

ANNA KAŁUŻA
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Poezja, sztuka i antropocen. Susan Schuppli i Kacper Bartczak

Pomyślmy o antropocenie jako zagadnieniu obrazowania. Łączy się ono z mediami, problemem widzialności oraz ludzkimi aparatami percepcyjnymi. Obrazowanie nie tylko dokumentuje życie (jednostkowe i społeczne), ale także współtworzy je i modyfikuje. Wielu badaczy zastanawia się, jak można zaobserwować zmiany klimatu oraz krajobrazu, ekstrakcję planety przekształcaną przez człowieka na niespotykaną do tej pory skalę. „Musimy sprawić, by zmiana klimatu stała się mniej abstrakcyjna” – pisze Nicholas Mirzoeff w *Jak zobaczyć świat* (Mirzoeff 2016: 221). Mniej abstrakcyjna, czyli bardziej widoczna.

Obrazowanie jako bardzo szeroka formuła, wykraczająca poza tekstowość i językowość, pomoże – taką mam nadzieję – przyjrzeć się mediom technicznym (fotografia, film) i biologicznym (język) i ich aktywizującym możliwościom w świecie niestabilności planetarnej, której ramy wyznacza kategoria antropocenu. Obrazowanie jest bowiem właściwe dla literatury i sztuk wizualnych. Często ujmowano je w perspektywie realizmu i mimesis, kategorii wskazujących na dokumentacyjno-naśladowcze możliwości sztuki oraz na jej czasowe opóźnienie wobec przedmiotów/zjawisk, które usiłuje reprezentować¹. Nieco

1 Jak pisze Zofia Mitosek: „Mimesis poetycka (literacka) polega zaś na reprezentacji przedmiotów czy działań w materii werbalnej. Podobieństwo między tekstem a rzeczywistością było i jest tematem nieskończonych dyskusji: jedno z rozwiązań głosi,

inaczej rozumiana jest ikoniczność m.in. w pracach Romana Jakobsona czy Charlesa Sandersa Peirce'a. Jako zdolność wywoływania obrazów mentalnych, ikoniczność niekoniecznie uzależniana była od zasady uprzedniości zewnętrznych modeli rzeczywistości wobec praktyk sztuki. O ile jednak naśladowanie, reprezentacja oraz przedstawianie sugerują odróżnienie tego, co jest naśladowane, od tego, dzięki czemu coś się naśladuje, o tyle obrazowanie nie musi nas prowadzić do tego odróżnienia za każdym razem. I dlatego ta kategoria dobrze nadaje się do użycia w performatywnych odczytaniach sztuki, tak istotnych dla zrozumienia działania sztuki i literatury w przeformułowywanych – przez kryzys klimatyczny i zbliżającą się ekologiczną katastrofę – warunkach życia na planecie.

Obrazowanie artystyczne i literackie, które jest infiltrowane przez myślenie o klimatologicznych i ekologicznych warunkach życia oraz przez pamięć o tradycji krytycznego myślenia, staje się dziś szczególnie cenne, ponieważ potrafi udostępnić w całościowym estetycznym geście nieoczywiste konsekwencje działalności człowieka. Komentując artystyczne przedsięwzięcia, chciałabym się skoncentrować na dwóch przypadkach, które wydają mi się szczególnie warte zauważania. Pierwszym są wybrane projekty Susan Schuppli, artystki-badaczki. Prowadzi ona w dokumentalnych filmach obserwacje materialnych dowodów zmian klimatycznych. Drugim – poezja polskiego poety Kacpra Bartczaka. Traktuje on materiał językowy jako specyficzną odmianę biologicznego medium. Zestawienie poezji i technicznych środków artystycznych jest w moim ujęciu celowe: służyć ma pokazaniu, w jak różny sposób mogą działać językowo-tekstowe oraz obrazowe media, zrzeszając się w budowaniu wiarygodnych i skutecznych przekazów wysokiego ryzyka.

1.

Najkrócej działanie artystycznych przedsięwzięć w kontekście antropocenu ujęła Schuppli, gdy napisała: „zamiast działać dalej w charakterze indeksującego znaku, obraz ulega mutacji, stając się immanentną częścią rozwijającej się akcji lub ruchu; w istocie staje się on zdarzeniem” (Schuppli 2012: 256). Co prawda, Schuppli odwołuje się do dwóch filmowych rejestracji: Władimira Szewczenki *Kronika trudnych dni* z 1988 roku oraz Thora Heyerdahla *Kon Tiki* z 1947 roku, ale wychodzi daleko poza tradycyjne rozumienie tego, czym jest film. Szewczenko sporządził dokumentację zmagania z katastrofą w Czarnobylu,

że wypowiedź literacka ewokuje w świadomości odbiorcy obrazy, które są podobne do przedmiotów naśladowanych” (Mitosek 1997: 17).

uzyskawszy trzy dni po eksplozji zgodę na przelot nad obszarem zwanym Czerwoną Strefą. Heyerdahl – którego film omawia André Bazin i na którego uwagi powołuje się Schuppli – sporządził kronikę norweskiej wyprawy, dryfującej z Peru do Polinezji. Zainspirowana obserwacjami Bazina, Schuppli dowodzi, że w obu omawianych filmach dochodzi do przekroczenia przepaści dzielącej przedstawienie od rzeczywistości i skojarzenie „cielesnej materii z zawartością obrazu” (Schuppli 2012: 252). Staje się tak z chwilą, kiedy taśma filmowa zostaje napromieniowana, co objawia się zakłóceniami ścieżki dźwiękowej oraz wizualnymi interferencjami, a także wtedy, gdy włączona kamera dryfujących na tratwie Norwegów wychwytuje obraz rekina. Wówczas nie można mówić, że film Szewczenki opowiada o katastrofie elektrowni atomowej, podobnie jak nie można mówić, że Heyerdahl pokazuje obraz ryby; obie rejestracje to przede wszystkim rejestracje zagrożenia/niebezpieczeństwa:

Bowiem to właśnie przypadkowe uchwycenie kilku klatek, czy będzie chodzić o odczuwane zagrożenie ze strony rekina, czy też o pięć sekund napromieniowanego zapisu, doprowadza do zmiany stanu równowagi każdego filmu dokumentalnego (Schuppli 2012: 257).

Konsekwencją „zmian stanu równowagi” jest (zwłaszcza w przypadku filmu Szewczenki) niemożliwość oddzielenia medium (technicznych i maszynowych właściwości urządzenia) od materii, którą miałyby obrazować, ale także zawartości obrazu od owej materii, przekazującej swoje właściwości, zarażającej nimi i zmieniającej obraz z obrazów-archiwum w obraz – radioaktywne skamienieliny. Jak podkreśla Schuppli, „iluzoryczna domena filmowa ulega ponownej transformacji w dziedzinę tego, co rzeczywiste” (Schuppli 2012: 273). Przypadek promieniowania jest najbardziej spektakularny, jednak Schuppli uważa, że ontologiczna podstawa obrazu zmienia się także w filmie Heyerdahla oraz podczas rejestracji wycieku ropy naftowej w Zatoce Meksykańskiej.

Pisząc o wycieku ropy naftowej z 2010 roku, Schuppli dodatkowo wskazuje na coś ważnego: na możliwości obrazu tkwiące w samych zdarzeniach. Uważa ona, że materia antropogeniczna jest wizualna i pod postacią obrazów zwraca nam porządek metaboliczny, którego jesteśmy częścią.

Weszliśmy również w nową geo-photo-graficzną erę, w której systemy planetarne zostały przekształcone w ogromne, światłoczułe tablice, rejestrujące szybkie przemiany nowoczesnego uprzemysłowienia i jego zanieczyszczenie: od opadu radioaktywnego w Fukushima do foto-

chemicznego smogu, który spowija miasta wokół globu i ciemnego śniegu w Arktyce. Kompleksowe archiwum materialne światowych krzywd ukazało się na przykładzie śliskiego obrazu oleju z Deepwater Horizon (Schuppli 2015: 431).

Według Schuppli to, z czym mamy do czynienia, nie jest odzwierciedleniem wycieku ropy naftowej, ale śliskim, tłustym obrazem, który zjawiał się, zanim dokonano rejestracji. „Kinowość” jest cechą jego ontologii, struktury molekularnej i zachowania. Gdy atomy węglowodorów zostały uwolnione i połączyły się z cząsteczkami wody i światłem, ujawniła się ich optyczna, filmowa ontologia. Były one niejako same z siebie „zorganizowane w konfiguracje reprezentacyjne lub kompozycje obrazowe” (Schuppli 2015: 441) i nie potrzebowały do tego zewnętrznych mediatorów – systemów kamer i technologicznych czujników. Antropogeniczne zespoły obrazowe, jak nazywa Schuppli efekt wycieku ropy naftowej, posiadają swoją własną zdolność do tworzenia wizualnych sekwencji. To obrazy powstające nie w wyniku naświetlania taśmy filmowej, ale w wyniku łączenia molekuł wody z atomami węgla. Połączenie to ujawnia filmowo-fotoniczne właściwości materii: „Filmy olejowe, jak je właściwie nazywamy, to cienkie, emulsyjne warstwy molekuł napędzające napięcie powierzchniowe wody i załamującego się światła, aby stworzyć formę naturalnej fotoniczności” (Schuppli 2015: 431). Ropa naftowa w morskiej wodzie ujawnia swoją materialną i strukturalną fotoniczność (właściwą dla wyświetlaczy LCD, przestrzennych modulatorów światła, czujników, układów przetwarzania informacji i układów telekomunikacyjnych).

O filmach olejowych piszą też naukowcy, właśnie tak nazywając fale świetlne obserwowane jako barwy, kształty i molekuly materii, powstałe z połączenia składników wody morskiej i mieszaniny złożonej z węglowodorów i innych ciekłych związków organicznych:

Obserwuje się znaczny wzrost natężenia fluorescencji wody pokrytej olejem wraz ze wzrostem grubości filmu olejowego na powierzchni wody. Zarówno wzrost grubości filmu olejowego, jak i stężenia oleju powyżej pewnej wartości granicznej prowadzą do całkowitego wygaszenia fluorescencji naturalnej wody morskiej. Obecność filmu olejowego ma wpływ na rejestrowane natężenie fluorescencji CDOM. Może powodować wzrost sygnału fluorescencji, jego poszerzenie jak i przesunięcie, w zależności od rodzaju oleju, rejestrowanego widma fluorescencji substancji rozpuszczonych w wodzie morskiej (Basznowska i in. 2013: 14).

Pozostawiając na boku rozważania o reakcjach fluoroscencyjnych wody morskiej na obecność ropopochodnych, wróćmy do spostrzeżeń Schuppli. Przypominają one performatywne teorie sztuki, w których naśladowanie zastąpione jest działaniem, co powoduje, że ostatecznie zniesiona zostaje możliwość rozróżnienia medium, materii i uprzedniej wobec nich rzeczywistości. Jednak zagrożenie, o którym wielokrotnie wspomina Schuppli, nadaje jej spostrzeżeniom zupełnie inny kontekst. Znikająca możliwość rozróżnienia nie jawi się jako cecha pozytywna, usprawniająca działania sztuki, zwłaszcza jej zdolność do zmiany środowiska, w którym działa; jest raczej toksyczną witalnością materii i zdarzenia, które doprowadza do wyparcia innych form życia. Jest to szczególnie widoczne w obrazach powstających z wycieku – tworzące się samorzutnie i rozprzestrzeniające za cenę zabrania innym powierzchni życia, pożerają systemy biologiczne i rujną sieci eko-społeczne.

Odwołam się do jeszcze jednego przykładu, tym razem filmowego, by móc przejść do literatury i języka. *Epidemic* Larsa von Triera z 1987 roku to realizacja podążająca równolegle – oglądamy film o epidemii i zarazem jesteśmy świadkami jego powstawania: od pomysłu, gromadzenia materiałów, aż po zbieranie funduszy i przekonywanie producenta do jego realizacji. W ostatniej scenie autorzy filmu zapraszają na obiad producenta, któremu przekazują dość skrótowy scenariusz. Próbuje zapobiec jego wycofaniu się z obietnicy finansowania przedsięwzięcia, zapraszają także hipnotyzera z kobietą-medium. Kobieta wprowadzona w stan hipnozy „wchodzi w film” i opowiada, czego doświadcza w zakażonym świecie. Gdy hipnotyzer jest zmuszony ją wybudzić, ponieważ jej opowieść staje się coraz bardziej dramatyczna, kobieta „wychodzi z filmu” zarażona i umiera. Von Trier buduje tu metaforę heteronomicznej zasady zętknięcia się obrazu filmowego i ciała, medium i materii; to doświadczenie żywych, choć – jak uważa Schuppli – destrukcyjnych form witalnych. Nie ma znaczenia, czy powołaliśmy je do życia w laboratoriach, czy poza nimi. Sztuka, której nie dzieli żaden dystans, żadna różnica od materialnej rzeczywistości, tworzy się w takich właśnie przypadkach i nie pozwala na estetyczny dystans. Film duńskiego reżysera działa oczywiście na poziomie meta, posługuje się tradycyjnymi środkami artystycznymi, ale umożliwia dostęp do innych sposobów działania materii, także artystycznej.

A zatem: co może podpowiedzieć refleksji nad językiem/wierszem przypadek napromieniowania taśmy filmowej? Co dzieje się, gdy bierzemy pod uwagę taki wariant myślenia o mediach, w którym media stają się nieodróżnialne od materii? Co wreszcie, gdy materia, którą ludzie rejestrowali w szlachetnych celach i w celowych konfiguracjach estetycznych, sama staje się autonomicznym agentem ludzkiej odpowiedzialności oraz – jak to nazywa Schuppli – światłością

tablicą, wyświetlającą zbrodnie przeciwko środowisku, a wszystko to przyjmuje postać taką, jaka do tej pory była zarezerwowana dla dokonań ludzkich? Przed artystycznością i estetycznością stoi odpowiedź na pytanie o to, co one mają do zrobienia w świecie, w którym stają się konsekwencją ludzkich działań, ale niekoniecznie ludzkiej zdolności obrazowania/tworzenia.

2.

Obrazy – malarskie, fotograficzne, filmowe – od zawsze były związane z medium technicznym, inaczej pojmowanym niż media niosące ludzki język (pismo, książka, druk). Wizualne sposoby obrazowania i technologie tworzenia obrazu różnią się zasadniczo od obrazowych strategii językowo-piśmiennych, z których korzysta poezja. Trzeba powiedzieć, że aspekt biologiczno-mentalny przeważa w medium językowym, w mediach wizualnych dominuje mechaniczno-technologiczny. Spróbujemy jednak uchwycić potencjał obrazowania poezji/wiersza/języka, mając za kontekst inne media i biorąc pod uwagę takie zagadnienia jak: technologiczno-biologiczne spojenia języka, podmiotowe artykulacje oraz instytucjonalne obramowania.

Na początek kilka uwag, które – mam nadzieję – usprawiedliwią przyjętą perspektywę, uwzględniającą zamiast tradycyjnych kategorii hypotypozy, ekfrazy i innych retorycznych sposobów „uobecniania w języku tego, co pozajęzykowe” (Markowski 1999: 11) złożony proces tworzenia rozmaitych trybów obrazowania w wierszu, mający za kontekst obrazowanie m.in. malarskie, fotograficzne, cyfrowe. Proces, jaki wiąże ze sobą media językowo-piśmienne i wizualne, polega na przekodowaniu percepcji. Zaczęto o nim mówić jednak dopiero w związku z cyfrowymi mediami. Jest to dla nas istotne – dzisiaj widzenie i obrazowanie wynikają bezpośrednio ze świata teleinformatycznych, usieciowionych asamblaży². Jak pisze Jonathan Crary, „większość historycznie istotnych funkcji oka zastępują praktyki, w ramach których wizualne obrazy

2 Podobieństwa ponowoczesnego asamblażowego wiersza do kolażowych wierszy awangardowych są ważne, ale nie one decydują o sposobach komponowania formacji obrazowo-metaforycznych i o rozdzielczości oraz materializowaniu się rozmaitych form widzenia. Wiersze rozporządzają pewną przestrzenią danych zmysłowo-językowych i nie tyle wyłaniają konkretne, pojedyncze obrazy, ile dają możliwość spojrzenia w szeroki repertuar możliwych zestawień, skupień i rozprożeń wizualnych. Są podobne pod względem ambicji w dążeniu do rekonfiguracji ludzkiego widzenia do awangardowego wiersza, który na tak wielką skalę podjął w ogóle problem widzenia, ale nie podjął kwestii jego automatyzacji, umaszynowienia i przeniesienia ludzkiej percepcji poza płaszczyznę dostępną ludzkiej obserwacji.

przestały mieć jakiegokolwiek odniesienie do pozycji obserwatora w realnym optycznie postrzeganym świecie” (cyt. za: Hansen 2017: 251). To właśnie za sprawą rozszerzonych trybów wizualności i jej technicznych dystrybucji oraz cyfrowości zrywającej z obrazem fotograficznym, rozumianym jako „fizyczna inskrypcja światła na światłoczułym papierze”, dokonuje się zmiana w wypowiedzi rejestrującej świat antropocenu. Jest to zmiana, która umieszcza wiersz w radykalnie innym obszarze oddziaływania na odbiorcę niż śliskie obrazy, opisywane przez Schuppli. Dystans estetyczny, jaki w nowoczesności był własnością zarówno mediów wizualnych, jak i piśmiennie-językowych, stał się teraz przede wszystkim częścią odbioru piśmiennych mediów.

Jeśli bowiem, jak pisze Lev Manovich:

Zamiast używać obiektywu do uchwycenia obrazu prawdziwej rzeczywistości na filmie, a następnie przekształcać go w formę cyfrową [...] możemy [...] stworzyć trójwymiarową rzeczywistość w komputerze, a następnie zrobić tej rzeczywistości zdjęcie za pomocą wirtualnego aparatu również znajdującego się w komputerze (Manovich 2017: 192),

to – jak z kolei komentuje Hansen: „[...] punktem odniesienia dla wirtualnego zdjęcia, które wykonał komputer, jest zestaw danych, a nie fragment rzeczywistości” (Hansen 2017: 249). Dziś bieguny naszych możliwości percepcyjnych wyznaczają: całkowite odcieleśnienie i odrealnienie percepcji, maksymalny dystans, będący korelatem społecznej dysocjacji i alienacji, możliwe dzięki cyfryzacji, oraz całkowite zanurzenie w doświadczanie śliskich obrazów, które uniemożliwiają kontemplacyjny dystans, stając się korelatem środowiskowego zagrożenia. Artystycznemu obiektowi piśmiennemu bliżej na pewno do efektów, jakie może osiągnąć cyfryzacja, ale wiersz jako forma domyślna zarówno urządzenia, jak i organizmu potrafi obiektywizować wizualne doświadczenia percepcyjne w sposób właściwy także dla własnej czasowości.

3.

Pamiętając zatem zarówno o logice „systematycznego technicznego przekodowywania wskaźników percepcyjnych dawniej zależnych od człowieka”, które sprawiają, że coraz więcej obszarów znajduje się poza naszą sferą percepcyjną (Hansen 2017: 257), jak i o logice śliskich obrazów, których materialna podstawa zagraża naszemu ciału, przyjrzyć się rozwijającemu się od kilku lat projektowi Bartczaka. Zajmuje mnie w szczególności sposób, w jaki pokazuje on świat antropogenicznych zmian oraz powołuje do życia obrazy-znaczenia,

jak je stabilizuje w polu naszego widzenia i jak rozprowadza w wierszu pasma widzialności i pasma językowości.

Nie jest to poeta każący swoim odbiorcom patrzeć na to, co przedstawiają jego wiersze. Nie znajdziemy u niego wyeksponowanych zabiegów typograficznych. Zdecydowanie większą rolę odgrywa tu brzmienie, rytmiczność, rozprzestrzeniające się efekty dźwiękowe. Wiersze Bartczaka, reagujące na technologiczne zmiany w trybach obrazowania, są także produktem tych zmian w sensie przyswojenia transformacyjnych możliwości językowo-piśmiennych, które zostały wymuszone przez audiowizualne systemy medialne. Wiersze te przekierowują założenia kultury, na których się wspierają, na poziomy metakrytyczne, ale też stają się ich częścią, odwzorowując je i przyjmując jako swoje. Jednym z takich założeń jest utrudniona do wyznaczenia w cyfrowej, interaktywnej komunikacji różnica między rodzajami znaków, związana z tym, że – jak pisze Mike Sandbothe – dochodzi w ramach takiej komunikacji do upiśmiennienia mowy i oralizacji pisma oraz do ikonizacji pisma i upiśmiennienia obrazu (Sandbothe 2001: 215–223). Interesująca mnie druga para w tym procesie sprawia, że „czytanie i pisanie stają się czynnościami przypominającymi tworzenie obrazu” (Sandbothe 2001: 217). Zaangażowanie w tekst realizuje się raczej na zasadzie przestrzennej konfiguracji danych niż linearnej lektury. Ciekawy jest także w kontekście wierszy Bartczaka inny aspekt tego procesu. Sandbothe, opisując upiśmiennienie obrazów, powołuje się na ich sposób tworzenia, który bardziej przypomina pismo niż odbicie³, a także zauważa, że tracą one status wyróżnionego, pojedynczego obrazu, który każe sobie oglądać. Zamiast tego odczytujemy je w sieci powiązań i odesłań tak, jak odczytujemy zdania w powiązaniu z innym zdaniem: „czytamy obraz jak znak, który odsyła nas do innych znaków nie tylko semantycznie [...]” (Sandbothe 2001: 221). Jak procesy upiśmiennienia obrazu i ikonizacji pisma rozumieć w kontekście wierszy, które przecież nie są cyfrowym produktem, choć już z ich hipertekstowym charakterem można by dyskutować?

W tekście *Kardio blog* z tomu *Pokarm suveren* słowno-piśmienne sekwencje prowadzą nas jednocześnie do obszarów technologiczno-informatycznych (co sugeruje powtarzające się słowo *nadpis*) oraz cielesno-emocjonalnych (co z kolei zapowiada słowo *kardio*). Obrazowo-piśmienne przepływy materii możliwej do uchwycenia na jakimś poziomie widzialności tworzą tu napięcia

3 „Cyfrowość sprawia, że obraz traci swój wyróżniony status odbicia rzeczywistości. Okazuje się, że jest on konstrukcją estetyczną, technologicznym dziełem sztuki, którego semiotyka wynika wewnątrznie z relacji pikseli, a zewnątrznie tworzy się poprzez hipertekstowe wskazywanie na inne dokumenty” (Sandbothe 2001: 221).

zasadnicze dla rytmu (uzyskanego przez organizm pracujący na wysokich obrotach, jak podczas treningu) i organizacji całego tekstu. Aby śledzić te przepływy należy łączyć je z innymi – dość mgławicowymi i niestabilnymi konfiguracjami znaków. Nie istnieje w wierszu żadna rama, która pewnym znaczeniom nadawałaby większą wartość, a innym mniejszą, nie można tu ustanowić formalnej całości, ponieważ kompozycja wiersza jest wewnątrznie zróżnicowana. Zestraja ona oralność wypowiedzi, która jest komentarzem do słowa („Wychodzę prawdziwy Słowo takie”), z rytmem ćwiczącego, pulsującego ciała. Wiersz przetwarza widokowy obraz środowiska, dając w zamian mikroruchy materii. Widzialność u Bartczaka nigdy nie jest namacalna, rzadko figuratywna.

Jeśli zatem zdecydujemy się podążać za wątkiem skryptów nadpisywanych na innych słowach, pojawiającym się już w pierwszym wersie, to przepływy znaków pobudzających wizualną wyobraźnię będą koncentrować się na obrazach modyfikacji i wymiany. Najpierw Bartczak pokazuje nam czerwone i białe krwinki („[...] Nadpis w białych Człowiek / mówiący Nadpis w czerwonych [...]”), co otwiera projekcje wiersza na medyczną sytuację badania krwi. Następnie przechodzimy do zmysłowo postrzegalnych form ludzkiej cielesności, ktoś mówi: „Że dotykałem jaka Ty? Chcesz tu? Taki wyraz W krwi / arkuszu Jaka ty? Nadpisz mi”. Formy te zajmują miejsce elementów morfotycznych krwi. Wiersz kończy wątek w postaciach, jakie ludzkie ciało może przybrać po śmierci: „Nadpisało że Grudki gnój Umizgiwać się Miażdżyć? Praca w / nadpisie Zmiażdżonym słowo Nie ziemia”. Być może mamy tu do czynienia z wyobrażeniem kogoś, kto czeka na wyniki badania krwi i jednocześnie usiłuje nadal żyć zdrowo, trenować, dobrze się odżywiać, wchodzić z innymi ludźmi w miłosne relacje, dostrzegać otoczenie, ale podświadomie wyczekuje na najgorszą wiadomość. Okazuje się jednak, że wyniki są dobre. Opowieść unika jednokanałowego, ciągłego przekazu, zacina się, zanieczyszcza, a zarazem ciągle przekształca różne odmiany materii, przekaźniki i media, gmatwając ich tożsamości. Ostatni wers – „Obietnica mięsz Światło nie hymn Udostępnia Rozmawiali Spełnił / to Słyszysz coś? Mówi się” – to przeskok z jednego kanału komunikacyjnego na drugi, kierowanie percepcją wzrokowo-dotykową w taki sposób, by zaznaczyć gęstość materii (mięsz), przezroczystość i koloryt (światło) i wskazywać na kontekst sytuacyjny (słyszysz coś?).

Wiersz udostępnia nam zatem określone rodzaje widzialności, które trudno byłoby skorelować z realistyczną konwencją przedstawieniową. Przekształcenia materii, wyglądy rzeczy i ludzi (nadpisywanie ich) są tu jednak zestrojone z czymś innym: z medium wiersza, którego forma jest kombinacją kodu językowego porządkowanego w trybie piśmiennym oraz kodu językowego, który można określić jako postpiśmienny. Nie znaczy to oczywiście,

że w trybie kodu postpiśmiennego wiersz Bartczaka posługuje się ikonami czy innymi formami wizualnymi. Znaczy to tyle, że zachowania czytelników wobec wiersza wymuszone są przez taki choreograficzny układ znaków językowych i prozodycznych, który przejmuje funkcję i sposób percypowania obrazów. W efekcie powstaje rodzaj samoprzekształcającej się wypowiedzi, kierowanej dwiema logikami rozumienia znaków. Chciałabym podkreślić tę dwukierunkowość obrazowania w poezji autora *Przenicacy*. Po pierwsze, retoryzuje on obraz i widzenie (co sprawia, że językowe zasady czyni nadrzędnymi wobec obrazowych porządków). Po drugie, wprowadza do języka niepiśmienne (np. oralne) impulsy. Konstytuuje to konkretne składowe wiersza, które odpowiadają za możliwe ruchy krytyczne, budowane zarazem na oddzielaniu/izolacji, jak i włączaniu się wiersza w procesy, z których on wynika i od których próbuje się uniezależnić.

Zasadniczy kierunek, ku jakiemu zmierza krytyka obrazu w wierszach Bartczaka, wyznaczony byłby przekonaniem o imperatywnym charakterze form wizualnych. Autor *Przenicacy* pokazuje obrazy jako pewnego rodzaju interpelacje (Althusser), a jego odbiorców jako wyznawców. To znana krytyka obrazu technicznego, m.in. Villem Flusser pisał, że „obrazy techniczne, które nas dziś otaczają, oznaczają modele (instrukcje) przeżywania, poznania, wartościowania i zachowań społeczeństwa. Oznaczają one programy typu imperatywnego” (Flusser 1994: 67). Należałoby oczywiście zapytać, na ile ta krytyka jest skuteczna, pamiętając przy tym o ryzyku wpisania krytyczności w konsensus ustalający równowagę między władzą medialnych obrazów a władzą retorycznych strategii policyjnej propagandy (zob. Ranciére 2007: 158). Myślę, że odpowiedzią na tego rodzaju pytania jest podstawowa praca wiersza Bartczaka, wyrażająca się w starej, Brechtowskiej zasadzie dystansu, trzymającej nas z dala od możliwości utożsamienia się z działaniami wiersza na mimetycznej zasadzie.

U Bartczaka przedmioty pojawiają się rzadko, zamiast tego schodzimy na poziom surowej mikromaterii i materiałów o rozmaitej fakturze, gęstości, ruchliwości i wibracjach. Ich biologiczna i organiczna substancja zależy od parametrów technologicznych, linii produkcyjnych, sieciowych protokołów. Bartczak roztacza przed nami spektrum możliwości ucieleśniania mikromaterii, nabywania przez nią świadomości, doświadczenia, pamięci etc. Podstawową formą wiersza stają się sekwencje montażowe, najczęściej dość zredukowane, szybkie, choć na pierwszy rzut oka jednorodne, dziedziczą wiele po awangardowych niedopasowaniach heterogenicznych elementów.

Weźmy frazę z wiersza *Tęcza proszku*: „rotor o teflon / muzyka załączka” – co widzimy, jak tu powstaje obraz, skoro główna ścieżka komunikatu jest dźwię-

kowa, a nie obrazowa? Nie mamy tu do czynienia z przepływem obrazów, to coś, co powstaje jako wizualne, nadchodzi ze słabych struktur znaczenia i dyskretnego sensu słów „rotor” i „teflon”. Rotor to w meteorologii obszar silnych zawirowań powietrza, turbulencyjne wiry i opory; rotor to uwidocznienie ruchów powietrza – wskazanie na przejrzystość, na warunki widzenia. Uderzenie powietrza o teflon, który jako tworzywo sztuczne nie wchodzi w reakcje z niczym, daje dość zadziwiający kontr-obraz przezroczystości reagującej na niereceptywny materiał, dziwny układ niemożliwych relacji przedmiotów-materiałów i zjawisk. Nie jesteśmy w pojęciowej abstrakcji: teflon to słowo z codzienności kuchennej i gastronomicznej, Bartczak podsuwa nam wyraźny kształt patelni i, choć więcej teoretycznie słyszymy, niż widzimy („pieśń soli w pastylce”, „nukleotyd śpiewa”), sensoryczne wrażenia docierają do nas zaledwie jako szумы (ultradźwięki) lub przewidoki. Tytułowa „tęcza proszku” niesie ze sobą ogromne możliwości obrazowe, ale – jeśli tak można powiedzieć – nie operuje na podstawowych atrybutach rzeczy, sprawia raczej, że fizyczna konstytucja świata staje się przezroczysta, sproszkowana, ulatująca, barwna i mikrocząsteczkowa, zarazem dyskretna i wszechobecna, niedostrzegalna i zagrażająca.

Gdy Bartczak pokazuje jednak w wierszu konkretne przedmioty, włącza filtr rejestracyjnego zapośredniczenia. W *Widoku równiny mazowieckiej* w modlitewnej stylizacji oglądamy uproszczony pejzaż: „Brzozy stoją w prostym słońcu / Płaty śniegu błyszczą w polach / Niebo przetyka gałęzie równo i miarodajnie”. A potem iluzja jest zarazem podtrzymywana i dekonspirowana: „Brązowe pola ciągną się wyraźnie / Łaty śniegu ścielą się na nich / Skute bruzdy drżą lekko / w powszechnie uznanym powietrzu” i „W Strzaskanych bruzdach gęstnieje lód / Sztuczne patrzenie obraca w regalia / Jest więcej pól i powietrza / więcej patrzenia” (Bartczak 2013: 15–16). Krajobrazowe sekwencje przeplatane są refrenicznymi fragmentami, poddanymi niewielkim modyfikacjom: „Sztuczny ty sztuczny / sztucznego naszego / W sztuczności nieprzebranego”. Najbardziej uderzająca jest utajona agresywność syntetycznego obrazu: podsunęty nam niemal przed oczy, uniemożliwia dystans, swobodę patrzenia, jego hiperrealistyczna intensywność jest zarazem dramatyczna, bo zdaje się wypełniać wszystko, i cyrkowa – uproszczona, makietowa, banalna. „Więcej pól i powietrza, więcej patrzenia” – zapowiada spektakularną przesadę, w której znikają obiekty, które można zobaczyć, a trwa panoptyczna widzialność, pozbawiająca przestrzeń głębi. Świadczy o tym język wiersza: przechwytyjący wszystkie szумы, przenoszący pustą informację, bardziej „żywy” niż kiedykolwiek, a także utwór – czekający u Bartczaka na „czytelnika biologicznego”. Można zapytać, czy są jacyś inni niż biologiczni. Teraz wiemy, że są.

W obu przypadkach widzenie jest zautomatyzowane, odcieleśnione, jakby odłączone od ludzkiej aktywności postrzeżeniowej. W pierwszym przypadku Bartczak udostępnia nam punkt widzenia materii – związków organicznych i nieorganicznych, efekty działania przyrodniczych zjawisk na polimery wytworzone przez człowieka. W drugim chodzi o sztucznie wytworzony proces widzenia, przejście ludzkiej pamięci wizualnej, sprowadzenie jej do automatyzmu optycznego. To długa tradycja marzenia o tym, by wyobrazić sobie wizualne pole zajęte przez inne rejestratory obrazu – Paul Virilio cytuje w *Maszynach widzenia* Paula Klee, który w swoich *Dziennikach* pisał: „teraz przedmioty mnie postrzegają” (Virilio 2001: 39). Te związki pomiędzy technologicznymi maszynami i biologicznymi mikroorganizmami, zapewniające przejścia między poziomami pojedynczych komórek i tkanek a ich formą dostrzegalną przez ludzkie oko (i uchwytywaną przez określone konwencje opisowe) oraz między sztucznym i naturalnym, poszerzają zakres wizualnej estetyki wiersza, która przenosi nas w świat transparencji i wirtualności, ale także daje dostęp do nieantropocentrycznie pomyślanego obrazowania.

Dobrze pokazuje to wiersz *Widok ulicy zimą we mgle*. Tytuł jak z realistycznych malarzy pejzażystów, motto z wiersza Tadeusza Różewicza *Nic w płaszczu Prospera*, a wrzuceni jesteśmy w samo centrum bezalternatywnego świata giełdy i smogu: „ulica w proszku z brązowego mleka / w powietrzu popiół remanent // rynki papierów wchodzą / pierwsze kontakty w funduszu // notowania śniegu czarnego / notowania październiku w piecu”. Produkcja obrazów jest tu produkcją krajobrazu nowego typu, transformacją starej formy. Pomiędzy powietrzem, notowaniami na giełdzie i spalaniem w piecach materiałów odpadowych ustanawiają się relacje równoległości i współzależności, na tyle jednak poluzowane, że swobodnie można w każdej chwili w nie wejść, włączyć się, ich inkluzyjność jest niczym nieskrępowana.

Chciałabym podkreślić jednak także coś innego: podstawowa (jeśli nie: źródłowa) jest tu wypowiedź piśmienna. Bartczak tak komponuje tekst-wiersz, byśmy mogli dostrzegać formacje obrazowe tworzone w określony sposób, ale jest to zawsze dominacja medium piśmiennie-językowego. Przekodowania percepcji pomiędzy poszczególnymi mediami mają tu zatem ogromne znaczenie, a wiersz staje się miejscem styku wywoływanej wizualności, inscenizowanej technologii tworzonych obrazów i domyślnie dźwiękowej piśmienności. Przypomina pod tym względem interfejs rozumiany jako powierzchnia komunikowania (zob. Gwóźdź 1998: 180). Wiersz Bartczaka jest zatem wyobrażoną płaszczyzną, która gromadzi dane i je przekodowuje. Nie jest to płaszczyzna jednolita. Ale też – co już wielokrotnie podkreślano, a i sam autor napisał o tym całkiem sporo (zob. Bartczak 2018) – wiersz ma tendencje do nabierania siły, usamo-

dzielniania się, ożywiania i działania. Ponieważ Bartczak unika tradycyjnego przedstawienia, jego reakcja na zanieczyszczenie środowiska, kapitalistyczny system produkcji, spektakularny wymiar naszych działań codziennych przybiera formę wiersza, będącego skomplikowanym systemem widzialno-piśmiennym. Jego zasadnicza funkcja polega na działaniu na wielu poziomach, pobudzaniu refleksji nakierowanej na rozmaite warstwy rzeczywistości, ale też na nieustannych modyfikacjach samego siebie, będących konsekwencją życia w zmienionych warunkach techniczno-biologicznych.

4.

Wróćmy zatem do antropocenu jako problemu obrazowania. Wiersz Bartczaka nie pokazuje przeobrażeń krajobrazu, ale dowodzi, że produkt ludzkiej pracy, jakim jest obiekt artystyczno-piśmienny, musi przeobrazić się w stosunku do swojej tradycyjnej formy, by nie zaprzeczać czasom, w którym żyje. Niektóre wiersze przekonują, że są o czymś, na przykład *Żywic*, który – jak czytamy w pierwszym wersie – jest wierszem „o silniku z torfu / ścieku organizmach skażonych”. Tego rodzaju metakomentarze korespondują z innymi: „ducho laminacie żywy skóro / wydziel się instaluj wersem / inną substancją organiczną”. Różnica między nimi jest różnicą między językiem mimesis a językiem performansu. Przede wszystkim jednak wiersze te próbują – m.in. za sprawą wprowadzenia różnego rodzaju zakłóceń do językowych porządków piśmiennych i wizualnych poprzez destabilizowanie ich konwencjonalnych granic – wytwarzać kontrprocesy wobec systemu, którego są częścią.

Inaczej przekształcenia krajobrazu pokazuje w swoich filmach Schuppli. Dla tej artystki zasadniczą sprawą jest podkreślanie, że różnice między medium, materią i artystycznymi zamysłami ludzkich autorów w świecie ekologicznych katastrof przestają mieć znaczenie dla tworzenia (się) obiektów o estetycznej naturze. W tym sensie nie daje się pomyśleć różnica między odwzorowaniem i dokumentowaniem oraz działaniem i tworzeniem. Bartczak usiłuje wypracować i uruchomić w czytelniku mechanizmy dystansujące, podczas gdy Schuppli przekonuje o zagrożeniu, jakie niesie realna niemożliwość oddzielenia ludzkiego ciała od materii determinowanej technologicznymi procesami.

Zdawać by się mogło w związku z tym, że między językowym (biologiczno-kulturowym) medium używanym przez człowieka a technologiczno-organicznymi formami działań zjawisk przyrodniczych rozpościera się przepaść nie do przekroczenia. Nic bardziej mylnego. Wiersz Bartczaka jako tryb mimetycznej lub performatywnej wypowiedzi zestawiony z filmową naturą wycieku ropy naftowej, która ujednotwila to, co rzeczywiste, i to, co iluzoryczne

w niebezpiecznej dla żywych organizmów, „dotykowej” przestrzeni, może zostać niesprawiedliwie zredukowany do „określonej pracy nad słowami”⁴. Trzeba jednak podkreślić, że zakłócenia w systemie produkcji artystyczności, jakie wprowadzają skomentowane przez Schuppli fenomeny katastrof, nie omijają także wiersza jako materii języka świadomie kształtowanej przez ludzki podmiot. Wiersz staje się u Bartczaka pewnego rodzaju żywą materią, która gmatwa tożsamości ludzi, roślin, przedmiotów. Skojarzenie materii cielesnej z zawartością wiersza, o której pisze Schuppli, jest także przedmiotem pragnień Bartczaka. Zasadnicza różnica polega jednak na tym, że wiersz tego autora, działając w warunkach katastrof klimatycznych, upodabniając się do ryzykownych materii, obala i jednocześnie ustanawia różnicę estetycznych relacji między tym, co rzeczywiste, a tym, co iluzoryczne. W tym przypadku poetycka artystyczność, ryzykownie zbliżająca się do zjawisk będących efektem globalnych katastrof ekologicznych, byłaby próbą pobudzenia wyobraźni i wyjścia z monolitycznej struktury ideologicznej, utrwalanej przez polityki kapitalizmu.

| Bibliografia

- Bartczak Kacper (2013), *Przenicacy*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań.
- Bartczak Kacper (2015), *Wiersze organiczne*, Dom Literatury w Łodzi, Stowarzyszenie Pisarzy polskich Oddział w Łodzi, Łódź.
- Bartczak Kacper (2017), *Pokarm suweren*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie.
- Bartczak Kacper (2018), *Od wiersza jako organizmu mówiącego po wiersz jako formalne pole wielościowe*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2, s. 25–41.
- Bartczak Kacper (2019), *Naworadiowa*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie.
- Baszanowska Emilia i in. (2013), *Zagadnienia fotoniki w badaniach wpływu materiałów okrętowych na środowisko morskie*, „Zeszyty Naukowe Akademii Morskiej w Gdyni”, t. 81, s. 5–22.
- Comolli Jean-Louis (2011), *Maszyny widzialnego*, przeł. Artur Piskorz, Andrzej Gwóźdź, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Universitas, Kraków, s. 447–474.
- Danto Arthur C. (2013), *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. Mateusz Salwa, Universitas, Kraków.

4 To określenie Jacquesa Rancière’a, zapożyczone przez niego od Deleuze’a (zob. Rancière 2007: 99).

- Flusser Vilém (1994), *Ku uniwersum obrazów technicznych*, przeł. Andrzej Gwóźdź, w: *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wybór Andrzej Gwóźdź, Universitas, Kraków, s. 53–67.
- Hansen Mark B.N. (2017), *Automatyzacja wzroku i cielesne podstawy widzenia*, przeł. Justyna Kucharska, Katarzyna Stanisł, w: *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej. Antologia*, red. Piotr Zawojski, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, s. 247–278.
- Gwóźdź Andrzej (1998), *Interfejsy widzialności*, w: *Intermedialność w kulturze końca xx wieku*, red. Andrzej Gwóźdź, Krystyna Krzemień-Ojak, Wydawnictwo Trans Humana, Białystok, s. 177–189.
- Latour Bruno (2009), *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. Agata Czarnacka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Manovich Lew (2017), *Paradoksy fotografii cyfrowej*, przeł. Justyna Kucharska, Katarzyna Stanisł, w: *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej. Antologia*, red. Piotr Zawojski, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, s. 183–198.
- Markowski Michał Paweł (1999), *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Mirzoeff Nicholas (2016), *Jak zobaczyć świat*, przeł. Łukasz Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa.
- Mitosek Zofia (1997), *Mimesis. Zjawisko i problem*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Rancière Jacques (2007), *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyła, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Sandbothe Mike (2001), *Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Universitas, Kraków, s. 205–233.
- Schuppli Susan (2012), *Najbardziej niebezpieczny film świata*, przeł. Jacek Staniszewski, w: *Materialność*, red. Krzysztof Gutfrański i in., Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk, s. 249–284.
- Schuppli Susan (2015), *Slick Images: The Photogenic Politics of Oil*, w: *Allegory of the Cave Painting*, red. Mihnea Mirca, Vincent wj van Gerven Oei, Mousse Milan, Antwerp, s. 425–447.
- Virilio Paul (2001), *Maszyny widzenia*, przeł. Barbara Kita, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Universitas, Kraków, s. 39–63.

| Abstrakt

ANNA KAŁUŻA

Poezja, sztuka i antropocen. Susan Schuppli i Kacper Bartczak

Celem artykułu jest zarysowanie podstawowych możliwości krytycznych, jakimi może dysponować sztuka wizualna oraz językowa w świecie antropocenu. Odwołując się do m.in. przykładów tzw. śliskich obrazów Susan Schuppli oraz wierszy polskiego poety Kacpra Bartczaka, przyglądam się obrazowaniu w mediach wizualno-cyfrowych oraz piśmiennie-poetyckich. Interesują mnie różnice między artystycznością, w której istotną rolę odgrywają nieludzcy aktorzy, oraz artystycznością, w której nadal głównym inicjatorem działań jest człowiek, usiłujący umieścić ludzkie artefakty w sieci przekształceń biologiczno-technologicznych.

Słowa kluczowe: piśmiennosc, wizualność, wiersz, obraz, technologia, biologia

| Abstract

ANNA KAŁUŻA

Poetry, Art, and the Anthropocene: Susan Schuppli and Kacper Bartczak

The aim of the article is to outline the basic critical possibilities that visual and linguistic art can have in the world of the Anthropocene. Referring to, among other things, the so-called slick images by Susan Schuppli and poems by Polish poet Kacper Bartczak, I look at images in digital and poetic media. I am interested in the differences between an artistic activity in which inhuman actors play an important role and one in which the main initiator is still a human being, trying to place human language and human artifacts in the network of biological-technological transformations.

Keywords: literacy, visuality, poem, image, technology, biology

| Biogram

Anna Kałuża – dr hab., prof. uś, literaturoznawczyni i krytyczka literacka, redaktor naczelna czasopisma „Śląskie Studia Polonistyczne”, pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

Zajmuje się estetycznymi konsekwencjami przemian kulturowych, współczesną poezją i sztuką. Autorka książek: *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej* (Kraków 2008); *Bumerang. Szkice o polskiej poezji XX i XXI wieku* (Wrocław 2010); *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy estetyki, krytyki i poezji* (Mikołów 2011); *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci?* (Kraków 2015); *Splątane obiekty. Przechwycenia artystyczno-literackie w niewspółmiernym świecie* (Kraków 2019). Współredaktorka zbiorów: *Rodzinna Europa. Pięć minut później* (Kraków 2011); *Interpretować dalej. Najważniejsze książki poetyckie 1945–1989* (Kraków 2011); *Płóć awangardy* (Katowice 2019).

E-mail: Anna.Kaluza@us.edu.pl

ORCID: 0000-0001-6267-1043