełnie inne kanały odbioru:

Niestety, przeceniam siłę fotografii w starciu z nawykami czytelniczymi. Dotychczasowi recenzenci *Kordu* traktowali zdjęcia Ani jak zagadki do rozwiązania – na podobnej zasadzie, na jakiej chcieli widzieć wiersze. W tym sensie nie można mówić o „pomocy w odbiorze”, a jeśli już – o niedźwiedziej przysłudze, jaką wiersze wyświadczyły zdjęciom. Choć liczę jeszcze na eksperyment w drugą stronę – w przestrzeni galerijnej, gdzie to moje wiersze zderzą się z nawykami wizualnymi czy fotograficzno-dokumentalnymi. W tej przestrzeni słowo funkcjonuje inaczej, sprawia wrażenie dużo bardziej wyabstrahowanego niż w książce poetyckiej, co z kolei wymaga czujności – ryzyko osunięcia się w patos jest większe. Słowo w przestrzeni galerijnej prowokuje też skojarzenia z konceptualizmem, co jest jednocześnie kuszące, jak i w 2018 roku trochę przebrzmiałe¹³.

Malek przyznaje się także do fascynacji słowami/napisami/piśmiennością użytymi poza najbardziej tradycyjnym kontekstem książki i poza regułami czytania: w wywiadzie ze „Śląskich Studiów Polonistycznych” wspomina o pracach Lawrence’a Weinera, sugerując, jak mogłyby być ujmowane jej teksty. Ta sugestia wydaje mi się bardzo ważna i interesująca, warto podążyć w kierunku przez nią wytyczonym. Otwiera ona na wpływowe tradycje artystyczne, których – pozostawiając na boku dokonania z początków XX wieku (dadaistyczne, kubistyczne, futurystyczne, surrealistyczne, a wcześniej także symbolistyczne) – nie sposób pominąć, rozważając estetyczne i polityczne implikacje związków słów z obrazem, słów na obrazach, słów w przestrzeniach wystawienniczych. Malek przywołuje Weinera, ale to niejeden artysta kojarzony z językowym porządkiem sztuki. Wielu twórców, zwłaszcza od połowy XX wieku, wspiera się lingwistycznymi odniesieniami albo – odwrotnie –

¹¹ Zob. m.in. D. Kujawa, *Podłapać trop hyle*. „Mały Format” 2017, nr 1. Na stronie: <http://malyformat.com/2017/10/podlapan-trop-hyle> (data dostępu: 27 VII 2024). – S. Nowacka, *Wziąć żart na poważnie i iść z nim na wojnę*. „ArtPapier” 2017, nr 15/16. – Trzeciak, *op. cit.* Zob. też rozmowy z poetką, np. J. Skurtyś, N. Malek, *Powiązania*. „ArtPapier” 2017, nr 15/16. – *Oddany do użytku*.

¹² Kujawa, *op. cit.*

¹³ Skurtyś, Malek, *op. cit.*

usiłuje wyabstrahować słowa z lingwistycznego porządku i zapomnieć o semantycznej powinności znaku językowego. Intermedia neodadaistyczne, popartowe kolaże, konceptualna logika, *graffiti*, publiczna sztuka, hiperteksty – przedsięwzięcia kreacyjne podejmowane w ramach tych neoawangardowych nurtów implikują potężny udział słów w kulturze obrazu¹⁴. Jednakże choć to tradycja znana, nie wydaje się, aby rolę odgrywała w niej realizacja poetycka – autorka wierszy zamieszczonych w książce stosunkowo rzadko chce narzucić ich postrzeganie zgodne z regułami wizualnymi, jak dzieje się, gdy liryki umieszczone są w realnej przestrzeni, środowisku fizycznym: widziane, mają swoje fizyczne właściwości, materialną wyporność, ciężar i kształt. Nie myślę tu o wystawienniczych praktykach poetów konkretystów, mimo bowiem że fascynacja Malek cielesno-wyobrażeniowym kształtem słów byłaby im na pierwszy rzut oka najbliższa, ostatecznie jednak okazuje się zupełnie niepokrewna.

Mniej więcej od połowy XX wieku przeobrażanie liter i słów ze znaków graficznych w plastyczne, pozbawianie ich właściwości semantycznych, uprzedmiotowianie i materializowanie szło w parze z przekształcaniem przestrzeni publicznej, kolonizowanej przez znaki wyalienowujące ludzi z ich własnego życia, z myśleniem o dowartościowaniu doświadczeń intymno-osobistych, a także z oporem wobec biopolitycznej władzy¹⁵. Mam tu na uwadze praktyki takich artystów, jak Robert Rauschenberg, Allan Kaprow, Andy Warhol, Jasper Johns, Joseph Kosuth, Victor Burgin, Martha Rosler, ale też takich, którzy nie tylko wprowadzają słowa lub zdania do obrazów, lecz również zastępują obrazy słowami – jak m.in. Jenny Holzer, gdy np. w *Colin Powell Green White* (2006) pokazuje dokumenty rządowe związane z wojną w Iraku jako niemal abstrakcyjne obrazy zamalowane na czarno w miejscu cenzurowanych informacji¹⁶, czy Tracey Emin – np. w pracach *Mad Tracey from Margate. Everyone's Been There* (1997), *Psyco Slut* (1999), *Automatic Orgasm* (2001) i innych, w których naszywa aplikacje słowne na rodzaj koca/pledu/tkaniny¹⁷. Do tej grupy należą też Fiona Banner, znana ze swoich pejzaży słownych

¹⁴ Zob. obszernie omówienie tej tradycji: S. Morley, *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*. Berkeley, Calif., 2003. Zob. też m.in. A. Karpowicz, *Wizualność – piśmiennosc. Wybrane funkcje pisma w sztuce plastycznej XX wieku*. W zb.: *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*. Red. Ph. Artières, P. Rodak. Warszawa 2010. – T. Wilmański, *Książka (bez) słowa*. W zb.: *Tekst wizualny jako forma metasztuki*. Red. D. Dąbrowska-Wojciechowska, M. Kaźmierczak. Szczecin 2017.

¹⁵ Zob. Morley, *op. cit.*, s. 171.

¹⁶ Zob. M. Adamska-Kijko, *Pamięć zredagowana. „Redaction Paintings” Jenny Holzer*. „Czas Kultury” 2017, nr 3. Na stronie: https://czaskultury.pl/wp-content/uploads/woocommerce_uploads/2021/03/161-175_MAdamskaKijko_PamiecZredagowana_CzasKultury_3_2017-y2pblq.pdf (data dostępu: 27 VII 2024).

¹⁷ Zob. Morley, *op. cit.*, s. 188: „Styl aplikacji zastosowany przez Emin odnosi się do tradycyjnie kobiecych praktyk i w bezkompromisowy sposób sygnalizuje dystans jej prac do instytucjonalnego i komercyjnego designu. Zamiast w jego obrębie, umieszcza ona swoje napisy w niewyszukanej i mniej nadzorowanej sferze domowej i amatorskiej. Jednak lektura tekstu Emin szybko uwiarygodnia niewinność środków, wywołując konflikt między stylem a treścią. Uczestniczymy w urywkach podsłuchanych rozmów i zamieszczonych przekleństwach lub innych wypowiedziach przypominających *graffiti*”. Zob. też N. Brown, *Tracey Emin*. London 2006, s. 45–48.

(*wordscapes*)¹⁸, Jadwiga Sawicka i jej „instalacje tekstowe”¹⁹ oraz Ewa Zarzycka i wideoesztyty, w których granica między słowem a obrazem znika z pola widzenia²⁰. Wymieniam prace akurat tych autorek, bo jestem przekonana, że są one nieobojętne dla myślenia Malek o jej własnej działalności artystycznej. Spokrewnia je wszystkie badanie granic komunikacji językowej, eksploracja intymnych możliwości przekazu, niejawną polityczność i zainteresowanie warunkami, kiedy słowo staje się obrazem, a obraz słowem.

W tej perspektywie dwa zagadnienia wydają się w *Kordzie* najbardziej znaczące. Po pierwsze, jak już wiemy, Malek konfrontuje w obrębie swoich książek wizualną piśmienność z dźwiękowo-cielesnymi aspektami wiersza oraz wiersz z rysunkami, obrazami malarskimi. W związku z tym należy się zastanowić, czy fotografia w *Kordzie* – jako inne medium niż malarskie lub rysunkowe – wprowadza do owych konfrontacji istotne różnice, czy też funkcjonuje po prostu jako metafora różnicy medialnej. Po drugie, czytanie wierszy z *Kordu* mogłoby zawdzięczać więcej, niż sądziłoby się w pierwszej chwili, praktykom oglądania pisma w sztukach malarskich i fotograficznych, co zdaje się sugerować sama poetka. Jakie byłyby konsekwencje takiej zmiany formatu lektury z czytanego na widziano-czytany? Wprawdzie w *Kordzie* nie znajdziemy praktyk aranżowania słowa, znanych ze sztuk malarskich i fotograficznych, a jednak zasadne pozostaje pytanie, po co liryka Malek miałaby wchodzić w przestrzeń wystawienniczą i w tryb percepcji wizualnej²¹.

¹⁸ Zob. np. F. Banner, „Car Chases (French Connection)” and „Car Chases (Bullitt)”. Na stronie: <https://onlineonly.christies.com/s/modern-british-art-online/fiona-banner-b-1966-3/49091> (data dostępu: 27 VII 2024). Banner przepisuje mówione narracje filmowe na wielkie formaty ścienne. Cykl *Pościgi samochodowe* przenosi słowa (czasami dosłownie cytaty) lub opisy akcji takich filmów, jak *Francuski łącznik*, *Czas Apokalipsy* czy *Bullitt*, z ekranu na płótno. Zob. też A. Jones, *The Whole Story*. Na stronie: <https://imageobjecttext.com/2012/03/19/the-whole-story> (data dostępu: 27 VII 2024). Ten cykl, zdaniem artystki (F. Banner, *Break Point*. Na stronie: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/banner-break-point-t07501> (data dostępu: 27 VII 2024)), odzwierciedla granice komunikacji językowej. Gdy obrazy filmowe przełoży się na słowa, scena „staje się rodzajem kudłatej historii [...], przeciwieństwem gorliwego, imperatywnego pędu”.

¹⁹ W jednym z wywiadów (M. Jachuła, M. Jurkiewicz, *Szlachetny język malarstwa*. Rozmowa z J. Sawicką, „Szum” 2018, nr z 2 XI. Na stronie: <https://magazynszum.pl/szlachetny-jezyk-malarstwa> (data dostępu: 27 VII 2024)) artystka mówi: „Oprócz znaczenia ważny jest wygląd słowa. Interesuje mnie też interdyscyplinarność, pokrewieństwo malowania z pisaniem – np. często mówimy o tym, że w prozie niektóre opisy są malarskie, bardziej przywołują obrazy, kiedy się je czyta, łatwiej sobie wyobrazić to, co jest opisane, a niektóre nie”. Zob. też J. Sawicka, *Instalacje tekstowe*. Na stronie: <https://jadviga-sawicka.pl/instalacje-tekstowe> (data dostępu: 27 VII 2024).

²⁰ Zob. *Punkty wyjścia*. Z E. Zarzycką o sztuce performansu, rysunkach i tekstach w transmedialnym archiwum rozmawiają M. Baron-Milian i A. Wójtowicz. „Śląskie Studia Polonistyczne” 2022, nr 1. Baron-Milian (*ibidem*, s. 4) zadaje pytanie artystce, w interesujący sposób komentując jej twórczość: „Kiedy oglądałam Twoje kolejne prace, moją uwagę przykuwa pewien typ powtarzającej się sytuacji: nagranie dźwiękowe na kasecie magnetofonowej nazywasz *Rysunkiem*, podobnie jak zapisywane ręcznie formy narracyjne – one także w Twoim słowniku są rysunkami. Formy te pracują jak dziwnego typu transmedialne paradoksy, »zmyłki« dla zmysłów: słuchamy nagrania, a otrzymujemy instrukcję, że powinniśmy skoncentrować się na jego ukrytej wizualności; czytamy tekst literacki, a dostajemy sygnał, że interesować powinien nas sam rysunek pisma. Jak widziałabyś rolę tej sprzeczności?”

²¹ Piśmienny – to także, jak podkreśla Karpowicz (*op. cit.*, s. 124), wizualny. Tu piśmienność należałoby rozumieć jako zdolność konceptualizacji, przeciwstawianą zdolności wyobrażenia. Zob.

Narracyjna potencjalność: stelaże dla wyobraźni

Do tej pory poetka udostępniła fotograficznym obrazom miejsce wyłącznie w *Kordzie*. W *Obręczach* mamy do czynienia z siedmioma pracami Bańdy – pastelowe rozmycia (najczęściej różowo-żółto-fioletowe) barwnych plam podcinane są cienkimi liniami, które układają się czasami w kształty figur geometrycznych (koło, kreska), ale nawet jeśli prace te przybierają charakter biomorficzny, formalnie uznałybyśmy je jednak za abstrakcje. Z obrazu Kowyni *Kłopoty z pamięcią*, zawartego w *Karapaksie*²², można wyodrębnić przedstawienie męskiej postaci trwającej w dziwnym uścisku/zbliżeniu z bryłą stalowego koloru, podtrzymywana przez trzy czarne dłonie, nieprzynależące do żadnego ciała. Powyżej postaci powiewa kwadrat zielonożółtego materiału. Figury te ukazują się na tle mocnych pociągnięć pędzla, grubych faktur kolorystycznych – raz imitujących słoje drewnne, innym razem niedokładne pokrycie płótna farbą. Obraz Kowyni gra różnicami – realistyczny konkret wyłania się z abstrakcyjnych zagęszczeń farby, każąc nam myśleć równocześnie o materii malarskiej i imitacyjno-naśladowczym charakterze przedstawienia. *Szaber* z kolei wypełniały rysunkowo-fotograficzne kolaże Grochockiej. Łączyły one ze sobą niewspółmierne elementy, np. koci tułów dorysowany do kobiecej głowy, oko na wskazującym palcu sfotografowanej dłoni itd., najbliższymi przy tym będąc surrealnemu tradycjom feministycznym. Fotografie Grzelewskiej w takim sąsiedztwie prezentują się co najmniej zaskakująco. Artystka tak mówiła o cyklu zdjęć *Julia Wannabe*, z którego część znalazła się w *Kordzie*:

W fotografii interesuje mnie relacja między obrazem a rzeczywistością; napięcie między dokumentalną naturą obrazu a fikcją opowiadanej przez niego historii. Rzeczywistość jest dla mnie zawsze punktem wyjścia do rozważenia konkretnego zagadnienia. Chętnie badam coś, co naprawdę istnieje, i sposób, w jaki to robi. Siła „prawdy” obrazu fotograficznego, mocne przekonanie, że obraz jest tożsamy z rzeczywistością, zawsze mnie zaskakiwało i inspirowało²³.

Sprawdzanie przez Malek „prawdy” fotografii jest w tym tomie szczególnie spektakularne, gdyż zdjęcia Grzelewskiej to realistyczne sceny z życia dorastającej dziewczyny, córki artystki. Prawda fotografii (medium i przedstawienia) idzie tu o lepsze z prawdą biografii, wzmocnionej narracyjnym potencjałem kadrowanych sytuacji i intymnością obrazu. Fotograficzną iluzję obiektywizmu i dokumentalności można jednak uznać odpowiedzialną – jak robi to Trzeciak – za wzmocnienie efektu materialności materiałów, a nie samej przedmiotowości: „Grzelewska kadruje ujęcia tak, by uwagę odbiorców i odbiorczyń przyciągała nie tyle przedmiotowość rzeczy, ile raczej materiały, z których rzeczy te zostały wykonane”²⁴. Malek z kolei komentowała zdjęcia Grzelewskiej jako niuansujące sensy zarejestrowanych interakcji:

Takie wydały mi się fotografie Grzelewskiej – uwieloznaczniające zastałą czy też sfotografowaną sytuację, rozpięte pomiędzy możliwymi scenariuszami, ambiwalentne. Jednocześnie intensywne i in-

V. Flusser, *Obraz i tekst*. W: *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*. Przeł. P. Wiatr. Warszawa 2018.

²² N. Malek, *Karapaks*. Poznań 2020, s. 26–27.

²³ A. Grzelewska, *About*. Na stronie: <https://www.lensculture.com/anna-grzelewska> (data dostępu: 27 VII 2024).

²⁴ Trzeciak, *op. cit.*, s. 194.

tensyfikujące myślenie o tym, co mogło się zdarzyć – niebędące intelektualnym ćwiczeniem, lecz doświadczalną niewygodą. Konkretne i dokumentalne, a przecież na tyle dwuznaczne, że niemożliwe do pochwycenia w ten sam sposób, w jaki chwyta się ich przedmiot²⁵.

To dwie różne perspektywy: albo obraz koncentruje się na materiałach, albo na sytuacjach. Zdjęcia zamieszczone w *Kordzie* są różne i – jak sądzę – to ich rozmaitość decyduje o tak odmiennej percepcji. Niektóre fotografie przedstawiają przestrzenie ze śladami ludzkiej obecności. Pokazywane na nich pomieszczenie ze sprzętami użytkowymi – konstruktywistycznym w stylu plakatem, komoda, piekarnikiem, czajnikiem, workiem na śmieci, szklankami i pustą butelką wina oraz butlą z helem i wiszącymi w jej pobliżu dwoma kolorowymi balonami – przynosi wrażenie pustki²⁶. Następny kadr przepelniony jest z kolei przedmiotami: poukładane jedno na drugim, anektują całą przestrzeń, niemal rozpychają ramy obrazu. Centralne miejsce tego kadru zajmuje szafka ze zdjęciem (być może z kalendarza) roznieglizowanego kobiecego ciała, na niej stoją doniczka z kwiatkami i słoik, przed nią znajdują się sprzęty biurowo-techniczne, za nią jakiś rodzaj blatu, na którym też poupychano różnego typu przedmioty (s. 27). Przedstawienie na kolejnej fotografii ograniczone jest do jednego, ale – by tak rzec – heterogenicznego obiektu, stojącego na białym blacie, na rozjaśnionym tle. To rodzaj kampanowej figury składającej się z różowego pióropusza, porcelanowych figurek dziecięcych, szklanej kuli i porcelanowego bukietu kwiatów (s. 33). Ostatnia fotografia z serii prezentuje – z maksymalnego zbliżenia – popękany materiał; jest to być może gips, być może glina, a może jeszcze coś innego (s. 47). Właśnie dzięki tej kompozycji wolno uznać, że w *Kordzie* fotografia ustanawia się nie tylko jako dokumentacyjne (imitacyjne?) ukazanie fizycznych obiektów, ale także jako abstrakcyjny obraz, płaska powierzchnia, zwracająca uwagę na grudkową, bruzdowatą materię rzeczywistości. Na wszystkich opisanych zdjęciach brakuje jednak ludzkich postaci, dlatego trudno tu mówić o narracyjności ujęć. Prezentują one raczej scenografie dla nieobecnych – w obrębie kadru – zdarzeń i osób, stanowią rodzaj tła, które z jakiegoś powodu stało się pierwszym i jedynym planem.

W *Kordzie* zgromadzone są także innego typu fotografie. Udostępniają one intymnie pokazywany świat ludzi. Dziewczyna na łóżku, w domowej przestrzeni, w pościeli, półleżąca, z zasłoniętą twarzą (s. 19). Następnie: siedząca na płytach chodnikowych, w pomarańczowym płaszczu, z pluszową zabawką w ręce, z zaklejonym opatrunkami nosem – najprawdopodobniej po operacji (s. 41). I na koniec: znowu łóżko w sypialni i siedzący na nim chłopak, tyłem do odbiorców, można zobaczyć jedynie jego odsłonięte plecy, ręce skrzyżowane na kolanach i mocno schyloną głowę (s. 53). Efekt wywoływany przez takie fotografie – dające wgląd w życie prywatne, w nieoczywiste relacje z otoczeniem, w indywidualne historie odporne na uogólniające klisze interpretacyjne – wzbudzają również wiersze Malek, gdy umieszczają czytelników i czytelniczki od razu w środku opowiadanych historii²⁷. Grzelewska posługuje się kadrami pojedynczych osób, tworzy wyizolowane

²⁵ *Oddany do użytku*, s. 186–187.

²⁶ Zob. N. Malek, *Kord*. Poznań 2017, s. 13. Kolejne lokalizacje umieszczam bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

²⁷ Na marginesie trzeba dodać, że fotografia intymna ze swoim ładunkiem emocjonalnym, szczególnie

portrety, które intensyfikują samotnicze doświadczenie pokazywanych. Wydaje się nawet, że uchylają się oni przed aparatem rejestrującym ich sylwetki, nie patrzą nigdy w obiektyw, objawiają się nam z ukosa albo od tyłu, zawsze pod kątem i nigdy w całej postaci.

Jeśli pamiętać o tym, że fotografia miałaby oddziaływać na wiersze, to – zgodnie ze słowami Malek – byłaby ona potrzebna do uwieloznacznienia ich rozumienia. Jeśli miałyby być odwrotnie, czyli sposoby czytania wierszy miałyby zostać przełożone na odbiór fotografii, wówczas musiałyby być one interpretowane jak zdania w układzie z wierszami, wzmocniony zostałby także ich aspekt narracyjny. W odbiorze tradycyjnym specyfika postępowania z lirykami okazała się dominująca i wywarło to wpływ również na praktyki czytania fotografii. Malek nie wyraziłaby jednak sprzeciwu wobec osłabienia lingwistycznych trybów czytania poezji:

Mysząc o współpracy przy *Kordzie*, chciałam lepiej zrozumieć własną metodę. Chciałam też zasugerować czytelnikom i czytelnikom, żeby nie traktować wierszy jako ciągów obrazów czy sensów, które należy poprzez lekturę uspołnić, tylko żeby czytać teksty tak, jak czyta się wiele fotografii – jako pewnego rodzaju zachętę i stelaż dla dalszej, samodzielnej pracy wyobraźni²⁸.

Taka uwaga nie oznacza, że poetka chciałaby w ogóle uniknąć pisania i lektury zgodnych z lingwistycznymi regułami tworzenia sensów. Oznacza jedynie, że Malek dopuszcza myślenie o poezji poza tym porządkiem, upominając się także o prawa obrazu fotograficznego w strukturze poetyckiej, funkcjonującego dużo częściej poza semiotycznym uniwersum. Wynika stąd i to, że Malek – w kulturze uważanej za wizualną – jest przekonana o dominacji językowych/słownych porządków. Nie ona jedna. Zwrot w stronę kultury wizualnej jako absurdalny i nieprawdziwy („*clap-trap*”) ocenia brytyjski historyk sztuki Timothy J. Clark. W wywiadzie udzielonym z okazji wydania swojej książki *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing* (2006) podkreśla, że „obecne sposoby produkcji obrazu pozostają całkowicie pod urokiem słowa”²⁹. Urok to niebezpieczny i szkodliwy, ponieważ chodzi o sfunkcjonalizowanie werbalizmu całkowicie uległe w procesie wymiany towarowej i spektakularnej, warunkującej odbiór obrazów nastawiony na rozpraszenie i na dekoncentrację uwagi. Clark pisze o dryfie obrazów, o ich specyficznym zaprojektowaniu zgodnym z reżimem językowego znaku towarowego, które zabrania przypatrywać się im bacznie i z bliskiej perspektywy – gdyby było inaczej, nie podejmowałyby one swojej pracy przekonywania do m.in. „rynkowych wizji dobrego życia”. Dopiero to

fotografia rodzinno-autobiograficzna, do której można zaliczyć zdjęcia Grzelewskiej, od lat siedemdziesiątych XX wieku mocno eksponowała wątki seksualno-społeczne: książki L. Clarka (m.in. *Tulsa*, 1971), N. Goldin (m.in. *The Ballad of Sexual Dependency*, 1986), zdjęcia N. Arakiego i C. Day (*Diary*, 2000), fotografie W. Tillmansa. Wystawa R. McGinleya zorganizowana w Nowym Jorku w 2023 roku, zdaniem krytyków, przypieczętowała odrębny status fotografii intymnej. Jej szczególnym rodzajem są fotografie rodzinne, zwłaszcza rejestrowanie życia dzieci, wbudowane w sieć etycznych wyborów artystycznych. W wywiadach mówiła o nich Grzelewska, jednak wydaje się, że dla książki Malek nie mają one znaczenia. Zob. Ch. Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*. Przeł. M. Buchta, P. Nowakowski, P. Paliwoda. Kraków 2010, s. 137–165.

²⁸ *Oddany do użytku*, s. 187.

²⁹ *In Conversation*. T. J. Clark with K. Tu ma. „Brooklynrail” 2006, nr z listopada. Na stronie: <https://brooklynrail.org/2006/11/art/tj-clark> (data dostępu: 27 VII 2024).

niejawne złączenie słów i obrazów, dające efekt „wizualnej otoczki”, zapewnia skuteczną komunikację mającą na celu kontrolę ludzkiego życia. Ruch obrazów uzgadnia się, zdaniem Clarka:

z ruchem logo, nazwy marki, sloganu produktowego, skompresowanej pseudonarracji reklamy telewizyjnej, *soundbite*’u, wyznania na T-shircie, pytań i odpowiedzi na czacie. Billboardy, strony internetowe i gry wideo są tylko projekcjami – doskonałymi, udoskonalonymi banalizacjami – tego świata na w pół werbalnej wymiany. Są one (jak twierdzą ich intelektualni *groupies*) „dyskursem” – czytaj, zamkniętą echo-komorą kłamstw³⁰.

Dla Clarka jest to kwestia niezwykle ważna: należy upierać się przy różnicach między widzeniem a mówieniem lub między zdaniem a konfiguracją wizualną („*seeing and speaking, or sentence and visual configuration*”) z powodów politycznych. Tylko wtedy, gdy utrzymamy tę granicę jako dostrzegalną i realną, uda nam się zorientować, jakie ryzyko i możliwości wiążą się z bezsłownością oraz w czyim interesie nieustannie odnawiają się relacje między słowem, obrazem a znaczeniem. Alegorią takiego sposobu przedstawiania owych relacji jest praca *Landscape with a Man Killed by a Snake* Nicolasa Poussina, którą Clark dogłębnie analizuje, przekonany, że „pewne obrazy wyglądają jak język, aby ostrzec nas właśnie o swojej nieczytelności”. Wydaje się, że dobrym przykładem (by nie powiedzieć: alegorią) utrzymywania wizualności na obrzeżach tego, co językowe³¹, jest również poezja Malek, pomyślana w taki sposób, by fotografie w strukturze poetyckiej nie traciły zdolności do zaznaczania granic medium. Liryka ta, pozostając wydarzeniem intermedialnym, stara się uzmysłowić nam, że nawet jeśli i obrazy, i język dzielą ze sobą potencjalną gotowość narracyjną, to są to różne potencjalności.

Obrazowość: tu rządzi Humpty-Dumpty

Zastanówmy się teraz, jak w strukturze poetyckiej zachowują się wiersze Malek. Z pewnością współgrają one – z powodu minimalizmu formalnego – z fotografiami Grzelewskiej: jedno ujęcie, jeden kadr, jeden rzut oka. Minimalizm obu form artystycznych jest podtrzymywany przez narracyjną potencjalność fotografii (dzieloną, jak wiemy, z wierszami) oraz przez obrazowość języka (dzieloną z fotografiami), pozbawioną nachalnej figuratywności.

Historie o Matyldzie z *Ziarna*, Panu Klósce, który uczy tańczyć dziewczynki z czwartej E (*Poooooh!*), zwyczajach profesora Żółkiewskiego (*L.*), sprzedawcach melonów (*Grrr! Grrr! Ksss! Ksss!*) albo emigrantach (*Ulung*) sąsiadują w *Kordzie* z lirykami komponowanymi na zasadzie intymnej rozmowy (*Rozsadnicy, Negocjacje lubią ciszę*), scen pokazanych jak ujęcia filmowe, gdyby je wyświetlać w postaci napisów (*Magia czy medycyna*), krajobrazów określonych miejsc (*Dojazd i dowóz*). Wszystkie utwory łączy obrazowość językowa (rozumiana tradycyjnie: jako zdolność języka do plastycznego, zmysłowego ujmowania rzeczywistości) z obrazowością fotograficzną (widzianą jako zdolność do wskazywania, a nie konotowania). Ich charakter nie wyczerpuje się w semiologicznie traktowanej znakowości, nawet tak

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Zob. *ibidem*.

poszerzonej, jak u Barthes'a, gdy pisze on: „znaczenie rozumiem zawsze jako proces wytwarzający sens, a nie jako sam sens”³²). Liryki te nie dają się też odczytywać wyłącznie w kategorii komunikacyjno-deskryptywnych i wyobrażeniowych funkcji języka, zwłaszcza wtedy, gdy – a dzieje się tak dość często – wychodzą poza możliwość pomyślenia w ogóle o jakiegokolwiek funkcjonalności (pamiętajmy o trosce Małek o uwieloznaczenie). Chociażby takie zdania: „Zostawić za sobą ślad. Jak otwieracz do puszek” (*Poooooh!*, s. 9) czy „Chicago, tam co rusz – jakieś bernikle, larwy, niepotrzebne buszle” (*Kord*, s. 28), nie tyle każą wyobrazić sobie przedmioty odniesienia lub zachęcają do skonstruowania sensu (co czynią obrazy), ile sytuują czytelniczki i czytelników na poziomie, na którym widzialność nie jest jeszcze czytelna. Zdania te stanowią coś w rodzaju bodźców zmysłowych, innych oczywiście niż impulsy dotykowe czy wzrokowe.

W *Kordzie* dostrzec można też rozwiązania językowe brzmiące jak *statements*, antyslogany, krytycznie naśladowujące publiczne retoryki, przelicytowujące ich konwencjonalność i deklaracyjny ton. W wierszu *Co robić, gdy milczy liberalna inteligencja?* odpowiedzią na tytułowe pytanie są zdania, które przypominają konceptualne instrukcje z książek Yoko Ono, jak np. *Grapefruit*:

Rozstawić nogi na szerokość bioder.

Lekko zgjąć.

Ręce wyprostować przed siebie – niech tworzą bele materiału, jaśniejszą dechę pirsu. [s. 30]

Nie mamy tu do czynienia ze scenograficznym wykorzystaniem języka, plastycznym opisem sytuacji, zmysłowo-intymną rozmową, ale z zestawem werbalnych instrukcji; wiersz zbudowany jest ze zdań, które potrafimy zobaczyć jako wyizolowane, pojedyncze kompozycje. Nie chodzi – to ważne – o wyobrażenie sobie reprezentacji, lecz o zobaczenie znaku jako zmaterializowanego w konkretnym kroju pisma. Podporządkowany językowym zasadom powstawania sensów jest również liryk *Bard i bardak*:

Zmieniły świat: pszczoły, dystychy, talerze.

(Perkusyjne)

Lakierki zmieniły miasto.

Gdy leci kula z człowieka i śliny, wściekłość na dwóch nogach – kojarzy się fonicznie.

Nie ma jądra

ani troposfery. Tak czasem chcemy. [s. 14]

Żeby uchwycić sens i powód obwieszczanej w wierszu zmiany świata, trzeba te słowa usłyszeć, a nie wyobrażać sobie wizualne reprezentacje lakierków, talerzy i pszczół. Najbardziej zadziwiająca, że właśnie ten rodzaj wiersza – zgodnego z lingwistycznym porządkiem produkcji sensów – najlepiej prezentowałby się na wystawie, poza książką.

Poetka uznaje, że w języku/piśmie tkwią obrazowość i werbalne napięcie. W tym kontekście fotografia podziela obrazowość z językiem. Kategoria obrazowości je-

³² R. Barthes, *Literatura i znaczenie*. W: *Mit i znak. Eseje*. Wybór, słowo wstępne J. Błoński. Warszawa 1970, s. 292 (przeł. J. Lalewicz).

zyka, na różne sposoby interpretowana już przez strukturalistów i semiotyków, powraca ostatnio w rozważaniach Gottfrieda Boehma, jednego z filozofów istotnych dla nowego rozumienia obrazu. Dla Boehma, w fenomenologicznym ujęciu rozpisującego relacje między obrazem a językiem, obrazowość stanowi podstawę logiki obrazu i metaforyki języka. W obrazowości bowiem uczestniczą oba media; z niej wywodzi się to, co dla nich wspólne, to, co różne, i to, co staje się czynnikiem sprzyjającym porównywaniu, jak i transpozycji. Boehm podkreśla, że „udany przykład odsłania wspólną podstawę obrazowości, dzięki której własna logika obrazu zaznacza się w kontraście z metaforyką języka”³³. Niezależność słowa od obrazu i dźwięku, o której Malek wspominała w wywiadach, znajduje odpowiednik w niezależności obrazu fotograficznego od słowa i pisma, ale oba media mogą wymieniać się swoimi właściwościami, ponieważ i narracyjność, i obrazowość stanowią o ich współmierności. Przesuwanie się wzdłuż tych styecznych (od obrazowości ku narracyjności, od wyobrażonego do konceptualizowanego) decyduje być może o istocie przedsięwzięć poetyckich Malek. Wiersz w *Kordzie* „pozwala nam coś zobaczyć” albo „pozwala nam sformułować sens”³⁴ – odporny na zawłaszczenia; daje możliwość zintegrowania pracy języka z podmiotem, świadomością, referentami poza społecznymi aparatami kontroli³⁵.

Oslabienie dominującego porządku lingwistycznego, do czego dąży Malek, pozostaje także w związku z ciekawym „przejmowaniem” – przez poetkę – semiotycznych koncepcji dotyczących hierarchii systemów znakowych. Najczęściej uważa się, że słowo dozoruje interpretację obrazu. Barthes w tym kontekście pisał o zakotwiczeniu funkcji, jaką pełni ono wobec niego:

w stosunku do swobodnych *signifiés* obrazu tekst ma walor represywny i zrozumiałe, że to właśnie na poziomie tekstu wyraża się przede wszystkim moralność i ideologia społeczeństwa³⁶.

To tekst/słowo odpowiada więc za użycia i interpretacje przekazu. Rzadko zdarza się – Barthes podaje przykład komiksu – by pełniło funkcję „zluzowania”. U Malek natomiast słowa działają właśnie tak; nie wyczerpują swojej struktury informacyjnej w całości, pozostają „znakami niepewnymi”, które nie tylko nie zakotwiczą sensów obrazu, nie obramowują go, doprowadzając do akomodacji

³³ G. Boehm, *Opis obrazu. O granicach obrazu i języka*. W zb.: *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Red. D. Kołacka. Przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik. Kraków 2014, s. 157 (przeł. M. Łukasiewicz).

³⁴ G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*. W: *Was ist ein Bild?* Hrsg. G. Boehm. München 1994. Cyt. za: K. Moxley, *Studia wizualne a zwrot ikoniczny*. W zb.: *Fotospoleczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*. Red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka. Wyd. 2. Kraków 2012, s. 146–147 (przeł. M. Korzewski).

³⁵ Odwołuję się tu do rozważań K. Sztafy dotyczących semiokapitalizmu, semiotyk opartych na sygnifikacji, semiotyzacji niedyskursywnej itd. z jego nieopublikowanej pracy doktorskiej *Faza istnienia. Liryka Tomasza Pułki*, napisanej pod kierunkiem dr hab. K. Czeczot i obronionej w roku 2023 w Instytucie Badań Literackich PAN.

³⁶ Zdaniem R. Barthes'a (*Retoryka obrazu*. W zb.: *Ut pictura poesis*. Red. M. Skwara, S. Wyślouch. Gdańsk 2006, s. 147 (przeł. Z. Kruszyński)), „zakotwiczenie jest najczęstszą funkcją przekazu językowego; odnajdujemy [...] [je] bez trudu w fotografii prasowej i reklamie. Funkcja zluzowania jest rzadsza (przynajmniej w odniesieniu do obrazu nieruchomego); odnajdujemy ją przede wszystkim w dowcipach rysunkowych i komiksach”.

wzroku, ale i same unikają pracy na rzecz akomodacji zrozumienia³⁷. Warto też przywołać wyrażane przez sporą część teoretyków fotografii przekonanie o tym, że obrazy fotograficzne nie znaczą samodzielnie – że dopiero kontekst werbalny warunkuje konkretne odczytania³⁸. Malek także zakłada, iż obrazy i słowa zyskują konkretną funkcjonalność i znaczenie w zależności od kanału percepcyjno-materiałnego, jakim do nas docierają. Jednak jej myślenie o wierszach czytanych jak obiekty wystawione w galeriach otwiera ciekawe zagadnienia odnoszące się nie tylko do mediów, ale również do uprzywilejowanych form bycia, z jakimi wiążemy określone rodzaje aktywności artystycznej. Poetka ponownie opowiada się tu przeciwko dominacji słów nad obrazami, włączając się w wielowiekowy spór kulturowy dotyczący pierwszeństwa i ważności jednego z mediów. Chcąc wystawić swoje teksty na nieprzewidziane dla nich kulturowo ekspozycje, Malek pragnie uwieloznacznąć apercpecyjno-zmysłowe przyporządkowanie do konkretnych mediów, zwłaszcza do mediów piśmiennych – wydawałoby się: raz na zawsze ustalone i hierarchicznie skomponowane (czytanie książki, patrzenie na obrazy, słuchanie muzyki – oczywiście z uwzględnieniem koniecznej koordynacji pomiędzy tymi wrażeniami), a także (z racji uwieloznacznienia) rozchybotać tożsamościowe konstrukty (kto tu jest kim, co tu jest czym).

Poezja Malek jednak, jak już wiemy, nie przedstawia wyłącznie świata powiązań, nieustannego dziania się, procesów wymiany, konwergencji itd. W swojej praktyce artystycznej autorka *Kordu*, gdy chce nas zmusić, abyśmy widzieli słowa i słyszeli obrazy, koncentruje się nie tylko na przejściu jednych w drugie, ale i na pokazaniu – zawsze tymczasowych, zawsze arbitralnych – granic między zmysłami, mediami a kodami. W poezji tej granice mediów upłynniają się i stają się niedostrzegalne, lecz zdarza się i tak, że ulegają mocnemu uwyrażnieniu. Przekonana, iż obrazowość konstytuuje też język wiersza³⁹, poetka potrzebuje fotografii nie tylko po to, by uwieloznacznąć sytuacje liryczne, ale również – pamiętając o tradycyjnej roli fotografii, która zaspokaja głód imitacji⁴⁰ – po to, by odciążyć wiersze od funkcji imitacyjno-reprezentacyjnych. W układzie z utworami *Kordu* iluzja obiektywności i prawdziwości obrazu fotograficznego, zwłaszcza w konwencji fotografii rodzinnej, intymnej, utrzymuje swoją zasadność. Zarazem wszakże teksty Malek, dzielące

³⁷ Barthes (*ibidem*, s. 294) pisze o tym, że zakotwiczenie obrazu w konkretnych znaczeniach „pozwała na akomodację nie tylko wzroku, ale i rozumienia”.

³⁸ Zob. m.in. A. Sekuła, *O wynalezieniu znaczenia fotografii*. W: *Spoleczne użycia fotografii*.

³⁹ Rozróżniam język i wiersz, bo – moim zdaniem – Malek ma świadomość, że jej wiersze wchodzi w system już znaczący, i stara się temu „już znaczącemu” stawić opór. Jak w roku 1963 pisał Barthes (*Literatura i znaczenie*, s. 294): „Literatura jest w sytuacji szczególnej ze względu na to, że powstaje z języka, czyli materiału już znaczącego, kiedy literatura zaczyna się nim posługiwać; literatura musi wślizgnąć się w system nie należący do niej, ale mimo wszystko działający w tym samym co ona celu – dla komunikacji. Stąd wniosek, że powikłania między językiem a literaturą stanowią w jakimś sensie byt literatury, strukturalnie bowiem literatura to nic innego, jak pasaż języka”.

⁴⁰ Jak stwierdzał A. Bazin (*Ontologia obrazu fotograficznego*. W zb.: *Fotospoleczeństwo*, s. 425 (przeł. B. Michałek)) w 1945 roku: „Fotografia [...] uwolniła sztuki plastyczne od obsesji podobieństwa”. Podobne wytłumaczenie kierunków rozwoju sztuk malarskich po fotografii daje A. Danto. Jest ono dziś już ograniczone w takiej mierze, w jakiej nie wierzymy w obiektywizm fotografii.

z fotografiami obrazowość, nie dają się pochłoniąć w całości przez obrazowość rozumianą w sensie fotograficznym.

Postępując w taki właśnie sposób z obrazami i słowami, autorka analizowanego tomiku prowadzi sama ze sobą dialog, podobny do tego, jaki z Humpty-Dumptym prowadziła Alicja. Przytacza go również Umberto Eco w *Pejzażu semiotycznym*: „Na pytanie Alicji: »A czy ty możesz tak zrobić, żeby słowa co innego znaczyły?«, Humpty-Dumpty odpowiada: »A kto tu rządzi?«”⁴¹.

Komponowanie książek poetyckich przy współudziale fotografii nie jest niczym nowym: być może do takich właśnie form zostaliśmy najbardziej przyzwyczajeni jako odbiorcy. To oswojenie czytelnicze łączy się z oszałamiającą karierą książek fotograficznych, których od lat sześćdziesiątych XX wieku przybywa w zawrotnym tempie⁴². Obrazy fotograficzne wyszły poza galerie i muzea, stając się najbardziej oczywistymi sojusznikami języka, tekstu i narracji. Znacznie więcej wysiłku interpretacyjnego wymagają książki współtworzone przez rysunek, fotomontaż lub inną formę graficzno-plastyczną, ale i o nich trudno byłoby powiedzieć, że w XXI wieku stanowią radykalny eksperyment. Niemniej są ciekawymi obiektami, o których nie chciałabym myśleć w kategoriach precedensu, osobliwości czy nowatorstwa (rozumianego jako przekraczanie dotychczasowych granic w sztuce/poezji). Wolałabym je postrzegać jako świadectwa regularnej, systematycznej pracy na rzecz uwidocznienia realności zmysłowej i materialnej pod postacią różnych układów językowo-graficznych. Wracamy do założeń pierwszego fotobooka – *The Pencil of Nature* Williama Henry’ego Foxa Talbota:

Jak [...] zauważył Hubertus von Amelunxen, *The Pencil of Nature* był również „pierwszym spotkaniem fotografii i pisma”, i to nie tylko dlatego, że zestawiał fotografie i teksty. Wiele wskazuje na to, że książka (wraz z dwudziestoma czterema płytami) była eksperymentem w sztuce, która miała być nie tylko towarzyszem malarstwa czy akwareli jako medium czysto wizualne, ale – szerszą, relacyjną praktyką twórczą, angażującą obrazy i słowa, widzenie i czytanie, obrazowanie i pisanie/drukowanie, światło (lub cień) i tusz⁴³.

Nie chodziłoby więc wyłącznie o perspektywę intersemiotyczną, polegającą – najogólniej – na przypatrywaniu się znaczącym relacjom, jakie zachodzą między sztukami, i ich konfiguracjom czy na tworzeniu klasyfikacji nietypowych związków na ich przykładach, ale także (a może przede wszystkim) o uznanie „mnogich” obiektów artystycznych za oczywiste. Ich oczywistość wynika z charakteru naszego postrzegania, co najmocniej w ostatnim czasie podkreślają badacze i badaczki zwrotu ikonicznego/obrazowego⁴⁴, i sprawia, że zauważyć możemy również informacje, jakie niosą one o wartościowych, angażujących nas obrazach oraz językach, o wymianach pomiędzy nimi i wewnątrz nich. Ponadto zaś – co najistotniejsze –

⁴¹ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*. Przeł. A. Weinsberg. Przedm. M. Czerwiński. Warszawa 1972, s. 398.

⁴² Zob. m.in. fotoksiążki R. Franka, E. Ruschy, B. i H. Becherów oraz ich uczniów, czyli twórców związanych albo z pop-artem, albo z konceptualizmem.

⁴³ F. Brunet, *Photography and Literature*. London 2009, s. 40.

⁴⁴ Mam tu na myśli przede wszystkim takich autorów, jak wspomniani już Mitchell i Boehm, ale również H. Belting, M. Bal czy H. Bredekamp.

możemy przyjrzeć się estetycznym politykom wiązania tekstu i obrazu. Szczególnie poezja Malek pozwala na takie przyglądanie się: odzwierciedla bowiem procesy typowe dla współczesnej kultury wizualnej – przepływu znaków, materii, obrazów – ale nie poddaje im się całkowicie. Dążąc do prezentacji współistnienia języka i obrazów w fizycznej, cielesnej, semiotycznej i wyobrażeniowej strukturze książki, ukierunkowana jest także na praktyki separujące. Ich znaczenie okazuje się najistotniejsze wtedy, gdy uświadamiamy sobie komercyjny i towarowy charakter spektakularnego dryfu ludzkiej uwagi.

Abstract

ANNA KAŁUŻA University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0001-6267-1043

RELATIONAL AND SEPARATIONAL CREATIVE PRACTICE NATALIA MALEK'S "KORD"
("CORD")

The paper aims at presenting the relationship between the word and the photograph in Natalia Malek's poetry as based on her collection *Kord* (*Cord*, 2017). Drawing a distinction between the category of poem and the category of poetry allows to present the processes that take place in her pieces, namely associating the media (within the framework of picturesqueness and narrativity), and to pay attention to the borderlines between the poem and the photograph that the poet finds. Such actions taken by the author prove meaningful not only from the perspective of artistic experiments. They enter into the logic of modern mechanisms of visual culture (picture drift, attention flow, media exchange and associations), but support the values connected with attentiveness, depth and resistance put up to spectacular and market forms of life.