

Ewa Szperlik
ewaszper@amu.edu.pl

Zapach i kolor słów, czyli o próbach intersemiotycznego przekładu i synestezji w utworach Damira Miloša *Smetlar i Bijeli klaun*

ABSTRACT. Szperlik Ewa, *Zapach i kolor słów, czyli o próbach intersemiotycznego przekładu i synestezji w utworach Damira Miloša „Smetlar” i „Bijeli klaun”* (The smell and colour of words. Attempts at intersemiotic translation and synaesthesia in Damir Miloš's works *Smetlar* and *Bijeli klaun*). „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2. Poznań 2012. Adam Mickiewicz University Press, pp. 313–331. ISBN 978-83-232-2409-9. ISSN 2084-3011.

The aim of the intersemiotic and conceptual prose of Damir Miloš is to overcome the limitations of language and literary description, especially when presenting reality through the prism of sensual experience, both visual and olfactory. In Miloš's prose the interconnectedness of art forms, often perceived today as a symptom of a literary crisis or a trend towards intermediality, becomes a special and convenient pretext to use intersemiotic translation, visuality and synaesthesia as a means of presenting sensuality in literature. The Croatian author creates a world in which his protagonists, marked with certain incapacities or hypersensitivity of senses (an absolute sense of smell, colour-blindness or blindness), conjure up their own individual and subjective reality. Thus, Miloš stresses the postmodern aspect of the multiplicity of truths and perspectives.

Keywords: intersemiotic translation, synaesthesia, conceptual prose, intersemiotics, sensuality in literature, the theme of smell in the novel, cognitive relativism

1. Intersemiotyczność w literaturze (destrukcja czy ewolucja?)

„Mianem intersemiotyczności bywają obejmowane takie zjawiska, jak: motyw malarski, fotograficzny czy muzyczny w literaturze. Stanisław Balbus określa to zjawisko jako: «konfrontację tekstów», «wytworów» z różnych dziedzin sztuki (literatury, malarstwa, muzyki) oraz komparaty-

stykę międzyartystyczną, które rozwinęły się w zjawisko komparatystyki kulturowej”¹. Seweryna Wysłouch zwraca uwagę na niejednoznaczne pojmowanie samej intersemiotyczności, co spowodowało wyodrębnienie się wielu, często przeciwstawnych stanowisk w definiowaniu przekładu intersemiotycznego². Pytania o poetykę intersemiotyczną stawia również Ewa Szczęsna, przywołując rozważania Rolanda Barthes’a czy Nelsona Goodmana. Jej zdaniem, jeśli za intersemiotyczność uznamy relacje, w jakie wchodzi odmienne systemy semiotyczne, co w konsekwencji oznacza konieczność ich współobecności, to przypadek literatury odwołującej się w jakikolwiek sposób do innego systemu znaków nie będzie intersemiotycznością sensu stricto. Zawsze bowiem będziemy mieli do czynienia z zapisem językowym – słownym przywołaniem motywu malarskiego, fotograficznego czy muzycznego³.

Innymi słowy pod pojęciem intersemiotyczności kryje się również sposób kreowania i poznawania świata⁴. Seweryna Wysłouch broni jednak stanowiska, zgodnie z którym dzieło literackie jest przekładalne na inny system znaków: na obraz, scenę czy ekran⁵. W takiej sytuacji izolacjonizm literatury jest nie do utrzymania – pisze S. Wysłouch. „Zmysłowy, wizual-

¹ S. Balbus, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004, s. 12–15.

² S. Wysłouch, *Ruchome granice literatury*, w: *Ruchome granice literatury*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Warszawa 2009, s. 48–64.

³ E. Szczęsna, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*, w: *Intersemiotyczność...*, s. 31.

⁴ „Tak jak poznanie dokonuje się w interakcji doświadczeń zmysłowych, które są uzewewnętrzniane, a następnie przetwarzane i zapamiętywane przez nasz umysł, tak tworzenie jest uzewewnętrznianiem, a jednocześnie modyfikowaniem idei przez instrumentarium zmysłów uczestniczących aktywnie w kreowaniu różnorodności znaków i znaczeń. Nie tylko motyw, ale także medialność decyduje o intersemiotyczności, czyli zespół cech określających literackość, filmowość, malarskość czy fotograficzność sprawiających, że poszczególne kategorie poetyki realizowane są odmiennie w różnych mediach. (...) W praktyce tekstowej oznacza to na przykład, że utwór literacki organizowany jest tak, iż oddaje za pomocą dostępnych sobie środków językowych sposób myślenia fotograficznego (np. momentalność, ulotność, rejestrację chwili i przyznanie jej znamion wiecznego trwania czy uwięzienie przedmiotów w czasie i przestrzeni). A zatem intersemiotyczność odzwierciedla sposób, w jaki tworzymy i poznajemy świat”. Cf. E. Szczęsna, op. cit., s. 29, 31–32.

⁵ S. Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, w: *Intersemiotyczność...*, s. 19, 27.

ny obraz wdziera się do utworu od wewnątrz i od zewnątrz. Od wewnątrz poprzez język, wyrażający i przekształcający doświadczenia zmysłowe, i od zewnątrz – jako kontekst kultury multimedialnej, w jakiej żyjemy”⁶. Zniesienie granic tekstu literackiego umożliwiły też badania nad intertekstualnością oraz intermedialnością.

Gdyby nawet intertekstualność nie miała większego znaczenia dla teorii literatury, to i tak pozostałaby kluczową kategorią opisową jednego z najważniejszych aspektów literatury postmodernistycznej. To właśnie bowiem współczesna praktyka literacka, która niejako „wymusiła” wprowadzenie jakiegoś, odpowiadającego jej strategiom, terminu, przekonuje nas, że relacji międzytekstowych nie da się ograniczyć do wewnątrzliterackich odniesień. Obejmują one wszak w równej mierze związki z pozaliterackimi gatunkami i stylami mowy, jak i – nierzadko – intersemiotyczne powiązania z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji (plastyka, muzyka, film, komiks etc.)⁷.

Mając na uwadze modele komunikacji literackiej we współczesnych doktrynach literaturoznawczych, Kazimierz Bartoszyński przywołuje myśl Rolanda Barthes’a na temat kryzysu, jaki dotknął również komunikację literacką, do której Erazm Kuźma dokłada kwestię znudzenia czytelnika⁸. Czy zabiegi intersemiotyczne stanowią pewnego rodzaju chwyt literacki, rozumiany jako Łotmanowskie „udziwnienie”, „formę utrudnioną”, eksperyment, innowację, przedłużającą percepcję dzieła?⁹. Głosiciele destrukcji powieści mówią czasem nie tyle o kryzysie samej powieści, ile o określonej sytuacji gatunku w przestrzeni nadawcy i odbiorcy, o kryzysie czytelnika i kryzysie języka¹⁰. Zdaniem Theodora Adorna, można mówić nawet o pewnego rodzaju ograbieniu powieści: „Tak jak malarstwu wiele z jego tradycyjnych zadań odebrała fotografia, tak powieści reportaż czy film”¹¹.

⁶ Ibidem, s. 19.

⁷ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 82.

⁸ K. Bartoszyński, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004, s. 14.

⁹ A. Skubaczewska-Pniewska, *O różnych rozumieniach dzieła literackiego. Wybrane dwudziestowieczne kierunki literaturoznawcze wobec faktyczności dzieła literackiego*, Toruń 2006, s. 57–58.

¹⁰ K. Bartoszyński, op. cit., s. 21–22.

¹¹ Ibidem, s. 37.

Stąd wydaje się naturalna potrzeba ewolucji powieści i innych gatunków prozatorskich. Rozważania nad zjawiskiem intersemiotyczności w literaturze stoją w ścisłym związku z dociekaniem na temat roli i znaczenia tego zjawiska we współczesnej powieści. Czy zabiegi intersemiotyczne są jedynie chwytem literackim, „formą utrudnienia”, jak chcieli formaliści, czy próbą zwrócenia uwagi na powieść jako gatunek targany kryzysem, o którym pisze Kazimierz Bartoszyński? Problematykę wszelkiego rodzaju „udziwnień” dostrzegli już teoretycy badający fenomen *nouveau roman* i twórczości awangardowej¹². Współcześnie literatura ulegająca wszechobecnej „poetyce” intermedialności, sięgając po różnego rodzaju eksperymenty językowe lub przekład intersemiotyczny, rozumiany tu jako niełatwa próba oddania zmysłowości poprzez tekst, stawia sobie za cel nie tylko ludzizm i grę z czytelnikiem, ale podejmuje trud przekroczenia barier wynikających z ograniczoności języka i tekstu¹³. Rozwój technologii stawia nowe wyzwania związane z oddaniem zmysłowości, np. w sztuce filmowej. Jednakże, chociaż możliwe stało się oglądanie filmów, a nawet przedstawień teatralnych w technice 3D, wszelkie próby oddania koloru w filmach czarno-białych lub doznań olfaktorycznych w literaturze są wciąż skazane na język obrazu lub twórczego opisu, stając się przy tym raczkującym medium w przekazywaniu zmysłowej percepcji otaczającego nas świata.

2. Konceptualna proza Damira Miloša

Na gruncie współczesnej literatury chorwackiej ciekawym zjawiskiem, dotyczącym problemu zmysłowości w prozie, są utwory Damira Miloša, tworzącego skomplikowane w odbiorze dzieła pełne pułapek tekstowych, fabularnych i narracyjnych, nastawione na bardziej wymagającego

¹² „Chwył literacki długo traktowano jako podstawową kategorię badawczą, a jego obnażanie, według Tynianowa, stanowiło przeciw najbardziej wartościowy zabieg literacki – pokazywanie literackości w utworze”. A. Skubaczewska-Pniewska, op. cit., s. 67.

¹³ „Problematyka przekładu intersemiotycznego nie sprowadza się tylko i wyłącznie do opisu działania operacji retorycznych i przekładu znaków olfaktorycznych na wizualne – to tylko jedna strona zagadnienia. Drugą jest funkcjonowanie przekładu w kulturze docelowej i sieć powiązań intertekstualnych, które inicjuje i w które wchodzi”. S. Wysłouch, *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*, s. 57.

odbiorcę. Zabiegi tekstowe stosowane przez chorwackiego autora w wielu powieściach można postrzegać przez pryzmat chwytu literackiego czy udziwienia. Nazwany tutaj umownie „chwyt” w prozie Damira Miloša należy rozumieć jako szeroko pojętą conceptualność, grę z czytelnikiem, szczególnie sposób prowadzenia narracji, opowieści szkatułkowe, a także nad wyraz częste odwoływanie się do percepcji zmysłowej świata przez wyeksponowanie semiotycznej poetyki, do której, w przywoływanych utworach, należy opisywanie zapachów i barw. Damir Miloš¹⁴, chorwacki pisarz i profesjonalny żeglarz, miłośnik morza i oceanów, okazał się najpłodniejszym spośród twórców pokolenia „Quorum”, czasopisma ukazującego się w Chorwacji od 1985 roku. Sygnaturą jego twórczości pisarskiej jest hermetyczność, autoreferencjalność¹⁵, sensualizm, polegający na wplataniu w strukturę dzieła doznań wzrokowych i smakowych¹⁶, a także: zabawa językiem, tworzenie powieści z pogranicza gatunkowego – często łączy elementy thrillera i kryminału, czarnego humoru, który przeplata się z estetyką pornografii. W świecie przedstawionym życie jest nieustającą uczcią, sceny seksu poprzedzają opisy scen posiłków, wykwintnych dań kuchni śródziemnomorskiej i południowego rytmu życia. Poetykę utworów Miloša charakteryzują niewyraźne i mgliste obrazy z pogranicza jawy i snu (*Nabukodonozor*, 1995, *Otok snova*, 1996), polifoniczność i wielość podmiotów mówiących. Miejsce akcji nie jest precyzyjnie określone, autor celowo unika jego dokładnej lokalizacji. Wyzbywa się również klasycznej konstrukcji powieściowej, zakłóca strukturę fabuły, wprowadzając liczne dygresje podmiotu mówiącego, a także zniecka eliminując wątki lub postacie, które pojawiają się na początku opowieści¹⁷. W wielu utworach dominuje ponadto destruktywny stosunek do tradycji literackiej, upodobanie do fragmentaryczności, wielogłosowości oraz autoreferencjalności, które sprawiają, że dzieła te tracą na komunikacyjności¹⁸. Twórczość

¹⁴ Urodzony w 1954 r., autor wielu powieści: *Pogled grad* (1985), *SE* (1987), *Autobiografija* (1989), *Smrt u Opatiji* (1988), *Kravata* (1998), *Kapetanov dnevnik* (1991), *Bijeli klaun* (1997), *Smetlar* (2005), *Klitostora* (2000) i in.

¹⁵ H. Sablić Tomić, *Autoreferencijalnost na primjerku kratkih romana Damira Miloša*, „Riječ” nr 1/2, 1995, s. 185–190.

¹⁶ Powieść dla dzieci *Bijeli klaun* to studium kolorów, *Smetlar* – studium zapachów.

¹⁷ R. Perišić, *Pripovijedanje nakon amnezije ili net-roman: o romanima. „Nabukodonozor” i „Otok snova” Damira Miloša*, „Europski glasnik” nr 6, 2001, s. 603–637.

¹⁸ S. Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti*, Split 2004, s. 194.

Damira Miloša rodzima krytyka klasyfikuje jako typ powieści naukowo-teoretycznej (znanstveno-teorijski roman)¹⁹. Cvjetko Milanja podkreśla jednocześnie znaczący wkład grupy kojarzonej z „Quorum” w określeniu pozycji pisarza jako artysty postmodernistycznego – posługującego się techniką bricolage’u, kolażu i montażu, który świat dostrzega wyłącznie we fragmentach²⁰. Krešimir Bagić włącza pisarstwo Damira Miloša do typu prozy konceptualnej²¹. Krešimir Nemeć charakteryzuje tę prozę jako przykład powieści neoawangardowej i eksperymentalnej, typowej dla pisarzy pokolenia „Quorum”²². W powieściach autor *Nabukodonozora* wiedzie czytelnika po labiryntach zaprojektowanego przez siebie świata, stwarzając nowe możliwości fabuły i interpretacji. Ponadto, pasją pisarza stała się teoria języka, stąd jego skłonność do lingwistycznych eksperymentów (np. łamanie reguł gramatycznych, zamiana płci podmiotów mówiących, najbardziej wyeksponowana w *Nabukodonozorze*), którą przekłada na praktykę pisarską. Chętnie stosuje zaskakujące zabiegi językowe i narracyjne (ispisivanje nepoznatog sadržaja)²³, jak gdyby najpierw tworzył koncept powieści i eksperyment językowy, a dopiero później nakładał nań wątek fabularny.

Powieść *Smetlar* (2005) stanowi połączenie thrillera i traktatu filozoficznego o zapachach, które autor, jak w wielu swoich powieściach, łączy z pasją do żeglugi po morzach i oceanach. Dominująca w innych utworach Miloša (*Nabukodonozor*, *Otok snova*) poetyka oniryzmu znów daje znać o sobie na początku utworu *Smetlar*, gdzie narrator wspomina sytuacje ze swojego dzieciństwa i czasu dorastania. W iście Milošowskim stylu na początku opowieści traumatyczne przeżycie związane ze śmiercią dziadka

¹⁹ K. Bagić, *Proza „Quorumova” naraštaja* (1984–1996), „Quorum” nr 2/3, 1996, s. 16–21.

²⁰ C. Milanja, *Hrvatski roman 1945.–1990.*, Zagreb 1996, s. 128–129.

²¹ Według Krešimira Bagicia konceptualizm wielu utworów D. Miloša zostaje naznaczony przez binarny aparat językowy w funkcji znaczenia opowieści, zaś wszyscy prozaicy pokolenia „Quorum” są świadomi aktu pisania (svijest o pismu) i z powodzeniem wpisują świadomość twórczą w tekst (upisivanje stvaralačke svijesti u tekst). K. Bagić, op. cit., s. 16.

²² K. Nemeć zauważa, że wszystkie dzieła Miloša są bardzo podobne, ponieważ zasadzają się na fragmentaryczności dyskursu, odciąganiu od środka/centrum głównego wątku, a także łamaniu zasad gramatycznych – zamiana rodzajnika i płci mówiącego itp. K. Nemeć, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.*, Zagreb 2003, s. 264.

²³ K. Bagić, op. cit., s. 19.

uruchamia łańcuszek wspomnień na temat fantazji erotycznych, by po chwili powrócić do rozważań o śmierci i przemijaniu, które u Miloša nabierają znamion groteski. Nieoczekiwane zwroty akcji, nieoookreślone miejsce i czas powieści (prawdopodobnie Chorwacja oraz egzotyczne przestrzenie związane z żeglugą), stanowią tło do ukazania dziwnej relacji bohatera/narratora, człowieka biznesu i pasjonata podróży morskich z lokalnym śmieciarzem. Nieoczekiwanie, na pozór zwykły czyszciciel ulic okazuje się postacią nietuzinkową, ekscentryczną i zamożną, za którą stoją nietypowe predyspozycje i pewna tajemnica. Sekret śmieciarza i jego powołanie polegają na oddaniu się życiowej misji badania istoty zapachów. Służą temu szczegółowo rozwinięte i opisane metody badawcze. Główny bohater/narrator szybko podziela tę pasję. Śmieciarz zdradza mu, że ocean jest przestrzenią z najmniejszą liczbą zapachów, na którym istnieje ponadto „bezzapachowa oaza”. Dziennik i zapiski śmieciarza pełne są historii różnych plemion i roli zapachów w podtrzymywaniu ich egzystencji, a eksperymenty przeprowadzane przez bohaterów przywodzą na myśl paranaukową działalność alchemików. Obaj mężczyźni decydują się na podróż do Hiszpanii śladami badacza zapachów plemiennych, którzy nigdy nie wrócili z ekspedycji. Wiedziony opowieścią śmieciarza żeglarz odkrywa zależności między zapachem, ludzką egzystencją i niejednoznacznością percepcją rzeczywistości.

Pod względem zainteresowania tematyką i sposobami odbioru świata *Smetlar* koresponduje z utworem *Bijeli klaun* (1997), ponieważ również w tej niezwyklej książce dla dzieci chorwacki pisarz poruszył problemy ludzkiej percepcji oraz jej ograniczeń²⁴. Smak i węch to zmysły, które trudno przełożyć na język opisów literackich czy malarskich bądź filmowych obrazów. A mimo to artyści różnych epok starali się przedstawiać w swoich dziełach doświadczenia zapachu i smaku, rozkosze związane z powonieniem i przekazem kubków smakowych. Miloš dodatkowo podejmuje wyzwanie polegające na opisaniu świata kolorów z perspektywy daltonisty i osoby całkowicie pozbawionej wzroku. Konceptualizm tej prozy jest wyraźnie widoczny poprzez zastosowanie rozmaitych praktyk dyskursywnych²⁵.

²⁴ J. Pogačnik, *Mala studija o mirisima*, w: eadem, *Proza poslije FAK-a*, Zagreb 2006, s. 184.

²⁵ K. Bagić, op. cit., s. 17.

3. *Smetlar* – zapachowy obraz świata

Analiza utworu *Smetlar* dostarcza kilku odniesień do znanych dzieł literackich, filmowych i malarskich, związanych z percepcją rzeczywistości i otaczającego nas świata. Niektóre fragmenty utworów w sposób intermedialny doskonale korespondują z powieścią *Pachnidlo* (1985) Patricka Süskinda, jej filmową adaptacją w reżyserii Toma Tykwera (2006) pod tym samym tytułem oraz filmem Jana Jakuba Kolskiego *Jasminum* (2006), przywołują także skojarzenia z obrazami Paula Gauguina. Podobnie jak w *Pachnidlo* w utworze *Smetlar* opowieść o śmieciarzu została zdominowana przez opisy zapachów, wnętrza laboratorium pełnego kredensów i półek z flakonami, buteleczkami, fiolkami, naczyniami ze specjalnym woskiem, który eliminuje „falszywe” i zbędne zapachy. Śmieciarz intensywnie pracuje nad wyodrębnieniem zapachów dawnego plemienia, które znaleziono w starej amforze²⁶. Mieszkanie śmieciarza – podłoga, meble, ściany, okna, nawet obraz van Gogha są pieczołowicie posmarowane woskiem utylizującym zbędne zapachy. Wnętrze mieszkania przywołuje na myśl rygorystyczne laboratorium, w którym jedzenie trzeba suszyć, ale w żadnym wypadku nie należy gotować, aby zbędne zapachy nie zakłócały pracy. Przejawem obsesyjnego podejścia do sterylności był wiszący na ścianie (oryginalny!), zawoskowany obraz van Gogha, dzieło, które wcześniej również wydzielało drażniące zapachy. „Platno oslikano uljenim bojama ima vrlo jak miris. Naročito njegovo cvijeće, livada na kojoj raste. Sam pogled na cvijeće izaziva kod njega intenzivni osjećaj mirisa”²⁷.

Tytułowy śmieciarz, obdarzony niezwykłym zmysłem węchu, jest niezmiernie wrażliwy na otaczające go zapachy, rozróżnia ich więcej niż przeciętny człowiek. Oprócz zapachów potraw, krwi, wydzielin ludzkich, kału, moczu, zwierząt, a także zapachów niesionych przez wiatry, potrafi wyodrębnić „smród” basenu, chloru w wodzie, a także zapach kobiety w nim pływającej²⁸. Ponadprzeciętna zdolność powonienia staje się jego przekleństwem. W dodatku każdego dnia musi znosić zapachy związane z opróżnianiem śmietników.

²⁶ D. Miloš, *Smetlar*, Zagreb 2005, s. 92.

²⁷ Ibidem, s. 94.

²⁸ Ibidem, s. 92.

Dnevno, izlazeći iz ove kuće, kroz ova vrata, u nos umećem čepove napravljene od voska. Štite me od svakojakih mirisa. Nije to moja izmišljotina. Čepovima su se koristili i grobari u doba epidemije kuge. Dišem na usta, odavno već u vanjskom svijetu dišem na usta. Ali, veliki mi je problem nepce, tvrdo nepce, jer i njime se mogu osjetiti mirisi²⁹.

W tej paradoksalnej sytuacji szczególnego znaczenia nabiera kontrast między śmietnikiem i jego wyziewami a postacią nietypowego śmieciarza. „On je ipak smetlar. I to smetlar, koji ne podnosi mirise”³⁰.

Zarówno utwór Miloša *Smetlar*, jak i powieść Patricka Süskinda *Pachnidło*, można określić jako książki o zapachu i roli zapachów w kontaktach ze światem. To właśnie wydzielana woń rozstrzyga o akceptacji lub odrzuceniu, miłości lub nienawiści. Zachwycające opisy sporządzania perfum, procesów macerowania i destylacji, zwracają uwagę na niezwykle oryginalny sposób przedstawiania rzeczywistości zmysłowej oraz próbę oddania doznań węchowych w tekście literackim. W książce Süskinda już na samym początku niemal czuć „smród” osiemnastowiecznego Paryża³¹. Podobnie jak bohater *Pachnidła* narrator opowieści o śmieciarzu prowadzi swój wywód na temat otaczających go nieznośnych zapachów restauracji, woni wydzielanej przez kobiety, a także „śmierdzącej” ulicy i wszystkiego dookoła.

Kao ugriz, ona ista, moja ulica. Smrdi (...). Oči suze pod utjecajem jakih mirisa, prijete svega – dimnih mirisa. A naša je ulica prepuna dimnih mirisa. Ispusi automobila, dim grilla, dim pregažene, ispuhane mačke, ljudi puštaju vjetrove u trenucima kad misle da ih nitko ne vidi, dim probušenog balona ...³².

Postać Jana Baptysty Grenouille’a i śmieciarz Miloša mają ze sobą wiele wspólnego. W pierwszym przypadku stworzenie idealnego pachnidła³³ nie było celem samym w sobie, lecz drogą ku pozyskaniu akceptacji i miłości ludzi. Obdarzony węchem absolutnym śmieciarz Damira Miloša pragnie odtworzyć zaginiony zapach dawnego plemienia. Choć z drugiej

²⁹ Ibidem, s. 93.

³⁰ Ibidem, s. 94.

³¹ P. Süskind, *Pachnidło*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2000, s. 35–39.

³² D. Miloš, *Smetlar*, s. 15, 93.

³³ W filmie *Jasminum* w podobnej roli poszukiwaczki „zapachu doskonałego” występuje przybyła do klasztoru konserwatorka sztuki (w tej roli Grażyna Błęcka-Kolska).

strony bohater stworzony przez P. Süskinda w *Pachnidle* to tzw. wrażliwy nos, który sam nie wydziela zapachów, jest neutralny, przezroczysty, nierozpoznawalny, a więc w pewnym sensie nie istnieje dla otoczenia. Próbuje więc stworzyć pachnidło doskonałe, które dałoby mu władzę nad ludźmi i nadało własną tożsamość³⁴. Natomiast w opowieści D. Miloša tytułowy śmieciarz o ponadprzeciętnie rozwiniętym węchu, wskutek rozwoju cywilizacji nie może znieść mieszających się zapachów otoczenia i odwrotnie niż postać z *Pachnidla* pragnie odnaleźć neutralną i bezzapachową strefę oceanu jako oazę spokoju i ukojenia. Zapachy współczesnego świata są dla niego nie do zniesienia, ale większość ludzi nie wyczuwa ich wszystkich, żyjąc w otoczeniu przykrych wyziewów miasta i cywilizacji, co więcej, to, co dla jednych jest piękną wonią, dla innych może stać się odrażającym odorem.

(...) kad već govorimo o mirisima, moram vam reći ovo: ljudi pogrešno razvrstavaju osjete njuhom, dijeleći učinak njuha na mirisne i one suprotne, smradne. Ta se podjela uvukla u naše razumijevanje svijeta iako je bez čvrste osnove. Jer miris je poput bola. Ja mogu pretpostaviti koliko vas nešto boli, ali bol je ipak samo vaša. Nemoguće je usporediti dvije boli, kako što je nemoguće tvrditi da vi i ja na isti način njušimo svijet. Pogotovo ako se zapitamo za granicu, za onu tanku nit koja bi trebala razdvajati osjećaj takozvanog smrada od ugodna mirisa³⁵.

Zapachy postrzegane przez śmieciarza są raczej odrażające niż przyjemne, tylko ocean jest bezzapachowy, utylizuje „smrody” współczesnego świata. Obydwaj mężczyźni cierpią na pewnego rodzaju nerwicę natręctw, obsesję ciągłego analizowania i opisywania zapachów, dlatego też, mimo różnicy społecznej, szybko znajdują wspólny język. „Smrad se više nije osjećao. Ili se nos već privikao na postojeci smrad. Zanimljiva je ta sposobnost njuha. Koliko god smrdjelo, nakon nekog vremena nosom se smrad vise ne može osjetiti”³⁶.

³⁴ „Zarówno literackie, jak i filmowe *Pachnidlo* wpisuje się w problematykę doznań zmysłowych i poszerzanie wrażliwości współczesnego człowieka w różnych dziedzinach kultury – w sztuce współczesnej, w dociekaniach filozoficznych (koncepcja Merleau-Ponty’ego), w literaturze”. S. Wyslouch, *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*, s. 57.

³⁵ D. Miloš, *Smetlar*, s. 95.

³⁶ *Ibidem*, s. 32.

Osią fabuły jest zagadnienie istoty zapachu i jego (nie)trwałości, możliwości kondensacji i przechowywania go bez końca. Podobnie w przypadku *Pachnidła* i filmu *Jasminum* mamy do czynienia z poszukiwaniem zapachu doskonałego, związanego z miłością, pożądaniem i akceptacją. W powieści *Smetlar* bohaterowie D. Miloša wyznaczają sobie misję życiową, polegającą na odtworzeniu i przekazaniu zapachu plemienia jako rodzaju kodu genetycznego, który decyduje o przetrwaniu dzikich szczepów, żyjących w niedostępnej dżungli. Śmieciarz i żeglarz podejmują się kontynuowania eksperymentu zapisanego przez siedemnastowiecznego hiszpańskiego alchemika. Opisuąc rzeczywistość percypowaną za pomocą zapachów i ich znaczenia w zachowaniu prymitywnych plemion, Miloš zwraca uwagę na teorię darwinizmu i konieczność powrotu do instynktownej natury człowieka³⁷. W wielu momentach powieści pojawia się porównanie „zubożałego” pod względem zmysłowym świata ludzi do świata zwierząt, w którym zapach jawi się jako niezawodny sposób identyfikacji, a także informacji na temat otoczenia, takich jak: zagrożenie, choroba, strach, pewność, akceptacja itp. Rodzaj ludzki utracił częściowo zdolność powonienia w wyniku ewolucji, dlatego odbiór rzeczywistości nie jest całkowity. „(...) psi se međusobno prepoznaju po mirisu, ne po imenima. – Pa, kad ne bi bilo nas ljudi, psi ne bi imali imena. I bez toga bi znali, uvjeren sam, tko je tko”³⁸.

W niezwyklej opowieści o przekazywaniu zapachu plemiennego Damiir Miloš podejmuje Gauguinowski dylemat zawarty w cyklu obrazów francuskiego postimpresjonisty, takich jak: *Skąd przybywamy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?* (1897), *Czuwający duch* (1892) oraz *Barbarzyńskie baśnie* (1902), przedstawiających malowniczą Polinezję, tamtejsze kobiety z plemion żyjących na Tahiti, wśród których Paul Gauguin poszukiwał pierwiastków humanistycznych, próbując oddać wszelką zmysłowość tętniącej życiem tajemniczej przestrzeni. „Barwy Gauguina nie świecą tak jaskrawo jak van Gogha, zdają się raczej tylko żarzyć i wydawać słodką, oszałamiającą woń. Barwą nie posługiwał się jednak w odtwarzaniu nastroju, lecz raczej w celu tworzenia świata baśni i przekształcenia obrazu w kolorowy dywan o trujących, silnie pachnących kwiatach”³⁹. Po przyjeździe do Oceanii zafascynował go egzotyczny świat intensywnych

³⁷ Ibidem, s. 17.

³⁸ Ibidem, s. 58.

³⁹ M.W. Alpatow, *Historia sztuki*, t. 4, Warszawa 1991, s. 142–143.

barw i zapachów, harmonia świata zwierząt i ludzi, w której człowiek czuje się szczęśliwy, ale i zarazem zagubiony.

Obrazy Gauguina wywołują sprzeczne uczucia: radość i pogodę oraz niewytłumaczalny lęk. Sam artysta chciał oddać zgodność życia ludzkiego z życiem roślin i zwierząt, pragnął dać więcej miejsca głosowi ziemi. Odczuwał pociąg do życia prymitywnego oraz dążenie do przywrócenia kulturze jej utraconej harmonii i czystości. Ponieważ środki malarskie nie zawsze wystarczały, stosował długie i wyjaśniające opisy swoich obrazów⁴⁰.

Fascynacja tym, co pierwotne, autentyczne, poza współczesną cywilizacją, opisywanie rdzennych plemion i ich obyczajów zarówno w książce Miloša⁴¹, jak i na płótnach francuskiego artysty, nie są jedynie dekoracją dzieła, udziwnieniem, konceptem czy chwytem. Stanowią przekaz, zgodny z którym obraz uchwycony na płótnie czy amfora lub flakon z pachnącą zawartością stają się daremną próbą zatrzymania i zachowania tego, co pierwotne, ulotne i przemijalne. W podobnym tonie wypowiadał się już Wasilij Kandinsky, pisząc o okresach upadku świata duchowego, nazywając je czasami głuchoty i ślepoty⁴², którym przeciwstawiają się jedynie: literatura, muzyka i sztuki piękne⁴³.

4. *Biejli klaun* – studium kolorów

Ze sposobami niełatwego odtwarzania zmysłowości w tekście literackim (w szczególności barw i zapachów) wiąże się zjawisko szeroko rozumianej wizualności i synestezji. „Wizualność może być kojarzona ze zmysłem wzroku lub ze sposobem odbierania obrazów: bywa wiązana tak-

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Utwór Damira Miloša w aspekcie antropologicznym szczegółowo opisuje szokujące obyczaje przenoszenia zapachu plemiennego przez spółkowanie wodza z wybranymi dziewczynkami, które po kilkugodzinnym, wyczerpującym akcie płciowym z wodzem plemienia, kontynuowały ten akt z jego szamanem i wojownikami w celu przeniesienia drogiego zapachu na resztę wspólnoty.

⁴² „W tych czasach głuchoty i ślepoty ludzie przywiązują szczególną uwagę do zewnętrznych sukcesów, troszczą się tylko o dobra materialne i entuzjastują się postępem technicznym, który jest wprawdzie godny podziwu, ale służy jedynie ciału. Siły prawdziwie duchowe są w najlepszym wypadku niedoceniane, jeżeli w ogóle są zauważane”. W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 33.

⁴³ Ibidem, s. 43–44.

że ze splotem zmysłów albo ze splotem zmysłów i systemów semiotycznych”⁴⁴. William John Thomas Mitchell twierdzi, że nie istnieje czysta wizualność i czysta optyczność.

(...) percepcja jest synestetyczna, a wszelkie sztuki są formami hybrydycznymi, a więc mediami mieszanymi, w których sferę wizualną trudno wyraźnie oddzielić od dyskursywnej. Malarstwo, fotografia, rzeźba, architektura – stanowią mieszaninę tego, co zmysłowe i tego, co semiotyczne⁴⁵.

Z kolei przywołany przez Joannę Jakubowską Hal Foster rozróżnia wizualność i widzenie, dowodząc, że:

W przeciwieństwie do procesu widzenia będącego operacją fizyczną, wizualność to fakt społeczny, łączący porządek dwóch sfer: zmysłowej i semiotycznej. Foster jest przeciwnikiem zhierarchizowania ludzkich zmysłów, w związku z czym wzrok stał się zmysłem nadrzędnym. Przekonuje, że reżim ów zamyka nas na różnice, przekształcając wiele wizualności w jedyną możliwą⁴⁶.

Natomiast Chris Janks w swoich rozważaniach o naturze wzroku, twierdzi, że wiara w istnienie czystego wzroku nosi znamiona ideologii:

Wypowiedzieć/napisać/zobrazować świat jako spójną formę to sformułować świat zgodnie z aktywną, metodyczną wizją. Wybór metody podejścia do rzeczywistości, sposobu jej opisu, jest więc już opisem teoretycznym (...). Posługując się językiem posiadamy jakąś określoną strukturę poznawczą, która obliuguje nasze zmysły do takiego a nie innego odbierania rzeczywistości⁴⁷.

W związku z tym rodzi się pytanie, czy całkowite poznanie rzeczywistości ma charakter uniwersalny, jednakowy dla wszystkich, czy raczej jest mitem, a pułapki naszych sieci percepcyjnych nie da się obejść?⁴⁸. Wizualność w tekście literackim dokonuje się zatem głównie za pomocą słowa.

⁴⁴ J. Jakubowska, *Jak radzić sobie z pułapką percepcyjną systemu poznawczego oparteego na pięciu zmysłach?*, w: *Spektakle zmysłów*, red. A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszk-Romanowska, Warszawa 2010, s. 193.

⁴⁵ Ibidem, s. 194.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ „Odpowiedzią na złożoność zjawiska, jakim jest tzw. nieczystość widzenia, jest uruchamianie między-przestrzeni; z gry wielu struktur, poprzez które obserwujemy rzeczywistość, może wyłonić się nowa perspektywa widzenia, pozwalająca na dostrzeżenie ukrytych dotychczas aspektów rzeczywistości. Pewien wariant takiego uruchamiania stanowi wę-

Słowo jest dźwiękiem uwewnętrznionym. Ów głos wewnętrzny pochodzi częściowo (może głównie) od przedmiotu, który słowo oznacza. Kiedy jednak nie widzimy przedmiotu, a słyszymy tylko brzmienie nazwy, w umyśle powstaje odruchowo abstrakcyjne przedstawienie, odmaterializowany przedmiot wzbudzający poruszenie w „sercu”⁴⁹.

Zjawisko synestezji dowodzi złożoności aparatu percepcyjnego człowieka. Choć międzymysłowe skojarzenia występowały już w kulturach starożytnych, zainteresowania naukowe problematyką jedności wrażeń wywodzą się dopiero z końca XVII wieku⁵⁰. Silnie eksponując zjawisko synestezji w książce *Bijeli klaun* (1997), chorwacki pisarz zwraca uwagę na wielość i różnorodność percepcji otaczającego nas świata i odmienne sposoby komunikowania się⁵¹. Bohaterem utworu jest chłopiec, pochodzący z rodziny cyrkowej, który, tak jak jego rodzice, zamierza zostać klaunem. Przeszkadza mu w tym fakt, iż jest on daltonistą i nie rozróżnia kolorów, postrzegając świat jedynie w czarno-biało-szarych barwach. Za sprawą wprowadzenia w opowieść postaci niewidomego wędrownego starca, który uczy chłopca dostrzegać/odczuwać kolory, autor *Białego klauna* zwraca uwagę na zjawisko synestezji i wpływającego z niej relatywizmu wobec percepcji doznań zmysłowych.

Slušaj dječaće, ja boje ne gledam očima. Ja ih mogu namirisati, mogu ih opipati, ili čuti. Zelena miriše na travu, bijela je hladna, ima je najviše kad padne snijeg, crvena je topla, razlijeva se iz vatre, toplija je od žute, jer žuta je boja dana, boja Sunca, prozirna je boja glatka kao led, ili staklo, smeđa se već čuje iz daljine kada zvana zvone, vjetar donosi sivu, a često i kišu. Plava je duboka ili visoka⁵².

Niewidomy starzec, obdarzony zapewne odmianą ślepowidzenia (*blindsight*)⁵³, odkrywa przed chłopcem nieznanne mu dotąd możliwości

drówka pojęć, pozwalająca niejako przeszczepiać formy percepcyjne z jednego gruntu teoretycznego na inny, czemu może towarzyszyć przesunięcie semantyczne. Tak rodzą się nowe postawy wobec świata”, Ibidem, s. 194–195.

⁴⁹ W. Kandinsky, op. cit., s. 45.

⁵⁰ M. Senderecka, *Synestezja – od psychofizjologicznych badań do filozoficznych implikacji*, w: *Wyzwania racjonalności*, red. S. Wszolek, R. Janusz, Kraków 2006, s. 260–261.

⁵¹ Komunikowanie się traktowane nie tylko jako przekazywanie informacji, ale również jako wymiana znaczeń. J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. A. Gierczak, Wrocław 1999, s. 16.

⁵² D. Miloš, *Bijeli klaun*, Zagreb 1997, s. 15.

⁵³ M. Senderecka, op. cit., s. 270.

poznawcze nie tylko w rozróżnianiu barw, ale uzmysławia nowe możliwości komunikacji. „Možda se naljutio jer slijepca se ne pita koliko je sati. Ne, on sigurno zna koliko je sati. On to zna po toplini ili hladnoći”⁵⁴. Nietypowe sposoby percepcji barw odnoszą się do określenia ich wymiarów, odległości, ciężkości, stopnia wilgotności czy rodzaju powierzchni (np. gładkie, szorstkie itp.). Daltonista i ślepy starzec, tworzą nietuzinkowy duet, u którego postrzeganie barw odbywa się za pomocą zmysłu dotyku, słuchu, wyobrażenia o przestrzennych wymiarach czerwieni, bieli, zieleni itd. Chłopiec stawia swojemu niewidomemu przewodnikowi wiele zaskakujących pytań: czy kolor niebieski jest głęboki, czy wysoki, czy czerwony jest bliżej niż niebieski? W rzeczywistości, w której funkcjonuje ślepiec, kolor niebieski jest zawsze najdalej, a kiedy człowiek patrzy bardzo daleko, to, na co patrzy, jest niebieskawe. Zachód słońca – to dzień, który już spłonął, po nim następuje czarna noc, ponieważ wszystko, co spłonie staje się czarne. Dlatego noc jest czarna, pozbawiona innych barw⁵⁵. Paradoksalnie dzięki swym ułomnościom i odmiennej percepcji obaj próbują określać barwy uczuć i innych pojęć abstrakcyjnych. Dochodzą do wniosku, że miłość musi być czerwona, ponieważ krew jest czerwona⁵⁶. Podkreślając relatywizm percepcyjny człowieka, postmodernistyczną wielość prawd i perspektyw, Miloš prowokuje rozważania na temat odmienności i niejednoznaczności postrzegania świata przez ograniczony aparat zmysłów, np. u ludzi niepełnosprawnych. W przypadku daltonizmu również poczucie barw staje się względne. W Derridiańskim rozumieniu kolor i tak nie został jeszcze nazwany⁵⁷. Postrzeganie tych samych wycinków rzeczywistości ma więc charakter indywidualny i może być uwarunkowane np. przez nadmiernie rozwinięty zmysł powonienia (śmieciarz) czy niedorozwinięty zmysł wzroku (daltonista i ślepiec). Przywołany już W. Kandinsky, który sam był synestetykiem, powiada, że mentalne widzenie jest nieprecyzyjne⁵⁸. Zgodnie ze stwierdzeniem Mieke Bal:

⁵⁴ D. Miloš, *Bijeli klaun*, s. 26.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 82–83.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 56.

⁵⁷ J. Gage, *Kolor i znaczenie, sztuka, nauka, symbolika*, przeł. J. Holzman, A. Żakiewicz, Kraków 2007, s. 7.

⁵⁸ W. Kandinsky, *op. cit.*, s. 65.

Akt patrzenia (...) jest aktem głęboko nieczystym – emocjonalnym, kognitywnym i intelektualnym. Podobną nieczystość można też odnieść do aktów słuchania, czytania, smakowania, wąchania, dotykania. Wszystkie te aktywności angażują cały układ percepcyjny, do którego należy również sfera mentalna (...) widzenie jest immanentnie synestetyczne, jest siecią nierozzerwalnie splecionych, pojęciowo wyróżnionych i sklasyfikowanych elementów percepcji⁵⁹.

Wizualizacja świata przedstawionego została spotęgowana dzięki wprowadzeniu przez autora *Białego klauna* kontrastu pomiędzy wielobarwną przestrzenią cyrku i pracujących w nim ludzi, nasyconymi kolorami pobliskiego lasu i ogrodu a czarno-biało-szarym, ponurym światem postrzeganym przez małego chłopca, będącego daltonistą⁶⁰. Podobnie jak pozbawiony własnego zapachu bohater *Pachnidła* nie jest rozpoznawalny przez otoczenie, mały klaun z utworu D. Miloša, który postrzega własną postać tylko w odcieniach bieli, w pewnym sensie nie istnieje sam dla siebie i jest „nienarodzony”. W świecie pełnym barw według W. Kandinsky’ego:

(...) biel nie jest kolorem (zawdzięczamy to impresjonistom „nie widzącym bieli w naturze”), lecz raczej symbolem świata, w którym barwy przestają istnieć jako substancje i właściwości materialne. (...) Dlatego biel działa na naszą psychikę jak ogromne milczenie, dla nas absolutne. (...) Biel dźwięczy jak cisza, która nieoczekiwanie może stać się wymowna. Jest to młode nic, lub dokładniej mówiąc, nicłość zapowiadająca początek, narodzenie. Tak być może dźwięczała ziemia w okowach białej epoki lodowcowej⁶¹.

5. Podsumowanie

Problematyka zmysłowej percepcji oraz jej ograniczeń posłużyła chorwackiemu pisarzowi za punkt wyjścia do mówienia o potrzebie powrotu do prapoczątków ludzkiej egzystencji, tego, co pierwotne, co zbliża człowieka do natury i świata zwierząt. Jednocześnie autor ukazuje relaty-

⁵⁹ M. Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” XVII, 2006, s. 301–305.

⁶⁰ Szczególną rolę w procesie wizualizacji świata przedstawionego tej książki spełniają sugestywne ilustracje autorstwa chorwackiego artysty Radovana Domagoja Dedlicia.

⁶¹ W. Kandinsky, op. cit., s. 92.

wizm i zjawisko synestezji w postrzeganiu rzeczywistości, dzięki problematyce związanej z odczuwaniem i smakowaniem świata, odkrywaniem go na nowo, poprzez odczytywanie barw innymi zmysłami niż wzrok, określanie kolorów emocji i stanów ducha. Konceptualizm i zabiegi dyskursywne stosowane przez Miloša (intersemiotyczność, intertekstualność, intermedialność, wizualność, synestezja), korespondują ze współczesnymi zmianami w obszarze powieści jako ewoluującego gatunku. Zdaniem S. Wysłouch: „Wkładanie nowych sensów, czerpanie z innych dziedzin, nowa obrazowość literatury, odwołania do percepcji zmysłowej, te ożywione procesy dotyczą nie tylko literatury. Każda ze sztuk usiłuje przekroczyć zakreślone tworzywem granice i wykorzystać «cudze» sposoby mówienia”⁶². Damir Miloš próbuje wyzwolić sztukę słowa, przekraczając granice języka, który go fascynuje.

Konceptualna proza Damira Miloša stawia sobie za cel przełamywanie barier wynikających z ograniczeń języka i opisu literackiego, szczególnie w przypadku ukazywania rzeczywistości przez pryzmat doznań zmysłowych: wzroku i węchu. Proces ewolucji powieści, przez niektórych badaczy postrzegany jest jako objaw kryzysu, moda na intermedialność i hybrydowość gatunkową⁶³, jednak w odniesieniu do analizowanych utworów *Smetlar* i *Bijeli klaun*, przeciwnie, otwiera możliwości wykorzystania szeroko pojętej intersemiotyczności, wizualności i synestezji dla ukazania zmysłowości w literaturze. Chorwacki prozaik kreuje świat, w którym jego bohaterowie, ze względu na ograniczoność lub nadwrażliwość niektórych zmysłów (węch absolutny, daltonizm czy ślepotę), tworzą własną, subiektywną i indywidualną rzeczywistość. Tym samym Miloš zwraca uwagę na postmodernistyczny aspekt wielości prawd i perspektyw, nawiązując do myśli M. Heideggera, według którego człowiek jest bytem „rzuconym” w świat, a uzasadnieniem jego egzystencji jest po prostu on sam⁶⁴. Indywidualny bagaż zmysłowych doświadczeń stanowi archetypiczną wędrówkę w głąb własnych wspomnień, polega na przywoływaniu

⁶² S. Wysłouch, *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*, w: *Ruchome granice literatury*, s. 21.

⁶³ „Wskutek zamierania powieści jako gatunku literackiego dochodzi do zatarcia granic między gatunkami, a jednocześnie do symbiozy literackich rodzajów”. K. Bartoszyński, op. cit., s. 67.

⁶⁴ K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 1997, s. 85–96.

i kreowaniu subiektywnej rzeczywistości dzięki zachowanym w pokładach pamięci dźwiękom, obrazom i zapachom. „Zatvorim spis, odložim ga, otpuħujući prve dimove cigare. Kuba. Miris me podsjećao na dane djetinjstva, dok sam još trćkarao oko očeva stola. On ih je pušio. Njihov miris bio mi je drag poput čokolade. Zgusnut, ali jednostavan”⁶⁵.

Fascynacja Damira Miloša niuansami świata barw i ulotnością zapachów jest wyrazem wyzwania, jakiego podejmuje się autor, który próbuje oddać poprzez język literackiego opisu to, co znikome, niedookreślone, przemijalne i nieuchwytnie. Warto zaznaczyć, że podtytuł książki *Smetlar* brzmi *Nestajanje*, czyli znikanie. Podobnie jak ulotny zapach, na końcu opowieści w tajemniczych okolicznościach znika główny bohater. W ten sposób Miloš kończy historię i wyprowadza czytelnika z labiryntu, pokazując, że ludzka zmysłowość staje się daremną próbą uchwycenia rzeczywistości, która jest zmienna, wielowymiarowa i niejednoznaczna⁶⁶.

Literatura

- Ałpatow M.W., *Historia sztuki*, t. 4, Warszawa 1991.
- Bagić K., *Proza „Quorumova” naraštaja* (1984–1996), „Quorum” nr 2/3, 1996, s. 16–21.
- Bal M., *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” XVII, 2006, s. 301–305.
- Balbus S., *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.
- Bartoszyński K., *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
- Fiske J., *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. A. Gierczak, Wrocław 1999.
- Gage J., *Kolor i znaczenie, sztuka, nauka, symbolika*, przeł. J. Holzman, A. Żakiewicz, Kraków 2007.
- Jakubowska J., *Jak radzić sobie z pułapką percepcyjną systemu poznawczego opartego na pięciu zmysłach?*, w: *Spektakle zmysłów*, red. A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszk-Romanowska, Warszawa 2010.

⁶⁵ D. Miloš, *Smetlar*, s. 78.

⁶⁶ Por. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.

- Kandinsky W., *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 33.
- Milanja C., *Hrvatski roman 1945.–1990.*, Zagreb 1996.
- Miloš D., *Bijeli klaun*, Zagreb 1997.
- Miloš D., *Smetlar*, Zagreb 2005.
- Nemec K., *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.*, Zagreb 2003.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Perišić R., *Pripovijedanje nakon amnezije ili net-roman: o romanima. „Nabukodonozor” i „Otok snova” Damira Miloša*, „Europski glasnik” nr 6, 2001, s. 603–637.
- Pogačnik J., *Mala studija o mirisima*, w: J. Pogačnik, *Proza poslije FAK-a*, Zagreb 2006.
- Prosperov Novak S., *Povijest hrvatske književnosti*, t. IV, Split 2004.
- Sablić Tomić H., *Autoreferencijalnost na primjerku kratkih romana Damira Miloša*, „Riječ” nr 1/2, 1995, s. 185–190.
- Senderecka M., *Synestezja – od psychofizjologicznych badań do filozoficznych implikacji*, w: *Wyzwania racjonalności*, red. S. Wszolek, R. Janusz, Kraków 2006.
- Skubaczewska-Pniewska A., *O różnych rozumieniach dzieła literackiego. Wybrane dwudziestowieczne kierunki literaturoznawcze wobec faktyczności dzieła literackiego*, Toruń 2006.
- Süskind P., *Pachnidło*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2000.
- Szczęśna E., *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.
- Wysłouch S., *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*, w: *Ruchome granice literatury*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Warszawa 2009.
- Wysłouch S., *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.

