

Recenzja rozprawy doktorskiej p. mgr Ludmiły Małgorzaty Sobolewskiej *Słowo – Obraz – Kompozycja. Współczesne formy artystycznej komunikacji multimedialnej* przygotowanej pod kierunkiem p. Profesor Elżbiety Dąbrowskiej.

Z dużymi nadziejami przystępowałem do lektury przedstawionej mi do zaopiniowania pracy. Wszak „multimedialność” to słowo otwierające wiele drzwi do (po)nowoczesności, a historia literatury modernistycznej i postmodernistycznej to w dużej mierze dzieje rozmaitych eksperymentów, w których słowo/język usiłują wyswobodzić się z przypisanych im porządków syntaktycznych czy semantycznych szukając współbrzmienia z innymi sztukami. Główny tytuł rozprawy zresztą jednoznacznie zwracał uwagę na tego rodzaju filiacje. Oczekiwanie zaostriżł jeszcze fakt, że już przeglądając pracę p. Sobolewskiej napotkałem na uwagę, że miała ona sposobność, dzięki uzyskanemu grantowi, odwiedzić kilka najważniejszych europejskich wydarzeń artystycznych (np. Wenecję czy Kassel), a więc liczyłem na rzetelne i dogłębne zapoznanie się z niełatwo dostępnymi przykładami nowej sztuki.

Czy nadzieje te praca p. Sobolewskiej spełniła? I tak, i nie. Przepraszając, za tę z lekką „pytyjską” odpowiedź, przechodzę do wyjaśnień. Tak, Autorka istotnie dostarcza czytelnikowi bogaty zestaw nazwisk artystów, nie szczędzi przykładów ich dzieł w postaci fotografii i cytatów z katalogów i innych źródeł – to z pewnością dobrze. Czytając tę pracę przekonujemy się, jak wiele dzieje we współczesnej sztuce, a także jak wiele wysiłku wymaga uważne śledzenie choćby tylko tych najważniejszych zjawisk. Wyraźnie zaznaczają się także główne linie kulturowych wpływów: sztuka przeciwko marginalizacji mniejszości, sztuka dążąca do osiągnięcia efektu włączania (tak społecznego, jak i estetycznego – widz jako uczestnik dzieła), sztuka jako siła dekolonizacyjna, sztuka jako działanie feministyczne. Właściwie wszyscy artyści, o których pisze p. Sobolewska poruszają się po tych liniach, stosując rozmaite środki wyrazu. Ciekawe było by, czy są artyści, którzy podobnymi zabiegami eksperymentalnymi chcą osiągnąć efekt odwrotny – np. przemówić *przeciwko* inkluzywnej polityce wobec migrantów (w pewnym momencie Autorka wspomina o działaniu jednego z omawianych artystów, który chciał wykorzystać w swym dziele książki konserwatywnego autora, lecz został przed tym powstrzymany). Jak wygląda „druga strona” politycznej oceny świata, jakie znajduje środki ekspresji? Czy Autorce znane są przykłady takich dzieł? Jak je przyjmuje krytyka i świat artystyczny? To moje pierwsze pytanie do Doktorantki.

Warto także zastanowić się nad skutecznością podziału analizowanych dzieł na poszczególne grupy: „sztuka słowa”, „zdarzenie artystyczne”, „tekst intymny”, itd. Takie kryterium może być zastosowane, ale okazuje się szybko, że grupy te właściwie nawarstwiają się na siebie. Jeżeli czytamy, że „Artystyczne auto-bio-grafie, a zarazem autoportrety z jednej strony są formą autoprezentacji ‘ja’, z drugiej zaś – doświadczenia osobiste składają się na styl wypowiedzi intymnej. Przeżywanie promieniuje wówczas z osobistego obrazu świata, daje wyraz przeżycia indywidualnego (...), ale także kultury i tradycji z osobą związanych” (s.152), to w istocie stanowi to generalną formułę dzieła, które powstaje właściwie zawsze jako świadectwo pewnego ‘ja’ (nawet jeśli twórca chce to ‘ja’ ukryć czy zdekonstruować) i w jakiejś formie dialoguje z „kulturą i tradycją”. Podobnie rozdział czwarty „Sztuka słowa – kompozycja – komunikacja artystyczna” otwierają zdania poświęcone chińskiemu artyście, którego „zawalona książkami przestrzeń Biblioteki - z jednej strony symbolizuje wiedzę (...), z drugiej, niemożliwy do zrealizowania projekt poznania wszystkiego, co książki zawierają” (s.197). To zapewne prawda, ale znów – można ten opis zastosować do wielu dzieł wyodrębnionych w innych rozdziałach rozprawy. Proszę więc Autorkę o komentarz do sposobu uporządkowania swego doktoratu.

Są w tej rozprawie dzieła istotnie poruszające, które wymagałyby znacznie szerszej ekspozycji. Tak na przykład *Halka/Haiti* Malinowskiej i Jaspersa, czy seria prac Farideh Lashai. Spójrzmy na ten drugi przykład. Rzecz szczególnie interesująca, bo wprost odnosząca się do literatury, i to nie byle jakiej. P. Sobolewska stwierdza zresztą w przypisie, że prace irańskiej artystki „są nasycone odniesieniami literackimi” (s.215). Otrzymujemy co prawda opis - „Na abstrakcyjne obrazy o subtelnej kolorystyce zostaje nałożona animacja, która na płótnie uruchamia świat fikcji, sprawia, że króliki skaczą, przelatują ptaki, przemieszczają się frazy” (s.215), ale trzeba nam czegoś więcej: przeanalizowania tego, co się dzieje z tekstem Carrolla pod ręką artystki. Zwłaszcza, że – jak dopiero co przeczytaliśmy - „frazy” (domyślam się - Carrollowskie) „przelatują” przez ekran. Czy stają się teraz postaciami, jak Królik czy Marcowy Zając, czy jedynie opisują lub komentują ich zachowanie? W *Dear! Dear!* Lashai kontynuuje prace nad tekstem *Alicji*, ale dowiadujemy się tylko, co widz ogląda („Królik opowiada o determinacji premiera...”), ale znów relacja między tekstem Carrolla a pracą Lashai pozostaje niezbadana. Czy chodzi tylko o inspirację, jak sugeruje Autorka (s.216)? Jakie wewnętrzne mechanizmy pozwalają przekształcić słowo Carrolla w obraz? Dlaczego postać Mossadegha jest zwrócona tyłem? Wiem, to trudne zadanie: trzeba spróbować unieruchomić w opisie językowym ruchome obrazy, ale w zasadzie Doktorantka

nie podejmuje takiej próby. Zamiast tego, porzucamy studium relacji słowo-obraz, by przejść od razu do symbolicznej wymowy tych ostatnich: „Alegoryczna i polityczna sztuka Farideh, przesycona liryką, tworzy nastrój pełen nostalgii, poprzez osobiste refleksje autorki kieruje w stronę wypowiedzi na temat ideologii i władzy” (s.220). Znow, to konkluzja, którą może obsłużyć wiele przywoływanych przez Doktorantkę dzieł.

Halka/Haiti to niezwykle spotkanie kultur (co Autorka zauważa i podkreśla), ale trudno dostrzec powód Jej zainteresowania tym dziełem, bo niewiele się o nim dowiadujemy, zamiast tego otrzymując historyczne informacje o obecności Polaków na Haiti, gdzie odegrali rolę zgoła nie wyzwolicielską. To prawda, i dobrze, że Autorka o tym pisze, ale pozostaje pytanie: w jaki sposób tekst *Halki* nabrał odmiennego znaczenia. Czy wystarczy dramatyczna zmiana lokalizacji, by słowa wybrzmiewały inaczej? Czy to, że spektakl nie odbył się w operze, lecz na wiejskiej drodze wystarczy, by go kwalifikować jako radykalne „odejście od dominacji europejskiej”? W jakim języku odbyło się przedstawienie, bo to kwestia podstawowa zważywszy trudną historię Haiti i rolę, jaką odegrali tam legionści Napoleona. Wiem, znow natrafiamy na przeszkodę: statyczny język (jeden język - polski) ma opisać dynamiczne, wielokulturowe zjawisko, ale brak mi w pracy p. Sobolewskiej podjęcia takiej próby. Spyta także, czy skoro wielokrotnie napotykamy w pracy pojęcie „pisma” konfrontującego się z tym, co nieartykułowane, a co objawia się stopniowym przechodzeniem czytelnego skryptu w czarny obszar o niewiadomej artykulacji, nie należało odnieść się do znakomitych prac, nieżyjącego już niestety, polskiego artysty Andrzeja Szewczyka, twórcy „pisma”, w którym litery zastępowane są łupkami pistacji, ścinkami kredek, czy plamami czystego ołowiu „wdrukowanymi” w dębowe tablice. A wszystko to z oczywistym podtekstem literackim: wszak mamy do czynienia z Szewczykową wersją listów Kafki do Mileny, etc.

Kilkakrotnie pojawia się w rozprawie pojęcie *przekładu*. Autorka dobrze zdaje sobie sprawę z wagi tego pojęcia pisząc, na przykład o zabiegach Roni Horn dokonanych na wierszach Emily Dickinson), że „przekład” zmienia liryczność wiersza na ‘kod bez wyrazu’” (s. 55). Z cudzysłowu, jakim Autorka otacza słowo „przekład” w zdaniu „Artystka ‘przekłada’ na artystyczny język własne doświadczenia z naturą (...) (s.288) wynika, że zdaje sobie sprawę ze stopnia skomplikowania zagadnienia, a ponieważ wiele z omawianych przez Doktorantkę działań artystycznych dotyczy przeniesienia z jednego medium do innego, zatem pewnie dobrze było by uczynić z *przekładu* temat szerszych rozważań. To moje kolejne pytanie do Doktorantki: czy zabiegi artystyczne, o których pisze, to istotnie nowa sfera wiedzy i refleksji translatologicznej?

O tym, że zadanie takiego przekładu z językowego (choć przecież nigdy nie „czysto” językowego, bo zdania mają swoje wyglądy, a zatem już istnieją w sferze wizualnej) na wizualny (tutaj bliżej „czystości”, skoro mowa o „kodach kreskowych”, choć i tutaj pojawia się semantyka, tyle, że przesunięta na plan dalszy, bo wymagająca aparatury w postaci czytników) napotkać może na spore trudności świadczy choćby przykład zdania „I give you a pair was given to me – would that it were a pair, but nature is penurious” – napotkamy na grę fonetyczną, wokół której buduje się ludzki dramat niespełnionego związku: *a pear* (gruszka) i *a pair* (para) to wyrazy wymawiane tak samo: czy zatem Horn, lub jakikolwiek inny artysta, potrafiłby „przetransportować” to zdanie do sfery wizualnej? Czy językowe *puns* dają się „przetłumaczyć” na *puns* wizualne? I w takim razie, wracając do przykładu ze strony 55: jakiego znaczenia nabiera technika wprowadzania „rozziwu między czytelnym i nieczytelnym językiem przekazu”. Czy chodzi o krytykę nowoczesności jako epoki bezintymnej, w której wszystko jest powszechnie dostępne i upublicznione? Czy szukamy tu „nowej intymności”, i co miałyby ona oznaczać? Proszę Autorkę o refleksję na ten temat.

O co mam pretensję do Autorki?

Po pierwsze, o niestaranne przygotowanie tekstu, któremu nie poświęciła należytej krytycznej autolektury. Co prawda, na pierwszych stronach rozprawy konstatuje, iż niemała część odpowiedzialności za kształt nowoczesnych multimedialnych produkcji spoczywa na zaniku „głośnego czytania” (s.6), ale to nie zwalnia z obowiązku przeczytania (głośnego) własnego tekstu, aby przekonać się, czy będzie on zrozumiały dla czytelnika. Przykłady wynikających z niedostatku krytycznej uwagi są liczne. Przytoczę jedynie kilka. Czasami są to poważne niezręczności stylistyczne: „Można bowiem z formy dostępu do osobistych zwierzeń autora widzieć jego ‘stany twórcze’” (s.16). Nie sądzę, by „z formy” można było „widzieć” cokolwiek. Domyślam się, że chodzi o to, że forma pozwala uzyskać dostęp do „stanów twórczych”. Inny przykład: „Omówienia multimedialnych sztuk są zbliżeniami dzieł poszczególnych (projekty indywidualne) oraz konkluzji idących przez teksty międzynarodowo rozległych” (s.18). Nie wiem, co miało by oznaczać „międzynarodowo rozległych” i dlaczego „konkluzje” mają gdzieś „iść”. Podzielam krytyczny stosunek Autorki i omawianych przez Nią artystów do nadmiernie konkurencyjnie nastawionej edukacji, ale domagałbym się, by wnioski były sformułowane w sposób językowo przemyślany. Tymczasem otrzymujemy takie zdanie: „Fotografie oddają nieludzką formę edukacji – także ustawianej jako rywalizacja („wyścig szczurów”), nierzadko o samobójczym zakończeniu życia” (s.197). Zapewne Autorka zmierza do wniosku, iż

konkurencyjność bywa, niestety dosłownie, zabójcza, ale nie da się zaakceptować zdania, w kształcie, który proponuje Autorka. Obawiam się, że nie da się również „angażować wyrazu estetycznego” do „etycznego wydźwięku”, można natomiast próbować taki wydźwięk mu „nadać”.

Nie wiem, jaki sens ma zdanie, że „Tytułowe wskazanie tekstowych interakcji (*Biała Dickinson*) jest nie tylko sygnałem relacji intertekstualnej, ale (razem z cytatem) koniecznym procesem spełnienia się w komunikacji artystycznej” (s.57). Czym ma być/ czym jest owo „spełnienie się” – to wymagałoby wyjaśnień.

Na stronie 153 czytamy: „Modelowane (sic!) wiąże artystka z pierwotną pracą fizyczną (ruchy rąk), a efekty wiąże z rękami tworzącymi”. Zapowiada to ciekawą fenomenologię ludzkiej ręki, ale, niestety, tylko zapowiada, a co więcej – pojawia się dychotomia ręki pracującej (fizycznie) i ręki tworzącej (artystycznie), ale kieruje się ona jakby wbrew jednej z głównych intencji rozprawy, jaką jest wykazanie fizyczności, materialności literatury (szerzej – sztuki) jako domeny fizycznego trudu. Na stronie 209 czytamy o księgach nie tylko do czytania, ale także ‘cielesnego’ odbioru”.

W wielu przypadkach chodzi o niestaranność redakcji owocującą błędami ortograficznymi: „struules” zamiast „struggles” (s.270), „terresirial” zamiast „terrestrial” (chyba, że tak jest w angielskim oryginale, ale wtedy trzeba to zasygnalizować) (s.272). Niekiedy nawias zostaje otwarty, lecz nie doczekujemy się jego zamknięcia (jak na stronie 14 w uwagach o Tytusie Czyżewskim).

W kilku miejscach wyraźnie szwankuje przekład z angielskiego na polski, np. „Moje pomysły były zogniskowane w kierunku wysyłania wiadomości do człowieka przyszłości” (s.199). Zapewne nie da się „ogniskować w kierunku”. Nie wiem także, jak zrozumieć tłumaczoną z angielskiego uwagę, że „Kosmologia *Takiej Osoby* jest znacznie lżejsza niż *Mullicana*” (kosmologia „lżejsza”? być może „mniej skomplikowana”, „prostsza”?) oraz, że grafiki *Mullicana* „wyświetlają obsesję na punkcie porządku i numeracji” (s.155). Jestem przekonany, że obsesji nie da się „wyświetlić” (być może chodzi o to, że prace artysty rzucają światło na...”, ale nie jestem pewien).

Czas przejść do wniosków:

- (1) Doktorantka podjęła temat dzisiaj istotny, bowiem relacje między tradycyjnymi sposobami wyrazu artystycznego i coraz to nowymi środkami technicznymi stają się

- (1) jednym z najważniejszych zagadnień, do rozpatrywania których powołana jest dzisiejsza humanistyka.
- (2) Dobrze się stało, że nie zapomniano o tym, że dzisiejsze innowacje medialne miały swoich antenatów, takich jak poezja konkretna, dadaísmo i futurysta. Szkoda natomiast, że ta część „historyczna” jest, moim zdaniem, zbyt obszerna. Wystarczyłoby odwołanie się do tych tradycji (wiele prac było już poświęconych tym zagadnieniom, by przypomnieć choćby Aleksandry Kremer, *Przypadki poezji konkretnej* z roku 2015, czy Piotra Bogaleckiego *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza, z roku 2020) po to, by przesunąć akcent na to, co najważniejsze – przedstawienie i analizę prac nowszych i najnowszych. Skoro Doktorantka poświęciła niemało uwagi Krystynie Miłobędzkiej, warto było zrobić wycieczkę w stronę prac Andrzeja Falkiewicza, autora pojęcia „przed-literatura”, piszącego dla tych, którzy zrozumieli, że „trzeba utrzymać się na wąskiej granicy jak dzieli literaturę od wypowiedzi bezpośredniej”, czyli stworzyć coś, co dla niektórych nie jest już literatura, lecz „migotliwą hybrydą” (A. Falkiewicz, *Znalezione. Szkice do książki*. Wrocław 2009, s.86).
- (3) Dobrze, że otrzymujemy obszerne przedstawienie tak wielu dzieł. Doceniam dociekliwość Doktorantki w śledzeniu licznych wydarzeń artystycznych oraz towarzyszących im komentarzy krytycznych. Niedostatkami natomiast jest pewna szkicowość analiz tych zjawisk. Zdaję sobie sprawę, że to zadanie trudne, ale generalnie rzecz biorąc myślę, że praca zyskałaby, gdyby zrezygnować z niektórych przykładów, natomiast poświęcić więcej krytycznej uwagi wybranym dziełom.
- (4) Mam zastrzeżenia dotyczące redakcyjnego opracowania rozprawy, o których obszernie wspominałem wyżej.
- (5) Przyjmuję pracę jako spełniającą wymogi określone w Ustawie, ale uważam, że przed ewentualnym rozpowszechnieniem wymagałaby przeorganizowania i uważnego przeredagowania.



Tadeusz Sławek

Prof. dr hab. Tadeusz Sławek (em.)
Uniwersytet Śląski

w Cisownicy, 29 sierpnia, 2024