

Mapa i audytorium. Kierunki rozwoju wiersza kartograficznego w polskiej poezji eksperymentalnej

Piotr Bogalecki

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 1, S. 28–46

DOI: 10.18318/td.2022.1.3 | ORCID: 0000-0002-6527-9765

Tylko prawdziwa mapa może sprawić, że zaczniemy nasłuchiwać dalekich odgłosów.¹

„Co robisz z mapą, którą wręczył ci wiersz?” – pyta Gonçalo M. Tavares w haśle *Mapa* wchodzącym w skład jego *Encyklopedii*, odpowiedź zaś, jakiej udziela, przekonuje, że donacja taka nie jest bynajmniej błaha: „Ilość i jakość rzeczy, które robisz, składają się na efekt literatury. Literatura silna zabiera cię do dalekiego miejsca – i żadna droga, która z niej wychodzi, nie jest krótka. [...] Wiersz silny o trzech słowach ma więcej terytorium niż sześć tomów nudnego studium”². Tematem studium niniejszego (szczęśliwie znacznie krótszego) będą wiersze, które „wręczają” nam mapę w sposób nieomal dosłowny – przypominają ją do tego stopnia, że wyodrębnić można je jako osobny typ kompozycji logowizualnych o swoistej

Piotr Bogalecki,
dr hab. prof. UŚ,
adiunkt w Instytucie
Literaturoznawstwa
Uniwersytetu
Śląskiego
w Katowicach.
W ostatnim czasie
opublikował
monografię *Wiersze-
partytury
w poezji polskiej
neoawangardy.
Białoszewski –
Czyż – Drahan –
Grześczak – Partum
– Wiersza* (2020)
oraz książkę
zbiorową *Marani
literatury polskiej*
(red. P. Bogalecki,
A. Lipszyc, 2020).
Kontakt: piotr.
bogalecki@us.edu.pl.

1 A. Stasiuk *Jadąc do Babadag*, Czarne, Wołowiec 2004, s. 15.

2 G.M. Tavares *Encyklopedia. Notatki*, przeł. W. Charchalis, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018, s. 158.

poetyce; wywoływany przez nie efekt lekturowy w istocie wymaga od nas – jak ująłby to Tavares – robienia przy ich odbiorze innych „rzeczy” niż w wypadku utrwalonych w tradycji sposobów czytania poezji.

Wierszem po mapie. Rekonesans

Interesujące mnie wiersze-mapy – które nazywać proponowałbym też wierszami kartograficznymi – są tekstami poetyckimi ustrukturalizowanymi na wzór map, tj. przybierającymi formę wizualnego, lecz wykorzystującego również słowa, odwzorowania powierzchni na płaszczyźnie. Nie będąc wynikiem specjalistycznego przeskalowania geograficznego, stanowią one eksperymentalne poetyckie intermedia, w których znaki językowe uprzejstrzennione zostają zgodnie z rzutem z góry, decydującym o ich wizualnej kompozycji: albo podporządkowane są zatem współtworzącym tekst elementom graficznym (linie, obrys, siatka itd.), albo same układają się w kształt przedstawianego terytorium. W efekcie wiersze-mapy wyglądają pragną jak mapy; owszem, uproszczone i niedokładne, niemniej czytelnie odsyłające do sztuki kartografii. Bywa, że robią to one stosunkowo precyzyjnie – jak w „mapach słownych” tworzonych przez geografa i poetę Howarda Horowitza, które w jego zamierzeniu wymagają od odbiorcy „wiedzy geograficznej i historycznej o danym miejscu, to ona staje się bowiem materiałem tekstu poetyckiego”³. Bywa jednak i tak, że wiersze-mapy nie stanowią odwzorowania konkretnego obszaru geograficznego; nie mają wówczas desygnatu topograficznego i w sensie ścisłym mogą być jedynie – skoro „w przypadku mapy nieznaną terytorium czy też niemożność jego sensownej lokalizacji ma decydujący wpływ na jej zrozumiałość”⁴ – niezrozumiałymi quasi-mapami, zbliżającymi się do map mentalnych i wyobraźniowych (dla przeciwwagi wobec prac Horowitza przywołać można w tym miejscu chociażby oniryczną *A Map of My Dreams* Kathy Acker z 1977 roku). Wiersze takie, choć wciąż „kartograficzne”, manifestacyjnie zrywają kartograficzny pakt⁵;

3 E. Rybicka *Mapy. Od metafory do kartografii krytycznej*, w: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014, s. 152. Pochodzące z lat 90. XX wieku utwory Horowitza – *Oregon Coast* i *Wordmaps: Manhattan* – to jedyne pojawiające się w ważnej książce krakowskiej badaczki przykłady „wierszy-map” (tamże).

4 I. Piotrowski *Słowo, obraz, terytorium. W stronę kulturowej analizy map*, w: *Słowo/obraz, red. I. Kurz, A. Karpowicz*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2010, s. 131.

5 Zob. D. Siwicka *Mapy romantyków*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2018, s.10.

ich znaczenie i pożytki z nich płynące docenić można, dopiero opuszczając granice królestwa geografii.

W zaproponowanym rozumieniu wierszami kartograficznymi nie będą utwory stanowiące poetyckie opisy map (jak *Mapa* Wisławy Szymborskiej), liryczne realizacje „toposu mapy”⁶ ani utwory będące mapami jedynie metaforycznie, na mocy tytułu (poemat *Mapa pogody* Jarosława Iwaszkiewicza, cykl *Kartografia* Darka Foksa) bądź komentarza (poezje Czesława Miłosza interpretowane przez Wojciecha Karpińskiego jako „mapy imaginacyjne”⁷). Wierszami-mapami nie będą również liczne utwory poetyckie odsyłające do mniej lub bardziej sprecyzowanych realiów topograficznych, nawet te wykorzystujące współrzędne geograficzne (jak $088^{\circ}54'W$ Włodzimierza Paźniewskiego), a także teksty inspirowane konkretnymi mapami oraz ich ekfrazy, wreszcie dzieła, do których mapa została dołączona jako materiał ilustracyjny, nawet jeśli sporządził ją sam autor (jak w *Madoc. A Mystery* Paula Muldoona). Wprowadzone pojęcie wiersza kartograficznego nie pokrywa się zatem ani z użyciem wyrażenia „mapa literacka” w artykułach Szymona Trusewicz i Macieja Dajnowskiego⁸, ani z badaną przez Jakuba Niedźwiedzia „kartograficzną organizacją tekstu”, odsyłającą do sytuacji, gdy „autor korzysta z mapy, aby ustrukturyzować całość lub fragment swojego utworu” – jak w wypadku elegii Kochanowskiego „uporządkowanej” przez niego „według map regionalnych Włoch tworzonych w latach 40. i 50. XVI wieku”⁹. Zdaniem krakowskiego badacza tego rodzaju utwory, pisane z „wykorzystaniem źródeł kartograficznych”, domagają się od czytelnika wykazującej ich znajomość „lektury kartograficznej”, bez czego zrozumienie dzieła będzie „niepełne”; to „konieczność uwzględnienia mapy w interpretacji” czyni z *Jazdy do Moskwy* „poemat kartograficzny”, z krótszych zaś liryków Kochanowskiego – „wiersze

6 Zob. L. Giemza *Zmieniła się mapa świata. O toposie mapy w polskiej literaturze po roku 1989, w: Inna literatura? Dwadziestolecie 1989-2009*, t. 1, red. Z. Anders, J. Pasternski, Wydawnictwo UR, Rzeszów 2010, s. 165-177.

7 W. Karpiński *Mapy Miłosza*, w: *Książki zbójce*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2002, s. 169.

8 Zob. M. Dajnowski *Mapy literackie – kłacz, fałdy i „efekt przedpokoju”*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2016 nr 8; S. Trusewicz *Literacka mapa Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015 nr 6. W dowolnym metaforycznym ujęciu obu badaczy literacką mapą może być dowolny utwór odsyłający do jakichkolwiek realiów geograficznych.

9 J. Niedźwiedź *Poeta i mapa. Jan Kochanowski a kartografia XVI wieku*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2019, s. 89, 39.

kartograficzne¹⁰. Podczas gdy w tekstach tych – jak napisze Niedźwiedź – „mapy [...] nie widać” i dopiero ich analiza ujawnia, że „wyobraźnia kartograficzna jest źródłem obrazów poetyckich¹¹”, w interesujących mnie eksperymentalnych wierszach-mapach, przywołujących ją za sprawą swej wizualności, jest ona widoczna jak na dłoni. Czy raczej jak na stole – by uwzględnić jej pierwotne znaczenie jako serwety, obrusu.

Jeżeli do tej pory kładłem na „stole” lektury nie wiersze-mapy, ale inne inspirowane kartografią utwory literackie, to nie tylko dla elementarnych rozróżnień, lecz także przypomnienia, jak rozległe mogą być związki kartografii i literatury. Przystępując do analizy interesujących mnie tekstów, uwzględnić należy jednak i rolę, jaką mapa odgrywa w nowoczesnych sztukach wizualnych¹². Obecna w awangardzie historycznej (by wspomnieć tylko surrealistyczną mapę świata z 1929 roku przypisywaną Paulowi Éluardowi oraz obmyślony przez Filippa T. Marinettiego futurystyczny taniec *Aviatrix* z 1917, „wykonywany na dużej, jaskrowo pomalowanej geograficznej mapie o wymiarach 4 metrów kwadratowych” przez naśladowcą samolot tancerkę, z „dużym celuloidowym śmigłem” przypiętym do piersi¹³), znacznie częściej wykorzystywana była mapa w działaniach artystów neoawangardy, zwłaszcza podejmowanych w obrębie land-artu, konceptualizmu i sytuacjonizmu; obserwowany od końca lat 60. znaczący „wzrost liczby artystów zainspirowanych kartografią” bywa opisywany wręcz jako okres „niezwykłego rozkwitu Map Artu¹⁴”. Można uznać, że z podobnym wzmożeniem mamy do czynienia dziś, w erze Google Maps i lokalizatorów internetowych, umożliwiających łatwiejszy niż kiedykolwiek ogląd nawet najbardziej niedostępnych części globu. Stawiając tezę o „bardzo wyraźnym zainteresowaniu współczesnych artystów kartografią”, powiąże je Monika Rydiger nie tylko ze „zwrotem przestrzennym w humanistyce”, ale i z „radykalnymi zmianami, jakie zaszły w ło-

10 Tamże, s. 149, 160, 162, 262.

11 Tamże, s. 262.

12 Zob. np. D. Cosgrove *Maps, Mapping, Modernity. Art and Cartography in the Twentieth Century*, „Imago Mundi” 2005 vol. 57, no. 1, s. 35-54.

13 F.T. Marinetti *Manifesto of Futurist Dance*, w: *Futurism. An Anthology*, ed. by L. Rainey, Ch. Poggi, L. Wittman, Yale University Press, New Haven-London 2009, s. 239.

14 M. Rydiger *Kartografowie innych przestrzeni*, w: *Kartograf złowrogiej historii / Cartographer of Sinister History*. Tara (von Neudorf), Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2013, s. 57. Zob. K. Harmon *The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography*, Princeton Architectural Press, New York 2009.

nie geografii jako dziedziny naukowej”¹⁵. W dobie geografii humanistycznej, geografii kulturowej i kartografii krytycznej – dekonstruującej niewinność mapy i uwidaczniającej jej polityczność – eksperymenty z mapami służą artystom przede wszystkim „jako narzędzie kontestowania i krytyki kontrowersyjnych strategii władzy, polityki, ekonomii i nauki”¹⁶. Niezależnie już jednak od motywacji tych czy innych artystów pracujących dziś z mapami, trzeba przyznać, że efekty ich działań przypominają nieraz wiersze kartograficzne (jak w wypadku omawianych przez Rydiger prac rumuńskiego artysty Tary czy chociażby *Literary London Map* Anny Burles i Dexa, w której kontury miasta wypełnione zostały imionami i nazwiskami bohaterów utworów literackich). Z innego typu pogranicznością mamy do czynienia w obrębie współczesnej książki poetyckiej – np. w *Znakach wodnych* Krzysztofa Bąka (2007) fraza z wiersza *Drugie miejsce* została użyta w towarzyszącym mu rysunku-mapie Piotra Młodożeńca. W końcu, nie tylko z powodów objętościowych, za zjawiska graniczne w stosunku do tematyki artykułu uznać trzeba w tym miejscu również prace odnoszące się do map meteorologicznych i map nieba (tego typu wiersze-mapy pojawiały się już w dawnej poezji wizualnej¹⁷), a także te wykorzystujące model Ziemi w kształcie kuli – jak dwa globusy, które można odnaleźć wśród wykonywanych przez Jiříego Kolařa w latach 60. XX wieku „obiektów kolażowych”: jeden oklejony pochodzącymi z różnych części świata znaczkami i banknotami, drugi zaś fragmentami muzycznych partytur¹⁸.

Układy współrzędnych. Bardzo krótka historia wierszy kartograficznych

To jednak właśnie od globusa (tyle tylko że rzuconego na płaszczyznę i przedstawionego z boku) rozpoczyna się historia wierszy kartograficznych odnoszących się do map ziemi – przynajmniej według Adele J. Haft, autorki najobszerniejszego znanego mi opracowania na ten temat. Taką formę ma upamiętniający triumfalny wjazd Karola IX do Paryża wiersz wizualny Simona Bouqeta *Mappenmonde* z 1572 roku, który – choć stanowi „jedynie sugestię mapy” – uznaje badaczka, za sygnalizowaną cudzysłowem ostrożnością, za

15 M. Rydiger *Kartografowie*, s. 52.

16 Tamże, s. 54.

17 Zob. np. C. Stott *Celestial Charts. Antique Maps of the Heavens*, Studio Editions, London 1995.

18 Zob. J. Kolař *Naoczny świadek. Dziennik z roku 1949*, przeł. R. Putzlacher-Buchtová, Mocak, Kraków 2012, s. 79, 167.

„wiersz-mapę” („*map-poem*”)¹⁹. Choć pierwszych wierszy kartograficznych w istocie poszukiwać można w dawnej poezji wizualnej²⁰, za ich właściwy początek należy uznać wiek XX i przełom awangardowy (całkowicie pominięty przez Haft, która przyznaje, że „nie potrafiła znaleźć dowodów na istnienie wizualnej poezji ukształtowanej na wzór regionalnych map ziemi przed poezją konkretną”²¹), natomiast za okres rozkwitu – podobnie jak w sztukach wizualnych – czas neoawangardy. Wiersze-mapy tworzyli przede wszystkim włoscy futuryści; w swej *Chronique Zurichois 1915-1919* Tristan Tzara określił je jako „*cartes-poèmes géographiques futuristes*”, odnotowując, że teksty takie – „słowa na wolności” Marinettiego, Cangiulla i Buzziiego – prezentowane były na ścianach Kabaretu Voltaire w lutym 1916 roku, w trakcie wieczoru inauguracyjnego jego działalności²². Użycie przez Tzarę przymiotnika „geograficzny” jest zasadne ze względu na to, że w części z nich pojawiają się toponimy; np. w wierszu *Varese – Domenica* autorstwa Vincenza Fani Ciottiego, publikującego pod pseudonimem Volt, zaznaczono tytułowe miasto Varese, leżące nieopodal słynne Sacro Monte, czy drogę prowadzącą do Mediolanu, a w miejscu sąsiadujących z nimi wielkich jezior umieszczono podpis „*laghetti pozzanghere*”, czyli „kałuże, stawy”. Tom Volta, z którego pochodzi tekst – *Archi voltaici* z 1916 roku – stanowi jedną z ciekawszych form prezentacji futurystycznych wierszy-map: by móc je przeczytać, nie wystarczy otworzyć książki na właściwej stronie, ale trzeba ją jeszcze, jak mapę, rozłożyć. Za istotny kontekst tworzonych przez futurystów wierszy kartograficznych uznać trzeba ich fascynację lotnictwem (plan terenu to wszak widok z lotu ptaka) oraz militariami – mapy bitewne zainspirowały np. *Après la Mame, Joffre visita le front en auto* Marinettiego z 1915 roku. Większą różnorodność wierszy-map, ich inspiracji i technik wykonania oraz realizowanych przez nie celów przyniesie poezja konkretna. Tworzone przez najważniejszych przedstawicieli nurtu wiersze kartograficzne wykorzystują kontury map (bądź układają się w kształt) wielu regionów świata: brytyjskiego parku narodowego Lake District (*Man in Lakeland* B.P. Nichola z 1978), stanu New York (*A State of Nature*

19 A.J. Haft *Poems Shaped Like Maps. (Di)Versifying the Teaching of Geography*, „Cartographic Perspectives” 2000 no. 36, s. 67, 69.

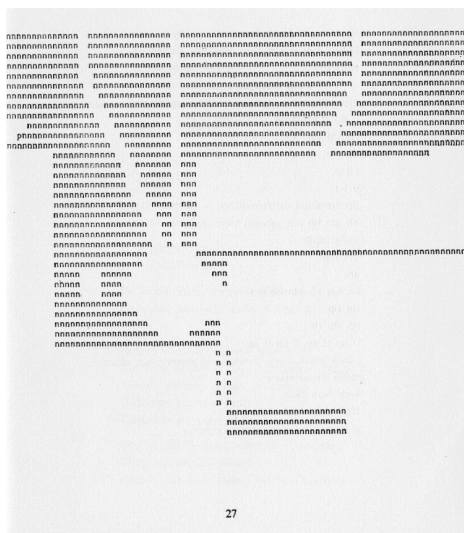
20 Postać taką przybierają niektóre wiersze labiryntowe, a także mapy antropomorficzne (zob. K.P. Dencker *Optische Poesie*, de Gruyter, Berlin–New York 2011, s. 521–522).

21 A.J. Haft *Poems Shaped Like Maps*, s. 67.

22 T. Tzara *Chronique Zurichois 1915-1919*, w: *Dada almanach*, Hrsg. R. Huelsenbeck, Erich Reiss Verlag, Berlin 1920 s. 10.

Johna Hollandera z 1969), Szkocji (*The Chaffinch Map of Scotland* Edwina Morgana z 1965), Europy (*Geografie-Entwurf* Eugena Gomringera z 1960 roku), a nawet całego globu (jak w pozbawionej tytułu pracy Åke Hodell z 1964). Konkretystyczne wiersze-mapy bywają jednak i mapami znacznie mniejszych, wręcz prywatnych obszarów – jak w cyklu *The East Village* Richarda Kostelanetza (1970-1971), przedstawiającego sąsiedztwo jego miejsca zamieszkania „raczej z perspektywy pieszego niż spoglądającego z lotu ptaka kartografa”²³ – a także miejsc wyobrażonych, jak w wypadku barwnej *World-Map* Öyvinda Fahlströma z 1972 czy rysunku *Fluxus Island in Décollage Ocean* Nam June’a Paika z 1963 roku.

Poeci konkretni są również autorami pierwszych polskich wierszy kartograficznych. Kształt mapy miasta, na której można wyodrębnić jego zabudowę, ulice i place, ma otwierający chronologiczny spis rodzimych wierszy konkretnych, prezentowany już w 1961 roku, utwór Mariana Grześczaka *Miasto: partytura*, który (pod tytułem *Miasto, parodia*) został włączony w tom *Naczymine poważne* z 1967 roku²⁴:



Il. 1. M. Grześczak *Naczymine poważne*, Czytelnik, Warszawa 1967, s. 27

23 A.J. Haft *Poems Shaped Like Maps*, s. 78.

24 Zob. *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967-1977*, oprac. S. Drózdź, Kalambur, Wrocław 1978, s. 87.

Postać obserwowanych z góry terytoriów powstałych z liter i innych znaków przybierają również niektóre z pozostałych konkretystycznych wierszy Grześczaka (zarazem tych, jak *Trzy światy*, opublikowanych, jak i tych pozostawionych w archiwum, jak *Układ równoległy czy Wariacje na temat klasyki*), a także część prac drugiego prekursora nurtu – Romana Gorzelskiego, w tym złożona wyłącznie z kropek (ziarenek piasku) *Plaża* (1967) czy wiersz *Człowiek i morze* (1969), w którym położenie jednostki na tytułowym akwencie zaznaczono literą C. Pomimo wizualnych podobieństw kierunku, w jakich zmierzają realizacje obu autorów, są odmienne; ich zestawienie pozwala wyodrębnić dwa podstawowe typy wiersza kartograficznego w poezji polskiej. Podczas gdy w swoich tekstach „maszynowych” Gorzelski wykorzystywał chce wyłącznie wizualny aspekt znaku, Grześczak programowo tworzy bardziej złożone kompozycje fonowizualne, w których istotną rolę odgrywać ma ich warstwa brzmieniowa. Teksty tego rodzaju określa on mianem „fonogramów”; inaczej niż tworzone wyłącznie „dla oka” piktogramy, opierają się one na „słuchowej organizacji materiału dźwiękowego”: „Pojedyncza litera występuje tu często w roli nuty; taką nutę–głoskę można odtwarzać głosem i wtedy powstaje jakby poemat foniczny”²⁵. Obmyślane jako fonogramy wiersze–mapy Grześczaka są więc równocześnie wierszami–partyturami²⁶. Choć nie stanowią one map dźwiękowych w rozumieniu współczesnych *sound studies*²⁷, w odróżnieniu do całkowicie „niemych” map kartograficznych starają się oddać na płaszczyźnie jakości dźwiękowe właściwe dla przedstawianego (kreowanego) przez nie obszaru. *Miasto: partytura* ma więc w zamierzeniu poety nie tylko wyglądać jak plan miasta, ale i jak miasto brzmieć; poetyckie terytorium to zatem również – audytorium. Znacznie bardziej złożone niż wiersze–mapy typu wizualnego, teksty kartograficzne reprezentujące typ fonowizualny domagają się bardziej zaawansowanych narzędzi analitycznych i szczegółowszych badań. Na potrzebę ich podjęcia wskazała Beata Śniecikowska, wyodrębniając jako jeden z pięciu typów wizualnych pejzaży dźwiękowych „mapy – trajektorie polisensoryczne (pejzaże dźwiękowe z lotu ptaka)”²⁸. Choć Tamara Brzostow-

25 M. Grześczak *Wiersze nadślowne*, w: tegoż *Wiersze wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 245–246.

26 Zob. P. Bogalecki *Wiersze–partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białośzewski – Czycz – Drahana – Grześczak – Partum – Wirsza*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2020, s. 53–62.

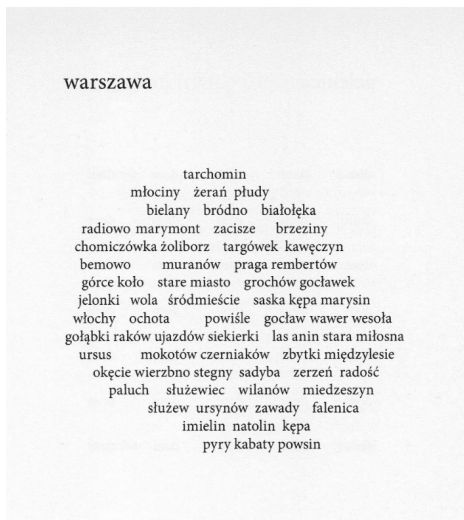
27 Zob. np. M. Kozak *Mapy dźwiękowe w Polsce*, „Przestrzeń i Forma” 2014 nr 21.

28 B. Śniecikowska *Awangardowe widokówki dźwiękowe*, w: *Widzenie awangardy*, red. A. Stankowska, M. Telicki, A. Lewandowska, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2018, s. 38.

usytuowanie po właściwych stronach stołecznej arterii, część z nich została przesunięta, przez co nie odzwierciedla rzeczywistego rozmieszczenia (czyżby w ten sposób manifestowała się oniryczność dokonywanych przez poetę *Sennych porządków*):

rotunda sphinx salamander postscript jedwabie
 aren diament kiosk alkohole świata jana nata
 forum unikat idea aigo pabia integrum aeroflot
 bph profilingua centrum złota zasp fuji choinka.³¹

W tomie Wojciechowskiego wzrok przykuwa jednak przede wszystkim cykl *Porządki*, którego pierwsze dziesięć tekstów imituje mapy o sukcesywnie zwiększającej się skali. Wiersz *układ* tworzą nazwy planet, *ziemię* – nazwy kontynentów, *europę* – odpowiadające schematycznemu ułożeniu na mapie nazwy państw, przybierającą kształt kwadratu *polskę* – nazwy miast, natomiast *warszawę* – nazwy dzielnic:



Il. 2. J. Wojciechowski *Senne porządki*, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 31

Następnie przybliżamy się do *falenicy*, by zobaczyć *mój dom (rzut parteru)*, dalej utworzony z nazw mebli plan *pokoju*, a w końcu – mapę *stołu* złożonego

31 Tamże, s. 41.

z wyrazów „blat” i „laptop”. Na ekranie tego ostatniego można dostrzec „wiersz”, który rzeczywiście zaraz przeczytamy – po przerzuceniu kartki natrafiamy na tekst noszący tytuł *wiersz...* Co ciekawe, decydującego o koncepcie *Porządków* ruchu coraz większych przybliżeń nie wstrzymuje autor w kolejnych utworach: w *wierszu* pojawi się fraza „niebo nad st-mère-église”, następny tekst tomu zatytułowany więc będzie *niebo nad st-mère-église* itd. Choć w królestwie literatury struktury takie siłą rzeczy nie przywodzą na myśl powieść szkatułkową, Wojciechowskiemu udało się osiągnąć efekt odmienny – oko wiersza wydaje się przybliżać do ziemi niczym zmiennoogniskowy obiektyw satelity fotografującego jej powierzchnię.

Innym interesującym przykładem wiersza kartograficznego z najnowszej polskiej poezji jest opublikowany w 2020 roku w autorskim opracowaniu graficznym tom Piotra Kasperowicza *Terytorium rozpadu sekwencji*. Biorąc go do ręki i zerkając na ostatnią stronę okładki, dowiadujemy się, że mamy do czynienia z „tomikiem, który nie jest tomikiem. To mapa. Opracowanie kartograficzne wytrzewionego serca. Plan sytuacyjny jego przekształceń względem czynników zewnętrznych”³². I rzeczywiście tom rozkłada się jak mapa, poszczególnym tekstom (zapisanym w tradycyjnym układzie) towarzyszą zaś typowe dla niej elementy: oznaczenie skali („skala 1:500”), legenda (zgodnie z którą przerywana czerwona linia to „oznaczenie zakresu opracowania”), zredukowana róża wiatrów, a także współrzędne x, y – być może celowo nieprecyzyjne, skoro w jednym z wierszy (o tytule *Anomalia południowoatlantycka*) czytamy, iż „współrzędne mapy wskazały / że wszędzie można być nieszczęśliwym”, natomiast w autokomentarzu, że „nie sposób ich odnaleźć na jakiegokolwiek dostępnej mapie”. Pozostałe konwencjonalne oznaczenia graficzne i tekstowe wyraźnie odsyłają nas jednak do mapy ewidencyjnej: kolorowym liniom odzwierciedlającym przebieg cieków wodnych, dróg i ulic (tylko jedna z nich została określona słownie: „Ignacego Chrzanowskiego”), a także konturom działek czy użytków towarzyszą oznaczenia typu „170/2”, „w50”, „S-RIV” itd. Ewidencjonowanie funkcjonuje u Kasperowicza jako jedna z kluczowych metafor tomu (w nazwisku autora, tytule, autokomentarzu oraz na stronie tytułowej zamiast litery „r” użyty został znak towarowy ®; symbolem tym opatrzony został również każdy wiersz), jednak i ono nie może uchronić przed postępującym rozpadem. Ten ostatni ma wymiar przede wszystkim miłosny – jak czytamy w tytułowym tekście tomu, zostają w nim przedstawione „resztki

32 P. Kasperowicz *Terytorium rozpadu sekwencji*, Wydawnictwo Domowe, Kraków 2000, brak paginacji.

wielkiego planu kochania”, wędrując zaś po „arteriach” kolejnych wierszy, opowiadających „o zmapowanym w cieczy sercu” i „powłokach miłości” (a zarazem „zatorze empatycznym” i „najzwyczajniejszej pompie sodowo-potasowej”), uświadamiamy sobie, że układają się one raczej w siatkę wspomnień i mapę ciała niżli w plan jakiegokolwiek realnie istniejącego terytorium.

Fonowizualne wiersze-mapy (x – Nowakowski, y – Mokry)

Podczas gdy teksty z tomu Kasperowicza (autora, który w innych swych projektach zwraca się w stronę eksperymentów audiowizualnych) pozostawają pragną – jak głosi tytuł jednego z nich – „komponentami afonicznymi”, znaczna część licznych wierszy-map stworzonych przez Radosława Nowakowskiego i włączanych w obręb wykonywanych przezeń książek artystycznych nie może obejść się bez eksponowania warstwy brzmieniowej. W jego twórczości znajdziemy też jednak sporo realizacji typowo wizualnych, za sprawą użycia uniwersalnych umownych znaków kartograficznych przypominających istniejące wielkoskalowe mapy – działek, sadów czy terenów zielonych. Wyjawszy kontekst liberatury, o ich poetyckości decyduje charakter naniesionych na nie elementów językowych – oto na mapie przydomowego ogrodu z sylwicznego *Nieopisanie świata* obok „piaskownicy”, „migdałowca” czy „jeżyn” zaznaczono również „złoty deszcz”, „coś jakby kompost” czy obszar opisany słowami „tu miał być maliniak ale maliny zupełnie skarłały”³³. Nieprecyzyjności takie są rzecz jasna zamierzone, a w kolejnych kartograficznych wierszach z *Nieopisanie* będzie się ich pojawiać coraz więcej. „Jezioro? jeziorko? bagno? rzeczka?/ starorzecze?” – podpisze Nowakowski błękitny obszar na jednej z map, w innym jej miejscu zaznaczając areal występowania „miłorzębów i jakichś iglaków – może jodeł, a może cyprysów i cisów”³⁴. Na kolejnej mapie oprócz liter układających się w podpis „droga grzybowa” umieści już tylko różnej wielkości plamy³⁵, z kolei na następującej po niej „mapie mchów” słowa pojawią się wyłącznie w legendzie, nie będą wszakże umiały sprostać bogactwu odwzorowywanego świata (jeden z mchów zostanie opisany następująco: „jak szary aksamit, jak zamsz, jak liszaj piękny, ciemnozielony, jak skorupa, jak strup... raz go więcej, raz mniej... łaty, łatki, dziury – poprzecierany, strzyżony

33 R. Nowakowski *Nieopisanie świata. Część trzecia*, Liberatorium, Dąbrowa Dolna 2009, s. 197.

34 Tamże, s. 249.

35 Zob. tamże, s. 300.

dywan³⁶). Na jeszcze innej mapie Nowakowski całkowicie zrezygnuje ze znaków graficznych, stawiając wyłącznie na słowa („ZATOKA”, „LAGUNA”, „JEZIORO”, „BAGNO”, „MORZE”), ale i to nie uczyni jej bardziej precyzyjną. W końcu, konsekwentnie, zaprezentuje nam on mapy przybierające postać, jak sam to określi, „dowolnej płataniny różnych kresek i plam” – oraz puste kartki (z podpisem „pustynia”)³⁷.

Podczas gdy Wojciechowski mógł wykonywać swoje *Porządki* dzięki wierze w ideę mapy jako odzwierciedlenia (schematycznego i uproszczonego, acz zasadniczo wiernego), cykl wierszy kartograficznych z *Nieopisanie świata* Nowakowskiego stanowi idei tej dekonstrukcję. Stale ponawianej czynności mapowania towarzyszy tu narastające zwątpienie w jej funkcjonalność i sens: mapa okazuje się „czystą niczym niezmaconą nieprecyzyznością”, nienadążającą za stale zmieniającym się światem („może co tydzień powinienem robić nową i porównywać ją z poprzednimi i zastanawiać się, co się zmieniło, wyciągać wnioski i formułować prawa”), a ostatecznie – nieuchronnie rozczarowującą: „I tylko tyle? / I to ma być mapa mchów? / Moje oczy oszukały mnie, moje oczy były zbyt leniwe, nie dość bystre”³⁸. Mimo to Nowakowski – najbardziej wytrzymały kartograf polskiej literatury – nie przestaje próbować, a wykonywane przez niego mapy, opatrywane niekończącym się metakomentarzem, zachwycają rozmachem i skalą. Jedną z wersji *Nieopisanie świata* przybierze formę rozkładającego się arkusza, niebędącego jednak – jak można by się spodziewać – mapą ziemi, lecz eseistyczną medytacją o ostatecznej niemożliwości jej sporządzenia³⁹. W *Traktacie kartograficznym (sic!)* mapa uznana zostanie z kolei za model książkowej strony: „Strona jest mapą. Metaforyczną. Mentalną. Realną. Wirtualną. [...] Mapą płaską, wirtualnie uprzestrzennioną”⁴⁰. Rozważania te prowadzą Nowakowskiego do idei „jednokartkowej książki-mapy”, która najpełniej zmaterializuje się w monumentalnej, po rozłożeniu mierzącej ponad 10 metrów długości, *Ulicy Sienkiewicza w Kielcach* z 2009 roku. Stanowiącą zadziwiająco dokładne odwzorowanie najważniejszej arterii miasta wraz z jej

36 Tamże, s. 304.

37 Zob. tamże, s. 247, 200-202, 241.

38 Tamże, s. 196, 304.

39 Zob. R. Nowakowski *Nieopisanie świata. Część chyba dwudziesta czwarta, będąca pochwałą płaskiego*, Liberatorium, Dąbrowa Dolna 2012.

40 R. Nowakowski *Traktat kartograficzny czyli rzecz o liberaturze*, Ogon słońca, Dąbrowa Dolna 2012, s. 75.

historyczną zabudową, eksperyment ów zostanie przez jego autora przedstawiony następująco: „Środek kartki jest jezdnią. Góra i dół kartki zagięte do środka są pierzejami ulicy. Chodnikiem biegnie... idzie – zdecydowanie idzie, nieśpiesznie spaceruje, wlecze się – zdanie”⁴¹.

Pamiętając, że oczy bywają „leniwe” i „nie dość bystre”, w swojej *Ulicy* – prawdziwym triumfie spojrzenia kartograficznego – stara się Nowakowski zapisać również audiosferę kieleckiego deptaku: dobiegające przechodnia słowa i hałasy, zasłyszane głosy i odgłosy, pokrzykiwania i warkoty. Z zapałem godnym futurystów sięga po zabiegi brzmieniowe wynalezione w uruchomionej przez nich „fabryce» brzmień”⁴², postępując zaś w zadaniu „inwentaryzowania dźwięków” miasta, wzbogaca je o konkretystyczną konstelacyjność (choćby we fragmencie, w którym próbuje oddać „mało oryginalny dźwięk ubijaka do piasku w połączeniu” ze „skrzeczącą zabawką” dziecka), wielojęzyczność (książka napisana jest równocześnie po polsku i angielsku), różnego typu ilustracje, a także ochoczo wykorzystywane możliwości pisma odręcznego⁴³. W efekcie wędrujące po ulicy „zdanie” co rusz zatrzymuje się i przeistacza w cechujące się swoistą autonomią zróżnicowane kompozycje logowizualne.

W większym stopniu samodzielne, a przez to bardziej sugestywne, fonowizualne wiersze-mapy włączył Nowakowski w inne swe książki. W cytowanej już wielokrotnie trzeciej części *Nieopisanie świata* uwagę zwraca zwłaszcza barwna poetycka mapa dźwięków wydawanych przez ptaki. W warstwie tekstowej złożona niemal wyłącznie z onomatopei typu „qui qui / tli trli trwi trwi trui”, „grbr / dttdttt / crrr / tttt” czy „pi pi pi / pjpjppjppjppjppj”, zawiera ona zapisaną kursywą informację „gorące późnomajowe przedpołudnie”, w centrum kompozycji zaś słowa: „tu siedzę ja / milczę / już drugi dzień / i słucham / słucham”⁴⁴. Zupełnie inaczej skonstruowany został nietypowy wiersz kartograficzny z książki *Hasa rapasa*, stanowiący ewidentny przykład wiersza-partytury: oto na kilka pięciolini naniósł Nowakowski podzielone na sylaby historyczne „nazwy-neumy tutejszych wsi”, a osiągniętą w ten sposób możliwą do wyśpiewania kompozycję nazwał „tekstem-mapą”.

41 Tamże, s. 78-79.

42 B. Śniecikowska „Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2008, s. 520.

43 R. Nowakowski *Ulica Sienkiewicza w Kielcach*, Liberatorium, Dąbrowa Dolna 2009, brak paginacji.

44 R. Nowakowski *Nieopisanie świata*, s. 44.

Z bliskością wierszy kartograficznych typu fonowizualnego i notacji muzycznej mamy do czynienia również w twórczości Romana Bromboszcza (*Spacer po* z tomu *Hz* jest równocześnie planem trasy tytułowej przechadzki, jak i partyturą, wykorzystującą pięciolinię, oznaczenia nut i skróty muzycznych określeń dynamicznych: *f* – *forte*, *pp* – *piano pianissimo*), a także w znacznie wcześniejszych eksperymentach Andrzeja Partuma (na jeden z jego wierszy-partytur, noszący tytuł *poem ocean*, można spoglądać również jako rodzaj uproszczonej, konceptualnej mapy hydrologicznej). W dobie kryzysu tradycyjnej notacji muzycznej, rozwoju muzyki graficznej oraz coraz większego nacisku kładzionego przez kompozytorów na topofonię pograniczność ta nie może dziwić. Wśród partytur umieszczonych w *Notations* Johna Cage'a można wszak odnaleźć partyturę *Mississippi River South of Memphis* Philipa Cornera, której wykonawcy odegrać muszą bieg rzeki na mapie, schematyczny plan z akcji ulicznej *This Way Brown* Stanleya Brouwna czy nawiązującą do kartografii militarnej kompozycję Josepha Byrda *The Defense of the America Continent From the Viet-Cong Invasion*⁴⁵. Formę mapy wykorzystują też niektóre partytury samego Cage'a, by wspomnieć tylko *49 Waltzes for the 5 Boroughs* (1977) czy *A Dip in the Lake* (1978).

Partyturę stanowi również najciekawszy chyba poemat kartograficzny w historii polskiej poezji eksperymentalnej – opublikowany w 2019 roku *Świergot* Marcina Mokrego, wykonywany przez autora w duecie z grającym na akordeonie Bartoszem Horyzą. Nawet jednak o tym nie wiedząc, czytelnik nie może przeoczyć bogatego wachlarza stosowanych przez poetę zabiegów brzmieniowych: od eksponowanych rzeczowników dźwiękonaśladowczych („świergot”, „warkot”, „gwizd, szelest”, „wycie” itd.) i licznych *verba dicenci*, występujących także w formie imperatywów („o, wołajcie, wołajcie głośniej”, „mówcie”, „o, zaśpiewaj”), przez jednoznacznie odsyłające do fonii transkrypcje anglojęzycznych wywiadów („male voice”, „crying infant in the background”, „several voices” itp.) do wielokrotnie powtarzanych onomatopei takich jak „o-op”, „oj-radi-”, „-radi-ra” czy nade wszystko „śrii-”, które wybrzmiewa w najważniejszych fragmentach poematu, w tym w jego sugestywnym finale⁴⁶. Podstawowym punktem odniesienia hybrydycznego utworu Mokrego, a wręcz jego matrycą pozostaje jednak mapa: pośród wielu zacytowanych w nim dokumentów (takich jak wypisy ze słowników i katalogów czy USG z pierwszego trymestru ciąży) materiały kartograficzne nie tylko przeważają,

45 Zob. J. Cage *Notations*, Something Else Press, New York 1969.

46 M. Mokry *Świergot*, Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. T. Karpowicza, Wrocław 2019, brak paginacji.

W czasie oblężenia Sarajewa reprezentacyjny deptak Ferhadija istotnie bombardowano, a powstałe po eksplozjach dziury w jezdni zdecydowano się później wypełnić masą żywiczną z dodatkiem czerwonej farby – w ten sposób powstały słynne „sarajewskie róże”, do których kształtem swego wiersza nawiązuje Mokry. Nie przez przypadek zatem w jego poemacie kartograficzna „róża” wybucha tuż po pozornie niewinnym wierszu *Maria widzi różę* (zawierającym wszakże datę 05.04.94 i frazę „na bazarze w Sarajewie”). Eksplozja zaraża grozą także nazwy z atlasu: przed nią da się jeszcze dostrzec „Pokój”, po – już tylko „Poświętne” i „Potęgowo”... Podobnie złowrogie okażą się w toku lektury inne pojawiające się w wierszu słowa: „chaber” będzie jedną z roślin z kolejnego, tym razem wizualnego, wiersza kartograficznego w tomie – złożonego wyłącznie z kropek i nazw chwastów, a przedstawiającego ich rozmieszczenie na miejscu ludobójstwa nieopodal wsi Kozluk, gdzie odnaleziono szczątki 375 zamordowanych Bośniaków – „szyny” i „tramwaj” zaś powiodą nas ku Zagładzie i wstrząsającym fragmentom poświęconym łódzkiemu gettu. W kulminacji *Świergotu* pojawiają się też przechwycone fragmenty współczesnego dyskursu antysemickiego. Lepki lej „krwi”, w który osunąć może się każda „dusza” – struktura niełatwa do opisanania, lecz w fonowizualnym eksperymencie gliwickiego poety odegrana niezwykle sugestywnie – nie przestaje wciągać... Omawiany wiersz kartograficzny okazuje się zatem nie tylko palimpsestową mapą treści poematu, ale i jego strukturalnym modelem; funkcję tę podkreśli Mokry, przedrukowując go w tomie raz jeszcze, tym razem w formie włożonego weń i rozkładanego jak mapa plakatu.

Więcej świata!

Nawet jeśli mapy nie mogą zostać uznane, jak chciałby Michał Książek, za „czwarty rodzaj” literacki „po epice, liryce i dramacie”⁴⁷, okazuje się, że nie tylko dostarczają one poezji metafor i inspiracji, lecz mogą współtworzyć „silne” logowizualne kompozycje, uruchamiające wyobraźnię i generujące niepowtarzalne efekty lekturowe. Dla kilku omówionych w artykule (z konieczności nazbyt skrótowo) współczesnych polskich autorów mapa stanowi wręcz uprzywilejowaną przestrzeń eksperymentu: dostarcza książce poetyckiej ramy (Kasperowicz), jest jej konceptualną dominantą (Wojciechowski), odpowiada za jej strukturę (Mokry), a wręcz jawi się jako jedna z idei przewodnich całej twórczości (Nowakowski). Nawet już jednak pojedynczy wiersz

47 M. Książek *Nauka o ptakach*, Fundacja Sąsiedzi, Białystok 2014, s. 55.

kartograficzny wzywa odbiorcę do namysłu nad narracyjnością poezji, której niejako *ex definitione* przeciwstawia się wyraźniej niż inne postacie wierszowe (nie dziwi zatem w omawianych tekstach częsty namysł metaliteracki). Bywa i tak, że wiersze-mapy – zasadniczo nienarracyjne, jak w modelowych realizacjach Grześcaka, Gorzelskiego, Grochowiny, Jeża czy Szarugi – włączane są w większe całości i opowiadane historie (cykl poetycki Wojciechowskiego, poemat Mokrego, sylwy Nowakowskiego). Coraz częściej też polskie wiersze kartograficzne wykorzystują – właściwie nieobecną w rodzimej poezji konkretnej – ściśle sprecyzowaną topografię (Kielce Nowakowskiego, Warszawa Wojciechowskiego, Sarajewo Mokrego). Inaczej jednak niż w międzynarodowej (neo)awangardzie, a także w polskich sztukach wizualnych (by wspomnieć tylko mapy Polski wykonywane pod koniec lat 70. przez Janusza Bałdygę czy powstałą w 1981 roku mapę *Moja Europa* Andrzeja Kwietniewskiego), ich dominantę rzadko stanowi polityczność; oprócz *Świergotu* do wyjątków należy wykorzystujący mapę śródmieścia Warszawy *Pusto-stan nienawiści* Karoliny Wiktor z 2019, zrodzony ze sprzeciwu wobec narastającego przyzwolenia na obecność nienawistnej mowy w przestrzeni publicznej. Nawet jeśli nie deklaratywnie zaangażowane, omówione wiersze-mapy śmiało eksplorują rozmaite stany graniczne, wykraczające poza język, wymykające się mimetycznemu modelowi reprezentacji, a od literatury wymagające nade wszystko inwencji. Po eksperymenty z mapą sięga się więc, by zmierzyć się z tragedią śmierci, ludobójstwa i Zagłady (*Świergot*), zgłębić relację z miejscem (*Ulica Sienkiewicza w Kielcach*), przekroczyć antropologiczną perspektywę jego oglądu (*Nieopisanie świata. Część trzecia*), wyrazić złożone doświadczenia egzystencjalne (*Terytorium rozpadu sekwencji*) czy zwrócić się do granic świadomości (*Senne porządki*). Nawet jednak w najbardziej jednostkowych, pozornie całkowicie prywatnych peregrynacjach nie pozwalają nam one zapomnieć o problemach świata, w którym żyjemy (wszystkowidzące oko satelity, wszechobecne znaki własności, wszechwładna przemoc). Wbrew pozorom zatem współczesne wiersze kartograficzne domagają się lektury empatycznej i zaangażowanej, zrywającej z redukcjonistycznym pojmowaniem pola poetyckiej logowizualności jako laboratoryjnej przestrzeni formalnego eksperymentu; chcą być nie tylko czytane, lecz także oglądane, dotykane, rozkładane i składane, odgrywane i słuchane – słowem: przeżywane. Nie wędruje się po nich palcem, odkładając właściwą podróż na kiedyś – zabierają w nią one tu i teraz.

Abstract

Piotr Bogalecki

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

The Map and the Audience: Directions of the Cartographic Poem Development in Polish Experimental Poetry

The cartographic poem (poem-map) is an experimental poetic text structured after a map, namely a logovisual composition with linguistic elements arranged following a ground plan. This article defines the development directions of the cartographic poem in Polish experimental poetry by analyzing its most important historical and contemporary realizations. The text distinguishes two types of poem-maps, first introduced in the 1960s in concrete poetry: Roman Gorzelski's texts that created a simpler visual type – represented today by Jakub Wojciechowski and Piotr Kasperowicz – and Marian Grzeźczak's poems-scores that established the more complex, audiovisual type, which involves also the sound layer, continued today in Radosław Nowakowski and Marcin Mokry's experiments.

Keywords

poem-maps, cartography, literature, geopoetics, experimental literature, Marcin Mokry, Radosław Nowakowski