

dr hab. Beata Przymuszała
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Ocena pracy doktorskiej p. mgr Roberta Utkowskiego *Tekst w przekazach wizualnych. Nowe terytoria polskiej literatury?* napisanej pod kierunkiem Profesora dr hab. Piotra Pietrycha

Przedstawiona do oceny praca jest przedsięwzięciem nowatorskim, w bardzo ciekawy sposób zestawiającym dzieła twórców wykorzystujących różne rodzaje tekstów w pracach mających przede wszystkim charakter przestrzennych instalacji oraz zamieszczonych w przestrzeni cyfrowej. Zadanie, jakie postawił sobie Doktorant polegało na przyjrzeniu się formom zapisu tekstowego w analizowanych przykładach oraz próbie dookreślenia statusu tego zapisu, by móc na tej podstawie określić pozycję literatury we współczesnej kulturze.

Jak podkreśla Autor rozprawy, problem miejsca tekstu w utworach mających przede wszystkim wymiar wizualny wymaga sięgnięcia po kontekst historyczny, by na jego tle zobrazować najnowsze przekształcenia wizualizacji tekstu. Przywołanie tego kontekstu pozwala unaocznić skalę zjawiska a tym samym umożliwia problematyzowanie badanego materiału. Utkowskiego interesuje sposób funkcjonowania tekstu w dziełach, które nie są przeznaczone tylko do czytania, zajmuje się utworami, w których pojawiający się zapis nie jest nośnikiem przezroczystym. „Literatura wizualna”, jak ją określa Badacz pozwala się zarazem oglądać i czytać, przy czym w odbiorze tego typu utworów czytanie było traktowane raczej umownie, co niemal automatycznie usuwało omawiane zjawisko z pola analiz tekstocentrycznych. Utkowski proponuje przyglądanie się różnego typu związkom między tekstami a obrazami, jak też zależnościom tekstowych realizacji od nośników.

Praca została podzielona na dwie części: wprowadzającą o charakterze teoretycznym (złożoną z dwóch rozdziałów) oraz interpretacyjną poświęconą analizie wybranych dzieł. Porządek ten pozwala wprowadzić narzędzia badawcze istotne dla odczytania/dostrzeżenia niebanalnego miejsca tekstu w twórczości Zbigniewa Makowskiego, Andrzeja Bednarczyka, Zuzanny Dolegi, Katarzyny Giełżyńskiej, Anety Kamińskiej, Leszka Onaka i Zenona Fajfera.

W części teoretycznej Autor rozprawy proponuje analizę pojęcia tekstu wizualnego oraz – w drugim rozdziale – dookreśla tak podstawowe terminy, jak tekst, wizualność i literatura. Otrzymujemy jasno uporządkowaną przestrzeń badawczą, chociaż Doktorant we wstępie zaznaczał, iż w trakcie analiz okazało się, iż motywem przewodnim pracy stała się przestrzeń labiryntowa. Na ile ten kontekst pracy ma charakter ontologiczny a na ile epistemologiczny wskazuje sposób prezentacji metodologii.

Zajmując się wizualnością tekstu Utkowski przywołuje we wprowadzeniu kwestię obrazkowego charakteru pisma oraz korespondencję sztuk, natomiast omówienie relacji między tekstem a obrazem porządkuje zgodnie z następującym podziałem: tekst jako objaśnienie obrazu, obraz jako ilustracja tekstu, tekst jako obraz. Objasniający aspekt zapisu zostaje omówiony na podstawie sztuki funeralnej i sztuki sakralnej, Badacz wskazuje także na pojawiające się w późniejszych wiekach próby uzasadniania obecności napisów w obrazach z uwagi na pojawiające się przekonanie o ich odmienności (i tu przywołuje koncepcję Lessinga), by w końcu wskazać na awangardowe koncepcje wykorzystywania zapisu (dadaiści, kubiści, futuryści, twórcy sztuki konceptualnej). Służebny charakter obrazu wobec tekstu analizuje Badacz przede wszystkim odwołując się do form książkowych typu kodeksy, psalterze czy ewangeliarze, by skupić się na tak ważnych dla kultury przednowożytnej formach jak stemmaty, emblematy i ujęcia ikonologiczne. W czasach nowożytnych istotnym zjawiskiem są księgi artystyczne (Blake'a, Mallarmé, Appolinaire'a), w Polsce tworzone m.in. przez Młodożeńca, Ciecierskiego, Fajfery (tu pojawia się pojęcie liberatury). W ostatniej części – tekst jako obraz – przywołana zostaje historia poezji wizualnej: omówione zostają wiersze obrazkowe oraz poezja konkretna: awangardowa predylekcja do łączenia sztuk pozwala teksty nie tylko czytać, ale i oglądać. Konkludując tę część rozważań Badacz przywołuje najnowsze spostrzeżenia dotyczące poetyckiego medium, zwracając uwagę na materialność zapisu (za Romą Sendyką), na intermedialność sztuki, jak i na wciąż istotną ekspansję tekstowości. Poprzestając na odnotowaniu tych kontekstów większą uwagę jednak poświęca problemom związanym z definiowaniem samego pojęcia tekstu, literatury i wizualności, którym zostaje poświęcony następny teoretyczny rozdział.

Dookreślenie przywołanych terminów mogłoby stanowić przedmiot osobnej rozprawy, dlatego chcę podkreślić zdolność Doktoranta do kondensacji teoretycznych sporów i konsekwencję w budowaniu aparatury analitycznej. Zakładając, iż to tekst właśnie stanowi podstawowy termin pracy, Autor – w odróżnieniu od stanowiska zaprezentowanego w

monografii Małgorzaty Dawidek Gryglickiej – podejmuje decyzję o jego precyzyjnym zdefiniowaniu. Odrzuca podejście semiotyczne (jako zbyt uniwersalizujące, Jego zdaniem, termin) i przyjmuje, iż podstawowym punktem odniesienia przyjętym w rozprawie będzie ujęcie tekstologiczne (powołuje się tutaj na analizy Aleksandra Wilkonia, Teresy Dobrzańskiej, Renaty Mayenowej). Doprecyzowując, iż analizowane będą tylko graficzne formy zapisu tekstu poddaje dyskusji takie jego cechy, jak wielkość, autonomiczność oraz spójność. W efekcie otrzymujemy propozycję traktowania tekstu jako zapisu przynajmniej jednozdaniowego, posiadającego sygnał początku oraz charakteryzującego się potencjalną spójnością semantyczną. Jednocześnie tak dookreślony termin zostaje zestawiony z próbami definiowania literackości.

Przywołując klasyczne już niemal rozważania Jonathana Cullera wskazujące na problematyczność definiowania literatury Doktorant - wspierając się stanowiskiem Doroty Korwin-Piotrowskiej - decyduje się na odwołanie do jeszcze bardziej klasycznych prób uchwycenia fenomenu literackości. Przyznając, iż perspektywa strukturalistyczna straciła swą tak ważną w XX wieku pozycję, przyjmuje zarazem, iż proponowane przez nią wyznaczniki literackości mogą nadal być istotnym punktem odniesienia. Odwołując się do prac Henryka Markiewicza (i wspomagając się uwagami Cullera i Korwin-Piotrowskiej) Autor rozprawy stwierdza, iż literackość jest współtworzona przez specyficzną organizację tekstu (uporządkowanie naddane), obrazowość, fikcyjność, estetyczność oraz intertekstualność. Wprowadza przy tym zastrzeżenie, iż cechy te nie występują we wszystkich tekstach literackim i zarazem mogą pojawiać się w tekstach nie pozwalających się tak klasyfikować. Tak zakreślony termin pozwala zdaniem Badacza dostrzec literackość zapisu w analizowanych w pracy działach: sam zapisu – nośnik tekstu - tak ujmowanego jest tu jednak koniecznym elementem podlegającym interpretacji.

Pragnę podkreślić raz jeszcze precyzję i konsekwencję zaproponowanego przez Badacza warsztatu analitycznego. Tekstowy aspekt literackości nie jest w najnowszych badaniach często podejmowany: wspomniane przez Utkowskiego odrzucenie strukturalistycznej perspektywy wyznaczyło mocną granicę metodologiczną, odsuwając z pola badawczego lingwistyczne rozważania nad literackością. Docenić należy odwagę Doktoranta, który decydując się na sięgnięcie po mało już przydatną, zdaniem wielu badaczy, metodę analizowania literatury, mógł łatwo narazić się na zarzut anachroniczności. Przyjęcie tekstowej perspektywy czytania utworów umożliwiło jednak – co widać w analitycznej części pracy – zwrócenie uwagi na językowy właśnie aspekt literackiego zapisu, który pojawia się

w dziełach przeznaczonych w przede wszystkim do oglądania. Przede wszystkim, ale nie tylko do oglądania: na wyeksponowaniu tej strategii odbioru skupia się Autor w interpretacjach prezentowanych w drugiej części pracy. Doceniając konsekwencję muszę jednak zauważyć, iż zawężenie prezentowanych stanowisk badawczych może narażać Doktoranta na zarzut braku wyczerpującego omówienia najważniejszych sporów metodologicznych. W przypadku pracy poświęconej tekstowi wizualnemu może dziwić nieobecność zwłaszcza dyskusji toczonych w związku ze sporem o kulturowe ujmowanie literatury i to co najmniej z kilku powodów. Po pierwsze, Doktorant zajmuje się *de facto* przemianami kultury (w związku z rozwojem mediów), po drugie, wśród różnych stanowisk znalazłby podejścia wspierające jego tok analiz (by przypomnieć sformułowaną przez Ryszarda Nycza definicję ograniczonej autonomii literatury, zgodnie z którą językowy aspekt wciąż pozostaje współtworzącym ją elementem) i *last but not least* mógłby rozbudować metodologicznie niezwykle ważny w rozprawie problem nośnika tekstu. Jest to kwestia do której Doktorant wraca niejednokrotnie, którą zaznacza jako element współtworzący semantykę tekstu i którą jednak badawczo marginalizuje. Badania nad nośnikiem są rozwijane w ramach antropologii słowa i mogłyby one w interesujący sposób wesprzeć rozważania Doktoranta. Nie sposób nie zauważyć, iż – o czym wspomina zresztą wielokrotnie sam Badacz – materialność nośnika tekstu w dużym stopniu wpływa na jego odbiór, prowokuje do przyjrzenia się jego „nieoczywistej oczywistości”. Jeśli w naszej zachodniej kulturze tekst drukowany traci status widoczności (staje się przezroczysty), to wszelkie praktyki jego uwidaczniania (a do takich należą stosowane w analizowanych w rozprawie dziełach sposoby eksponowania tekstu) problematyzują kulturowe przyzwyczajenia i pozwalają zarazem dostrzec procesy zarówno ich wytwarzania, jak i odbioru. Przyznaję, iż tego aspektu analiz, zwłaszcza w przypadku tak częstego odwoływania się Badacza do pojęcia pisma i materialności zapisu najbardziej mi w pracy brakuje. Paradoksalnie można powiedzieć, iż trochę, jak w przypadku niezwykle lapidarnej definicji wizualności tekstu (traktowanej jako obrazowość oraz doświadczenie tekstu) jej pozorna oczywistość okazuje się pewną pułapką: samo pojęcie wizualności jest przecież osobnym przedmiotem badań kulturowych, o czym Doktorant wspomina. I chociaż nie musiał On wykorzystać tych narzędzi w swych analizach, jednak powinny być one zostać bardziej szczegółowo omówione.

Druga część rozprawy skupia się na ujęciach przybliżających twórczość wybranych artystów-pisarzy. Jak sygnalizował Badacz we wstępie, na dobór analizowanych przykładów wpłynęła przed wszystkim ich nieobecność lub słaba obecność w literaturze przedmiotu.

Pierwszy z rozdziałów tej części, najobszerniejszy, poświęcony został twórczości Zbigniewa Makowskiego. Uznany artysta, bardzo mocno nawiązujący w swych pracach do europejskiej kultury pracuje niemal cały czas nad „malowaniem tekstu”. Jak podkreśla Utkowski, większość odbiorców poprzestaje na omówieniu wizualnego aspektu tej czynności, pomijając potencjalność lektury: Doktorant skupia się na tym właśnie problemie, co pozwala na uruchomienie refleksji nad sposobem funkcjonowania literatury w analizowanych pracach. Wyróżnione zostają trzy typy dzieł: utwory, w których tekst odgrywa rolę dominującą, dzieła, w których pojawia się jako współtworzący z obrazem jego komponent i wreszcie księgi artystyczne. W bardzo ciekawy sposób Badacz podejmuje wyzwanie rzucone przez artystę i próbuje przeczytać/odcyfrować/rozszyfrować namalowany zapis. Wyróżniony zostaje utwór zatytułowany *Labirynt*, składający się z zapisanych ręcznie obrazów pisma. Utkowski prowadzi czytelnika przez meandry tego zapisu, wykazując się dużą erudycją przywołuje zarówno kontekst kulturowy labiryntu, jak i skupia się na poszczególnych sugestiach interpretacyjnych, dużo uwagi poświęcając zwłaszcza psychologicznym i filozoficznym ujęciom. Ta wnikliwa lektura prowadzi Autora rozprawy do dostrzeżenia w analizowanym dziele tekstu psychologiczno-filozoficznego skupionego na możliwości poznania i siebie i świata, przy czym sama formuła labiryntowości jasno wskazuje na ograniczoną zdolność nabywania wiedzy. Dostrzegając z jednej strony sceptycyzm epistemologiczny, z drugiej strony sam akt pisania labiryntowego uznaje za wyraz pragnienia budowania ładu. I zarazem Utkowski zastrzega, iż dosłownie: proces czytania tego labiryntu nie jest łatwy dla odbiorcy, co przekłada się na poczucie gubienia sensu. Pojawia się tu więc akt lektury postrzegany jako rodzaj doświadczenia niemal zmysłowego. Przeżycie zagubienia czytelnika jest bardzo ważną konkluzją tej części rozprawy, dobrze ją puentuje, pozostawiając jednak wrażenie interpretacyjnego niedosytu: ciekawe byłby uwagi Autora na temat sensualności odbioru tak utrwalonego zapisu.

Tym bardziej, iż w kolejnym podrozdziale poświęconym koegzystencji tekstu i obrazu czytając relief-kolaż *Oto jesień drewniana* Badacz wskazuje na problemy interpretacyjne odbiorcy, który nie mogąc traktować obrazów jako ilustracji wypowiedzi sprowokowany zostaje do szukania metaforycznych powiązań. Przywołując konsekwentnie wyznaczniki tekstowości Utkowski pokazuje, iż artysta buduje zmetaforyzowaną literacką wypowiedź,

fragmentarycznie zestawiając wspomnienia z refleksją nad sztuką, czemu towarzyszą symboliczne obrazy luźno odnoszące się do tekstu. Niedopowiedzenia, niejasności, trud śledzenia powiązań między zapisem a obrazem znajduje swe mocne ujęcie w wyznaniu Makowskiego o niemożności opisanie świata, co łączy analizowane z dzieła z omówionym wcześniej *Labiryntem* i jednocześnie sugeruje problemy, z jakim mierzy odbiorca dzieła.

Podobny interpretacyjnie problem pojawi się w trzecim z podrozdziałów, który został poświęcony księgom artystycznym. Odwołując się do europejskiej tradycji ich tworzenia, Makowski pokazuje dzieła łączące malarstwo, grafikę i kaligrafię, przeciwstawiające rękopiśmienność reprodukowalności. Badacz z kolei pokazuje, iż obraz i tekst koegzystują tu w różnych formach (czasem ilustracyjnie, nierzadko na zasadzie metaforycznych powiązań), przy czym językowe zapiski odnoszą się przede wszystkim do tematyki autobiograficznej oraz refleksji nad sztuką. Próbując sklasyfikować księgi Doktorant trafnie odwołuje się do tradycji sylwicznej, pozostając w kręgu literackich nawiązań. Jednocześnie znów pozostawia czytelnikowi rozprawy pewien niedosyt: zauważając trudności związane z odbiorem ksiąg (ze względu na ich dostępność i sposób tworzenia: część z nich powstała w formie zwojów, charakteryzują się też one obecnością wielu intertekstualnych odnośników) nie podejmuje jednak refleksji nad szczególnym statusem ich materialności. A przecież, łącząc obraz z ręcznym pismem artysta wraca do tego momentu w kulturze, w którym pisanie było malowaniem.

Zaprezentowane przez Doktoranta w rozdziale poświęconym twórczości Zbigniewa Makowskiego analizy są wnikliwe i pogłębione, precyzyjnie też mieszczą się w zarysowanej wcześniej ramie tekstocentrycznego patrzenia na zapis (widać to zwłaszcza w przypadku szukania spójności fragmentarycznych zapisków), co konsekwentnie wspiera przyjęte w pracy założenia. Ale jednocześnie skorzystanie z refleksji nad samą ideą pisma mogłoby wzmocnić tok rozumowania Doktoranta, skłaniając do rozważań nad kształtowaniem się pojęcia literackości i kulturowymi ograniczeniami w jej postrzeganiu. Nie traktuję jednak tych uwag jako zarzutu, są one jedynie propozycją poszerzenia pola interpretacyjnego o zjawisko materialności zapisu, co mogłoby wprowadzić poziom antropologicznej refleksji nad literaturą.

W kolejnym rozdziale poświęconym Andrzejowi Bednarczykowi uwaga Doktoranta skupia się na wybranych działach artysty (uprawiającego, co sumiennie Badacz odnotowuje, bardzo różne formy twórczości – malarstwo, instalacje, poezje). Pierwszą propozycją obiektu do czytania jest kompozycja *Pole anielskich szeptów*, składającą się z kamiennych

graniastosłupów, na których umieszczone zostały słowa. Rozstawienie kamiennych słupów pozwala przechodząc między nimi odczytywać tekst zgodnie z decyzją odbiorcy. Utkowski przywołuje możliwe konteksty dzieła Bednarczyka: sztukę konceptualną, minimal art, czy land art oraz poezję konkretną, słusznie zauważając, iż w odróżnieniu od nich u Bednarczyka na pierwszy plan wysuwa się szczególna rola wrytych w kamieniu słów. Eksponując materialność (w przeciwieństwie do graficzności istotnej dla poezji konkretnej) artysta odwołuje się do sakralnych aspektów wznoszonej w kamieniu sztuki, prowokując do zwrócenia uwagi na metafizyczny aspekt odczytania tak utrwalonego tekstu. Tematyka wrytych słów (oraz tytuł kompozycji) nawiązują do kwestii wieczności, obecności Boga, poznania siebie. Materialność kompozycji wiąże się też z odpowiednim rozstawieniem słupów, pozwalających „wejść do środka” tylko jednemu czytelnikowi, budując „intymną przestrzeń lektury” (jak podkreślał artysta), której przebieg będzie zależał od wybranej przez odbiorcę „drogi tekstu”. Kształtowanie utworu w trakcie lektury pozwala Doktorantowi określić go mianem hipertekstu (stworzonego poza siecią i papierem), konkludując tym samym uwagę samego artysty o labiryntowym charakterze dzieła. I tu znów ważne odniesienie intermedialne można byłoby połączyć z refleksją nad jego sensualnym odbiorem: jak czuje się czytelnik między kamiennymi słupami, jak próbuje odnaleźć sens słów, czy dotyka wrytych liter, czy może przytulić się do słupów, czy przestrzeń prowokuje go do dalszych prób szukania znaczeń, czy jednak sprawia wrażenie pułapki? To zaledwie przykładowe pytania, które zresztą nawiązują do rozpoznań Doktoranta podkreślającego, iż w przypadku tego utworu mamy do czynienia z próbą przybliżenia doświadczenia bycia pomiędzy niebem i ziemią: ta interpretacyjna konkluzja mogłaby zostać rozbudowana o refleksję nad antropologicznym i historycznym statusem sztuki.

Analizując *Wiersze labiryntowe* Utkowski podkreśla, iż w ich przypadku warto mieć w pamięci poezję figuratywną, natomiast sporym wyzwaniem jest w ogóle możliwość zaklasyfikowania ciągów słów jako tekstów: trudno wskazać ich spójność. Zarazem jednak ich układy nie sprawiają wrażenia przypadkowości, przeciwnie artysta celowo je rozmieszcza na planie obrazu. Można byłoby powiedzieć, iż przypominają zaszyfrowany tekst, którego nie sposób jednak odczytać. Nieprzypadkowo Doktorant przywołuje charakterystyczne dla twórców modernistycznych przekonanie o niepoznawalności świata, o fragmentaryczności jego poznania, o ludzkiej ułomności. W przypadku omawianego utworu mamy do czynienia z mocno zatartą granicą między tekstem i obrazem: nieczytelność tekstu może skłaniać do potraktowania go jako obrazu właśnie, ale może również sprowokować do przyjrzenia się

konwencji samego czytania. Ten tryb odbioru trafnie wybiera Doktorant pokazując na przykładzie jednego z utworów (*Czternasty*), iż odbierając go jako utwór wizualny możemy zatrzymać się na analizie różnego typu regularności matematycznych (konstrukcja utworu wsparta jest na nakładających się na siebie taflach szkła, na których metodą sitodruku utrwalono tekst). Możemy też jednak podejmując trud lektury poznać historię o niepoznawalności świata. Problem z odbiorem tego przesłania jest jednak problem dotyczącym czytelności: jak zaznaczał artysta, mało kto jest w stanie w ogóle przeczytać utrwalony zapis. Utkowski pyta w tym momencie o szansę, jakie tego typu utwory otwierają przed literaturą i w pytaniu tym brzmi mocny sceptycyzm. Jest on jak najbardziej oczywisty, choć nie sposób przecież wykluczyć, iż wprowadzona przez artystę metaliteracka refleksja pozwala przyrzeć się znów statusowi literatury we współczesnej kulturze, otwierając bardzo ciekawe pole badawcze.

Zwieńczeniem rozdziału poświęconego Bednarczykowi jest część analizująca m.in. projekt zatytułowany *Narcyz*: przedstawia on sylwetki mężczyzn siedzących przed ekranami. Instalacji towarzyszą projekcje video, pozwalając interpretować przedsięwzięcie w odniesieniu do problemu postrzegania człowieka we współczesności. Koncentracja na sobie, izolacja od świata wiąże się także z obrazami Narcyzów „wytatuowanych” pismem: i choć zapis w tym przypadku pozostaje często poza sferą dostępności czytelnika, to jednocześnie przywołuje pytanie o tekstowy charakter naszej rzeczywistości. To istotne spuentowanie przez Doktoranta rozdziału rozprawy powinno zostać rozbudowane o refleksję nad kulturowym wymiarem tekstocentrycznego oglądu świata.

Niezwykle ciekawy eksperyment artystyczny Zuzanny Dolegi zostaje zaprezentowany w kolejnym rozdziale rozprawy. Jej *Pirosłowa* są pozostałościami tekstu po jego częściowym wypaleniu. Z różnych stron książek znikają słowa, pozostawiając podziurawiony papier i pojedyncze wyrazy, które przetrwały. Interpretując te formy Utkowski sięga po kontekst palonych ksiąg (do wymienionych przykładów warto byłoby dopisać ocalałe teksty, które przetrwały wojenne i zakładowe działania) oraz do problemu formy wierszowej. Pierwszy z kontekstów odnosi się do ulotności materii, zarazem jednak zostaje rozszerzony – zgodnie z sugestią artystki – o kwestię braku wagi słowa we współczesności. Dopiero to, co utracone przykuwa naszą uwagę: niszcząc słowa Dolega pragnie je paradoksalnie dowartościować.

Pozostawione szczątki zdań są porozrzucane na kartce papieru i przypominają zapis wierszowy: pusta przestrzeń wydobywa znaczenie (tu warto byłoby odwołać się do antropologicznej lektury poezji Anny Nasiłowskiej). Utkowski przywołuje w tym miejscu

koncepcję wiersza wolnego Witolda Sadowskiego, który definiuje go jako tekst graficzny – dyskutując nad zasadnością tego ujęcia (zbyt restrykcyjnie, jego zdaniem, pozbawia ono te utwory wierszowości). Jak podkreśla Doktorant, wyeksponowanie przez artystkę graficznego aspektu dzieła nie może być wiązane z pozbawieniem go statusu wiersza. Tym bardziej, iż – zgodnie z tezą rozprawy – utwory Dolegi pozwalają się czytać podobnie jak inne teksty poetyckie, stworzone ze starych wypowiedzi, z których pozostały pojedyncze słowa. Utkowski przywołuje w tym miejscu kategorię palimpsestu, zakładającego czytanie tego, co „pod spodem”: można powiedzieć, iż wypalając słowa Doleg nie tyle tworzy tekst fragmentaryczny, co kreuje wypowiedź poetycką otwierając przestrzeń lektury zarówno tego, co widoczne, jak i tego, co poza zasięgiem wzroku. Badacz podkreśla w tym przypadku możliwości, które stwarza tak „spreparowany” tekst: pozwala on zwrócić uwagę na proces utraty dowartościowując to, co nieobecne. Jednocześnie może też zostać potraktowany jako sposób eksponowania tekstowości naszej kultury, szumu informacyjnego niepozwalającego się porozumieć (ten aspekt można byłoby uwypuklić). Najbardziej ważne pozostaje jednak stwierdzenie, iż eksperyment nie pozwala pomijać warstwy graficznej: stanowi ona podstawowy element dzieła. I ta konkluzja Doktoranta prosi o jej dookreślenie w kontekście badań nad kulturowymi przemianami pisma (skupiającymi się na jego materialności właśnie).

W ostatnim z interpretacyjnych rozdziałów zostają omówione przykłady twórczości wykorzystującej cyfrowy zapis. Doktorant najpierw skrupulatnie wprowadza czytelnika w jego specyfikę (odejście od papieru nie jest przecież novum, jak pokazywały wcześniej analizowane przykłady prac) i podkreśla, iż interesować będzie go nowe doświadczenie tekstowe, nowe formy reprezentacji i odmienny sposoby odbioru. Zwięźle i rzeczowo referując najważniejsze problemy, jakie pojawiają się przed nowym odbiorcą, wskazuje na kwestie zarówno związane z powtarzaniem w cyfrowej rzeczywistości chwytów stosowanych wcześniej w literaturze (np. angażującej czytelnika w proces współtworzenia tekstu, jak ma to miejsce w *Grze w klasy* Cortazara), jak i omawia wytwarzania zupełnie odmiennych możliwości przekazu. Odwołując się do pracy Urszuli Pawlickiej wymienia programowalność, multimedialność, nielinearność, animacyjność oraz interaktywność jako elementy współtworzące literaturę cyfrową, zaznaczając wszakże, iż dowolność ich konfiguracji nie pozwala zbudować mocnej definicji. Kwestia ta jest o tyle istotna, iż – na co trafnie wskazuje Doktorant – skupienia na samej medialności przekazu może prowadzić do usunięcia z pola analiz pojęcia tekstu (u Pawlickiej pojawia się stwierdzenie, iż w literaturze cyfrowej czytanie może być przejęte przez oglądanie lub słuchanie, zrazem jednak badaczka

podkreśla, iż tekst słowny powinien jednak być obecny). Wyraźnie widać, iż Utkowski konsekwentnie śledzi tekstowość wybranych przez siebie dzieł, pokazując siłę literatury niezależną od przekazu.

Obrazują to omówienia różnego typu utworów cyfrowych. Analizując wideopoezję Katarzyny Giełżyńskiej Doktorant skupia się na pokazaniu, jak słowo, dźwięk i obraz współtworzą przekaz. Tytuł utworu artystki *C()n Du It* nawiązuje zarówno do typu czcionki, jak i do komputerowego wirusa: animacje, pogłosy i odgłosy, przekształcenia tekstu angażują czytelnika, który śledzi jednocześnie niestabilny zapis tekstowy. Gubi się on i odnajduje w cyfrowym świecie prowokowany do refleksji nad jego możliwościami i ograniczeniami. Cały czas ma też możliwość czytania tekstu poetyckiego, który choć przetworzony, wciąż nie pozwala o sobie zapomnieć. Utkowski stara się oddać wrażenia związane z odbiorem tego typu przekazu zamieszczając zrzuty ekranu, jak i stosując różne typy zapisów: ta dbałość o odbiorcę (choć wymagana przez samo dzieło) jest godna docenienia.

Drugim z omówionych przykładów literatury cyfrowej jest hipertekst, pokazany na przykładzie tomiku *Czary i mary* Anny Kamińskiej. Mamy w tym przypadku do czynienia zarówno z wersją papierową, jak i komputerową, przy czym nie sposób traktować tej drugiej jako „przekładu”, zostały one bowiem trochę inaczej zaprojektowane. Ważne jest uzasadnienie wyboru artystki, która szukała różnych form przekazu funkcjonowania naszej pamięci, snów, opowieści: hipertekstowość niemal dosłownie uwidacznia możliwości koegzystencji, przemiany i porzucenia/odrzućenia różnych ich wersji. Utkowski bardzo interesująco prowadzi swą interpretację tomiku, publikując strony internetowe, analizując poszczególne linki i wprowadzone programy pokazuje, iż lektura tak skonstruowanego tomu staje się rodzajem gry, której stawką jest poczucie zagrożenia. Zagubienie odbiorcy w wirtualnym świecie ma bowiem według artystki korespondować z przeżyтыми przez nią stanami bezzadności związanymi z jej doświadczeniem choroby. Badacz podkreśla, iż w tym przypadku hipertekstowość daje większe możliwości przekazu z uwagi na jego dynamiczny charakter. I konkludując niezwykle ciekawy wywód interpretacyjny dopowiada, iż forma zyskała tu status metafory życia, „w którym, nie każde drzwi prowadzą tam, dokąd chcemy”.

W ostatniej części omawianego rozdziału analizie poddane zostały przykłady literatury generatywnej, w której tekst tworzony jest przez algorytm. Utkowski zarysowuje historię tego typu działań i poddaje dyskusji samą możliwość zaklasyfikowania tego typu wytworów jako tekstów z uwagi na ich aindywidualny i przypadkowy charakter. Problemem pozostaje także płynność tak wytwarzanego tekstu, niemożność jego scalenia. Zwracając

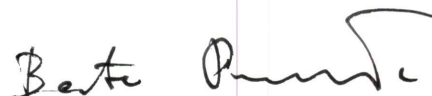
uwagę na tę kwestię Utkowski celnie dobiera jednak graniczne przykłady tekstów, które mogą zostać poddane lekturze, a nie służyć jedynie do „ogładania”. Jednym z nich jest utwór *Bletka z balustardy* Leszka Onaka, której algorytm został wyprowadzony z wiersza *Noga* Tadeusza Peipera. Elementem budującym spójność nieustannie zmieniającego się tekstu jest rozpoczynający wiersz Peipera zaimek „Ten”, który otwiera każdą wersję utworu oraz informacja o źródle. To od czytelnika będzie zależeć sposób tworzenia znaczenia: widać tu wyraźnie, iż zyskuje on tym samym inną pozycję. Z trochę odmienną natomiast sytuacją mamy do czynienia w przypadku utworów, które zostały zaprogramowane przez autora. Utkowski analizuje *Ars poeticę* Zenona Fajfera wskazując na możliwość, jaką daje w tym przypadku zdynamizowanie tekstu: zestawiając ten utwór z wierszem Staffa noszącym ten sam tytuł Doktorant eksponuje nowe środki przekazu: werbalizowanie nastroju przez klasyka jest wzmocnione w przekazie komputerowym graficznymi ujęciami – tekst przemieszcza się oddziałując na odbiorcę, wizualizując dosłownie „kruchosć słów”. Dobierając w ten sposób przykłady literatury algorytmicznej Badacz przeciwstawia się jej stereotypowemu postrzeganiu, pokazując z jednej strony, iż jeszcze wielu rzeczy nie przeczytaliśmy właśnie, z drugiej natomiast uprzedzając: ta forma literackiego zapisu wciąż jest w stanie rozwoju.

Wielokrotnie podkreślałam konsekwencje Doktoranta, który stawiając wstępną tezę i zakreślając metodę analizy sprawdzał i weryfikował swe założenia. Sposób pracy świadczy o dużym zdyscyplinowaniu Badacza, który mając do czynienia z dużym materiałem trafnie dobrał przykłady i bardzo ciekawie je interpretował (szczególnie w ostatnim rozdziale interesująco wskazując na różnego typu paralele i niewspółmierności między między nośnikami literatury). Sposób pracy Utkowskiego uwidacznia się też w dobrze ujętym zakończeniu, które puentuje zaprezentowane analizy, otwierając jednocześnie nowe możliwości badania tekstów wizualnych.

Podkreślając trudność związana z odbiorem tego typu prac (większość pojawia się w galeriach, które wyznaczają ramy ich poznawania) zwraca uwagę na specyfikę poszczególnych mediów, które stawiają różnego typu wyzwania czytelnikowi. Przypomina, iż taki sposób odbioru tekstów nie jest niczym nowym, chociaż skala zjawiska zmusza do zmiany myślenia o tekstach. Konkludując swe badania Utkowski stwierdza, iż w przypadku przestrzennych instalacji istotne pozostaje nawiązanie do tradycyjnych sposobów traktowania zapisu, natomiast zmiana jego statusu w nowych mediach paradoksalnie na razie wzmacnia stare formy wyrazu (i tu powołuje się na tezy sformułowane przez Annę Kałużę). Trafnie zauważa, iż chociaż mamy do czynienia z eksperymentalnymi formami obecności literatury

niezwykle istotne jest ich dostrzeżenie i poddanie refleksji: może ona pomóc inaczej formułować pole badań.

Raz jeszcze przywołuję opinię wyrażoną na początku recenzji: rozprawa ma charakter nowatorski, świadczy o bardzo dobrym warsztacie metodologicznym Doktoranta. Formułowany przeze mnie generalny postulat wprowadzenia kontekstu antropologicznego w niczym nie umniejsza zalet pracy, a w części interpretacyjnej ma znaczenie jedynie propozycji, którą dzielę się zainspirowana poszczególnymi odczytaniem utworów. Chcę także podkreślić dbałość Doktoranta o czytelnika, który zamieszcza tak wizualne, jak i tekstowe (w *Aneksie*) realizacje utworów). Reasumując: rozprawa Roberta Utkowskiego rozwija badania nad tekstowym aspektem literatury i współczesnej kultury, spełniając wszelkie wymogi stawiane rozprawom doktorskim. W mojej opinii zasługuje na wyróżnienie. Z pełnym przekonaniem wnoszę o dopuszczenie Pana mgr Roberta Utkowskiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



Poznań, 27 sierpnia 2019