

Multimodalność wtórna i widzialność tomograficzna na przykładzie *Nakarmić kamień* Bronki Nowickiej¹

ABSTRACT. Mazur Maciej, *Multimodalność wtórna i widzialność tomograficzna na przykładzie Nakarmić kamień Bronki Nowickiej* [Secondary Multimodality and Tomographic Visibility – The Example of Bronka Nowicka’s *Nakarmić Kamień (To Feed a Stone)*]. „Przestrzenie Teorii” 39. Poznań 2023, Adam Mickiewicz University Press, pp. 77–99. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2023.39.4.

The research paper presents the concept of secondarily multimodal work, which problematizes the status of e.g.: visual elements added to further editions of an initially monomodal text in the context of its interpretation. This issue is discussed using the example of Bronka Nowicka’s volume *To Feed a Stone* (2015; 2017), which was expanded in the second edition with photographs and tomographs of the objects described. The analysis shows that some added graphic elements break up the coherence of the narrative and both reinforce and undermine the mimesis in the work. They function based on the principle of a Derridean supplement: they complement and condition the content of the verbal passages. The article concludes with a study of art volumes that are part of Nowicka’s intermedia project focusing on exploring the relationship between image and memory.

KEYWORDS: multimodality, Bronka Nowicka, word and image, tomography art, ekphrasis

Wstęp

Obrazy, fotografie, grafiki często zamieszczane w ostatnich latach w powieściach i tomikach poetyckich, można potraktować jako niekonieczny dodatek na ogół poprawiający estetykę wydania, ale wcale nie musi tak być. Wizualne suplementy mogą w poważnym stopniu wpływać na werbalną treść utworów, a współtowarzysząc jej i wprowadzając nowe konteksty, w istotnym stopniu ją modyfikować. Ponadto, ilustrowane wydania zapewniają zazwyczaj bardziej intensywne doświadczenie narracyjne². Szczególnie ciekawy problem relacji między tekstem a obrazem podejmuje tomik poetycki

¹ Publikacja dofinansowana ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Perły Nauki”, nr projektu **PN/01/0077/2022**, kwota dofinansowania **192 493,00 zł**.

² A. Gibbons, *“I Contain Multitudes” Narrative Multimodality and the Book that Bleeds*, [w:] *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, red. R. Page, New York 2010, s. 101.

Bronki Nowickiej – *Nakarmić kamień*³. A raczej jego wznowienie poszerzone o *Obrazy rzeczy*, czyli zarazem o podtytuł (o czym świadczy kursywa), o komentarz (z ostatnich stron tomiku) i bardzo dosłownie – o wykonane przez autorkę fotografie i tomografie, będące częścią jej intermedialnych projektów artystycznych (m.in. *Rzeczy istoty*).

Nakarmić kamień interesuje mnie jako dzieło wtórnie uzupełnione. Późniejszych ingerencji autorki w jego kształt nie traktuję jako zbytecznych inkrustacji, które służyłyby jedynie poprawie jakości doświadczenia estetycznego odbiorcy. Twierdzę, że dominujący w utworze tryb werbalny, jest tylko jednym z wielu trybów semiotycznych, składających się na jego znaczenie.

Wspomniane zagadnienia roztrząsane są na gruncie studiów nad multimodalnością⁴. Na pytanie czym ona jest, odpowiadam w pierwszym podrozdziale. Ustalam także nową kategorię *literatury wtórnie multimodalnej*, która pozwala objąć takie przypadki jak *Nakarmić kamień*. W kolejnych częściach pracy omawiam specyfikę opisowych fragmentów, funkcje dołączonych obrazów, problematyzuję ich suplementarny charakter oraz analizuję rolę tomografii artystycznej w twórczości Nowickiej.

Multimodalność wtórna

Niemal każdy tekst traktujący o multimodalności zaczyna się od krótkiej, niezbyt precyzyjnej definicji kluczowego terminu, który ma oznaczać współwystępowanie i „integrację różnych trybów semiotycznych w jednym akcie komunikacyjnym”⁵ doprowadzającą do stworzenia nowych znaczeń.

Więcej niejasności pojawia się, gdy pytamy, czym jest tryb (*mode*). Czym różni się od medium oraz czy multimodalność można zrównać z multimedialnością?

1. Pojęcie trybu jest cały czas na nowo definiowane, nie sposób więc odpowiedzieć jednoznacznie, czym tryb jest⁶. Gunther Kress utrzymuje, że używa się go po to, by uniknąć generalizującej tendencji określania wszystkiego

³ B. Nowicka, *Nakarmić kamień*, Stronie Śląskie 2015, oraz drugie wydanie, poszerzone o elementy graficzne: B. Nowicka, *Nakarmić kamień. Obrazy rzeczy*, Stronie Śląskie 2017. W pracy korzystam z poszerzonego wydania. Cytaty zeń oznaczam w tekście skrótem Nk, numer strony.

⁴ W Polsce przybliżył je Krzysztof M. Maj, interpretując *Starość Aksolotla* Jacka Dukaja. K.M. Maj, *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania*, Kraków 2019, s. 259–280. A także redaktorzy tomu *Systemowo-funkcjonalna analiza dyskursu*, red. A. Duszak, G. Kowalski, Kraków 2013.

⁵ Tamże, s. 266.

⁶ A. Gibbons, *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*, New York 2012, s. 6.

mianem języka: języka wizualnego, języka zapachowego, języka koloru⁷ itp. **Pojęcie to odnosi się do zespołu kulturowych i społecznie ukształtowanych i utrwalonych zasobów semiotycznych, służących nadawaniu znaczeń.** Ujmując to prościej – mogę powiedzieć, pokazać (narysować) lub nawet zagrać, że „pada deszcz”, ode mnie zależy, jak skonstruuję ten komunikat, jednak wybierając te, a nie inne zasoby semiotyczne, przejmuję ich ograniczenia (mogę również użyć kilku naraz, co dzieje się zazwyczaj).

Tryb według Ruth Page to „zbiór otwarty”⁸ (*open-ended set*), do którego mogą należeć m.in. język, obraz, kolor, gest, ale też *layout*. „Zbiór otwarty” dlatego, że tryb nie jest czymś autonomicznym i stałym, ale podlega zmianom. W zależności od kultury, jeden tryb może się wcale nie wykształcić, drugi może zostać uznany za dominujący, a trzeci – za zupełnie przezroczysty i pozbawiony znaczenia. Zatem tryby uwikłane są w społeczeństwach w relacje wiedzy – władzy. Nobilitująca umiejętność czytania słowa pisane go na długie lata ustanowiła zwłaszcza w Europie i Ameryce paradygmat tekstocentryczny, uprzywilejowujący tryb werbalny⁹.

2. Zwłaszcza Kress i Theo van Leeuwen optują za rozróżnieniem mediów i trybów¹⁰. Media są dla nich przede wszystkim fizycznymi materiałami lub szerszej materialnymi zasobami, które przenoszą znaki; same współtworzą lub modyfikują znaczenia. W studiach nad multimodalnością rozumie się je także jako kanały komunikacji. Media nie są tylko technologiami, ale również formami praktyk społecznych wynikających ze sposobu używania tych technologii. Dla Kressa i van Leeuwena media dzielą się na sztuczne (wytworzone przez człowieka) i naturalne. Do tych pierwszych należeć może np. tusz, farba, aparaty fotograficzne; do tych drugich np. aparat głosowy człowieka¹¹.

Jeśli więc chcę zakomunikować, że „pada deszcz”, mogę komuś powiedzieć to bezpośrednio (medium to powietrze, mój aparat głosowy etc.) lub

⁷ Gunther Kress w wywiadzie *Key concepts of multimodality*, <<https://mode.ioe.ac.uk/2012/02/16/video-resource-key-concepts-in-multimodality/>> [dostęp: 16.10.2021].

⁸ R. Page, *Introduction*, [w:] *New Perspectives on Narrative...*, s. 6.

⁹ Tryb werbalny w różnych kulturach wcale nie musi być dominujący – to po pierwsze. A po drugie, jeśli nawet jest, trzeba zawsze zwracać uwagę na to, w jakim społeczeństwie, w jakiej kulturze jest on realizowany: „dzięki pewności, że wszystkie cztery analizowane teksty pochodzą z tej samej tradycji historyczno-kulturowej, tzn. wszystkie są tekstami zachodnimi powstałymi w trzecim tysiącleciu naszej ery, można zagwarantować, że spełniają one określone »normy«. Innymi słowy, istnieją pewne standardowe i oczekiwane wzorce w ramach konwencji zachodniej lektury, takie jak złożony blok tekstu, który jest czytany linearnie od lewej do prawej w każdym wierszu, poczynając od góry strony i kierując się w dół”. A. Gibbons, *Multimodality...*, s. 4.

¹⁰ G. Kress, T. van Leeuwen, *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*, London 2001, s. 22.

¹¹ Tamże.

wysłać wiadomość tekstową, nagrać głosową, wysłać zdjęcie. Mogę też wypróbować kilka z tych możliwości naraz.

3. To sugeruje już odpowiedź na ostatnie pytanie, czym różni się multimodalność od multimedialności i dlaczego nie należy ich ze sobą wiązać. Dobrze i lapidarnie wyjaśnia to Alison Gibbons – multimodalność to współistnienie trybów semiotycznych, a multimedialność to połączenie technologii medialnych¹².

Ważne jest jeszcze, by podkreślić, że wiele trybów może realizować się w jednym medium, np. obraz i dźwięk w przekazie telewizyjnym. I na odwrót: wiele mediów może być zaangażowanych do rozpowszechniania tego, co ujęte jest w danym trybie, np. wypowiedź (tryb dźwiękowy) może być nagrana, zwizualizowana (za pomocą programów do wizualizacji dźwięku), transkrybowana (zapisana na papierze i włączona np. do dokumentacji sądowej) etc.

Studia nad multimodalnością cały czas się rozwijają, świadczy o tym długa lista publikacji w serii *Routledge Studies of Multimodality*. Nie są však jeszcze dość dobrze usystematyzowane, co znamionuje wciąż trwająca dyskusja na temat tego, czym jest *mode*. Teksty poświęcane są najróżniejszym zagadnieniom od filmu, sztuk plastycznych, przez dydaktykę (multimodalność w klasie szkolnej, podręcznikach do nauki języka), po analizy komunikacji (gesty), narracyjności etc. Mnie interesuje najbardziej literatura, czyli badanie multimodalnych tekstów literackich. Pozostaje tylko zapytać, czym one są?

Kress i van Leeuwen podkreślają, że jeśli multimodalność rozumiemy jako kombinację wielu trybów semiotycznych, to właściwie wszystkie teksty są multimodalne, a coś takiego jak „monomodalność” nie istnieje. Istotnie, nie da się zaprzeczyć, że taka powieść jak *Lalka* (jako fizyczny obiekt), zawsze jest kombinacją trybu werbalnego i wizualnego, litery i papier mają kolor, tekst zawsze ma jakiś układ (*layout*) itp. Można jednak domniemywać, że tak szerokie pojęcie przestaje być operacyjne, zwłaszcza w badaniach literackich nastawionych na analizę „poetyki autora”, który w większości przypadków ma bardzo ograniczony wpływ choćby na kwestie typograficzne. Ponadto – parafrazując Paula De Mana – jeśli twierdzi się, że wszystkie teksty są multimodalne, to powinniśmy uznać, że – z tego samego powodu – żaden z nich multimodalny nie jest ani być nie może¹³. Stąd też podkreśla się raczej, że w **prototypowej** literaturze multimodalnej tryby semiotyczne

¹² A. Gibbons, *Multimodality...*, s. 19.

¹³ „A przecież, jeśli twierdzimy, że wszystkie teksty są autobiograficzne, to powinniśmy uznać, że – z tego samego powodu – żaden z nich autobiograficzny nie jest ani być nie może”. P. De Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 310.

łączą się w sposób **unikatowy**, w wyniku czego powstają **nowe** znaczenia. Tylko jaka literatura spełnia te wymogi?

Na temat literatury multimodalnej powstały przynajmniej trzy ważne prace: *Visual writing* Zoë Sadokierski¹⁴ (2010), *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature* Alison Gibbons (2012) i praca o innym charakterze niż poprzednie, *Multimodal Stylistics of the Novel* – Niny Nørgaard¹⁵ (2019).

Sadokierski zajmuje się głównie fenomenem powieści hybrydowej¹⁶, która jest według niej taką formą literatury, dla której elementy określone przez Gerarda Genette'a jako perytekstualne¹⁷, czyli umieszczone ściśle w obrębie fizycznej przestrzeni książki – takie jak typografia, okładka, tytuł, ilustracje etc., są, inaczej niż w teorii francuskiego strukturalisty, nierozdzielnie zintegrowane z tekstem podstawowym powieści¹⁸. Ponadto podkreśla, że elementy graficzne muszą się pojawić już w pierwszym wydaniu książki, nie mogą być dodane w kolejnych edycjach. Sadokierski wydaje się w swoich badaniach przywiązana do pojęcia intencji autorskiej. Powieść hybrydowa jako taka ma być od początku zaplanowana przez autora.

Natomiast Gibbons zajmuje się, jak to określa, multimodalną literaturą drukowaną (*multimodal printed literature*), którą charakteryzuje zróżnicowanie typograficzne, użycie koloru (kolorowa czcionka, kolorowe elementy

¹⁴ Z. Sadokierski, *Visual Writing: A Critique of Graphic Devices in Hybrid Novels, from a Visual Communication Design Perspective*, Sydney 2010.

¹⁵ N. Nørgaard, *Multimodal Stylistics of the Novel. More Than Words*, New York 2019.

¹⁶ Sadokierski zajmuje się *stricte* powieściami hybrydowymi, ale jej tezy dotyczące tego gatunku można z powodzeniem rozszerzyć i pisać ogólnie o tekstach hybrydowych, jak zrobił to Jarryd Luke w swoim doktoracie *Writing the Visible Page: A Multimodal Approach to Graphic Devices in Literary Fiction*, <https://eprints.qut.edu.au/view/person/Luke,_Jarryd.html> [dostęp: 13.10.2021].

¹⁷ Książka Genette'a o paratekstach (*Seuils*) została znakomicie przetłumaczona na angielski jako *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Jest więc paratekst czymś w rodzaju przedsiönka do interpretacji, obrzeżem tekstu drukowanego, wpływającym na sposób jego odczytania. Zob. G. Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, przeł. J.E. Lewin, Cambridge 1997, s. 2–5.

¹⁸ Odzwierciedla to przejście od tekstu podstawowego (wyłącznie werbalnego) do tekstu hybrydowego. Z. Sadokierski, dz. cyt., s. 25. Danuta Szajnert, zajmująca się w Polsce problematyką paratektu, skrytykowałaby to podejście: „pryncypialne odrzucenie jest dla paratektu tak samo niekorzystne, jak ocalanie owych potencji przez arbitralne »uwewnętrznianie« przynajmniej niektórych elementów aparatu paratektualnego, czemu przyświeca chęć sprostania regule, wedle której dla interpretacji ważne (wiążące) są tylko dane tekstowe, czyli wewnętrzne”. D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją*, Łódź 2011, s. 207. W badaniach multimodalnych, gdzie przyjmuje się wąską definicję tekstu multimodalnego, koncepcja Sadokierski wydaje się jednak w pełni uprawniona, z tą tylko korektą, że elementy graficzne uważane za zrośnięte z werbalnym tekstem, w istocie tracą charakter perytekstualny.

graficzne), serie nietypowych wyborów dotyczących układu tekstu, obecność aparatu przypisowego lub autokomentarzy kwestionujących stabilność ontologiczną utworu etc. Uważa też, że nie ma żadnych spójnych reguł identyfikacji tekstu multimodalnego i można jedynie mówić o jego mniej bądź bardziej prototypowych realizacjach. Na obrzeżach kategorii literatury multimodalnej znajdowałyby się teksty, w których np.: „materiał wizualny pełni bardziej ilustracyjną rolę w narracji”, zaś w centrum te, w których „poszczególne tryby są zintegrowane i mają jednakowe znaczenie dla doświadczenia lekturowego”¹⁹.

Jeszcze dalej niż Gibbons idzie Nørgaard, która przyjmuje rozszerzoną definicję tekstu multimodalnego za Kressem i van Leeuwenem, skutecznie udowadniając, że centralne pojęcie, którym się zajmujemy, wcale nie przestaje być wtedy operacyjne. Duńska badaczka skupia się bowiem na artefakcie, konkretnym fizycznym obiekcie, jakim jest dowolna książka. Nie akceptuje rozróżnienia Sadokierski na „powieści tylko słowne” (*word-only*) i „multimodalne”, proponuje, by mówić raczej o utworach wizualnie konwencjonalnych (*visually conventional novels*) i wyraźnie multimodalnych (*explicitly multimodal novels*). Te ostatnie miałyby się jeszcze dzielić na utwory, w których użyte środki graficzne są: a) względnie konwencjonalne i b) niekonwencjonalne. W pierwszym przypadku to np. ilustrowane autobiografie, a w drugim np. powieści hybrydowe w rozumieniu Sadokierski czy multimodalna literatura drukowana Gibbons.

Nørgaard analizuje teksty należące do każdej z zaproponowanych kategorii. Oprócz stałej pozycji w badaniach nad multimodalnością literatury, czyli *Strasznie głośno, niesamowicie blisko* Jonathana Safrana Foera (2005), analizowanej też przez Sadokierski i Gibbons, bierze na warsztat między innymi poszerzoną o zdjęcia autobiograficzną książkę *Stuart. Życie do tyłu* Alexandra Mastersa oraz – co jest ciekawym wyborem z perspektywy studiów nad drugim wydaniem *Nakarmić kamień* – ilustrowane wznowienie *Kodu Leonarda da Vinci* Dana Browna²⁰.

Książka Browna, początkowo wydana bez ilustracji, wymyka się całkowicie klasyfikacjom Sadokierski i Gibbons, zwłaszcza że elementy wizualne, dodane zresztą przez wydawców, tylko towarzyszą narracji i nie stanowią jednego z aspektów powieści²¹. A jednak dla Nørgaard to konkretne wydanie jest multimodalnym semiotycznym artefaktem, zapewniającym odmienne doświadczenie lekturowe. Elementy wizualne uwiarygodniają narrację, są

¹⁹ A. Gibbons, *Multimodality...*, s. 3.

²⁰ Chodzi o tę edycję: D. Brown, *The Da Vinci Code: Special Illustrated Edition*, New York 2004.

²¹ N. Nørgaard, dz. cyt., s. 194.

pomocą dla czytelnika, który, gdy to konieczne, nie musi przerywać lektury, nie sprawdzając, jak wygląda jakiś obraz – zapewniają zatem lepszą imersję.

Takie podejście zorientowane na przedmiot ma jednak swoje wady. Ingerencja w przestrzeń wizualną książki, choć dokonana za zgodą pisarza, nie pochodzi od niego, jest poza jego kontrolą, nie zależy od jego wyborów, tylko działań wydawcy czy edytora. W przypadku *Kodu Leonarda da Vinci* podstawowym materiałem do analizy w tradycyjnych badaniach literackich powinno być raczej pierwsze wydanie powieści.

Wyróżniają się więc dwa bieguny, dwa podejścia w badaniach literatury multimodalnej, pierwsze – wąskie – prointencyjne, zorientowane na zaplanowany przez autora tekst podstawowy i wykluczające jego wtórne realizacje oraz drugie – szerokie – proodbiorcze i zorientowane na semiotyczny artefakt (książkę) – określony fizyczny obiekt (konkretne wydanie lub nawet konkretny egzemplarz dzieła).

Wydaje się, że badacze multimodalności nie są zainteresowani pogłębieniem debaty na temat intencji autorskiej. Problem należałoby bowiem zniuansować, powołując się choćby na słynną dyskusję wokół interpretacji i nadinterpretacji między Umbertoem Eco, Jonathanem Cullerem i Richardem Rortym. Eco obok pojęcia *intentio auctoris* i *intentio lectoris* zaproponował także kontrowersyjną *intentio operis* – intencję tekstu²², w myśl której np. tekst rozpoznany jako ekfrastyczny, przepełniony odniesieniami do malarstwa, mógłby się wręcz dopraszać interwencji semiotycznej: dodania zdjęć, ilustracji, rysunków.

Zaproponowany podział prezentuje nastawienia skrajne. Należy uznać, że pomiędzy wspomnianymi biegunami istnieje szereg innych możliwości ustosunkowywania się do literatury multimodalnej. Mimo że podejście pierwsze jest mi nieco bliższe, jest zbyt wąskie.

Przypadek *Nakarmić kamień* Nowickiej, tomiku – który nie jest ani libe-raturą, ani tekstem hybrydowym, ani multimodalną literaturą drukowaną, w tej optyce powinien zostać uznany za utwór w gruncie rzeczy monomodalny i poddawałby się jedynie analizie podobnej do tej, jaką przeprowadziła Nørgaard na przykładzie *Kodu Leonarda da Vinci*. Tymczasem wykonane przez Nowicką fotografie i tomografie przedmiotów, wokół których toczy się narracja, ustanawiają wyraźną ciągłość pomiędzy jej dziełem literackim, artystycznym, a także naukowym²³. *Nakarmić kamień* jest w mojej ocenie nieodłączną częścią powstałego w tym samym czasie intermedialnego

²² U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collinie, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 72–100.

²³ Stopień doktora sztuk plastycznych Nowicka uzyskała na Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu. Praca nosi tytuł *Rzeczy istoty*.

projektu autorki, dla której, jak utrzymuje Marek Bieńczyk, kluczowe są połączenia słów i obrazów²⁴. Ową ciągłość można było zaobserwować na spotkaniach autorskich, gdzie Nowicka, opowiadając o „Kamieniu”, jak nazywa swój tomik, pokazywała te same ilustracje, które później zamieściła w kolejnym wydaniu²⁵. Zatem elementy wizualne wykazują dużą spójność koncepcyjno-tematyczną, są wykonane przez autorkę lub należą do jej archiwum rodzinnego (fotografia z lat czterdziestych), są ściśle związane z intermedialnym projektem artystycznym Nowickiej, mającym poważne podglebie filozoficzne – doktorat artystki oraz w kilku przypadkach wyraźnie łączą się z treścią debiutanckiego dzieła.

Za mało byłoby więc powiedzieć, że drugie wydanie tomiku jest „wyraźnie multimodalne, choć względnie konwencjonalne” w sensie Nørgaardowskim, nie wystarczy także stwierdzenie, że szczególnie zaprasza ono do intermedialnej lektury komparatystycznej, czyli prześledzenia relacji między sztuką artystki a jej małymi prozami. Tekst został ściśle zintegrowany z niektórymi elementami wizualnymi, co poważnie zmieniło jego wydźwięk i kontekst dla interpretacji.

Zamiast przy określaniu statusu tych zmian wkląć się w sporną, strukturalistyczną terminologię Genette’a²⁶, lepiej potraktować je zgodnie z intuicjami genetyki druków²⁷ jako autorską korektę, a drugie wydanie, rezygnując z koncepcji tekstu podstawowego na rzecz idei tekstowej transformowalności, uznać za pełnoprawny multimodalny wariant wydania pierwszego.

W ramach studiów nad multimodalnością nie stworzono jeszcze dobrej nazwy określającej takie przypadki, dlatego proponuję własną. W mojej ocenie *Nakarmić kamień* jest dobrym przykładem – jak ją nazywam – **literatury wtórnie multimodalnej**.

Obejmuje ona teksty pierwotnie monomodalne lub też wizualnie konwencjonalne, które uzyskały wymiar wyraźnie multimodalny wskutek

²⁴ Wywiad z Markiem Bieńczykiem w kontekście Conrad Festivalu 2021, zob. <<https://www.youtube.com/watch?v=1yps5rvooxA&t=29s>> (21 min, 30 s) [dostęp: 7.01.2022].

²⁵ Zob. np. spotkanie w Mocak-u z Bronką Nowicką, <<https://www.youtube.com/watch?v=VyCPfICCqQ>> [dostęp: 20.06.2021]. Należy dodać, że nie wszystkie ilustracje zostały wybrane przez artystkę, wybór należał także do Artura Burszty. Ważne, że Nowicka jest autorką tych materiałów i wybór był przez nią konsultowany.

²⁶ Genette nie zajmował się relacją między literaturą a obrazami. Opierając się na propozycjach francuskiego strukturalisty dotyczących tekstów, badania takie przeprowadziła Liliane Louvel, obierając za centralną kategorię transpiktoralność (*transpictorality*). Jej koncepcja wymagałaby jednak dostosowania do terminologii wypracowanej na gruncie studiów nad multimodalnością. Zob. np. L. Louvel, *Poetics of the Iconotext*, red. K. Jacobs, przeł. L. Petit, Burlington 2011.

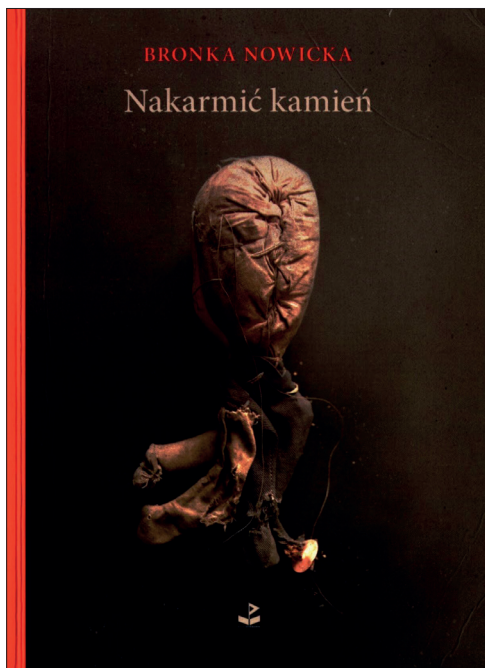
²⁷ P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015, s. 50.

znaczeniotwórczych, auktorialnych ingerencji, takich jak wprowadzenie w obręb kolejnej edycji dzieła zapożyczonych lub stworzonych przez autora elementów, charakteryzujących się dominacją innych trybów semiotycznych niż werbalny. Zmiany te mogą dotyczyć zarówno obecności urządzeń graficznych, jak i zmian w układzie tekstu czy typografii.

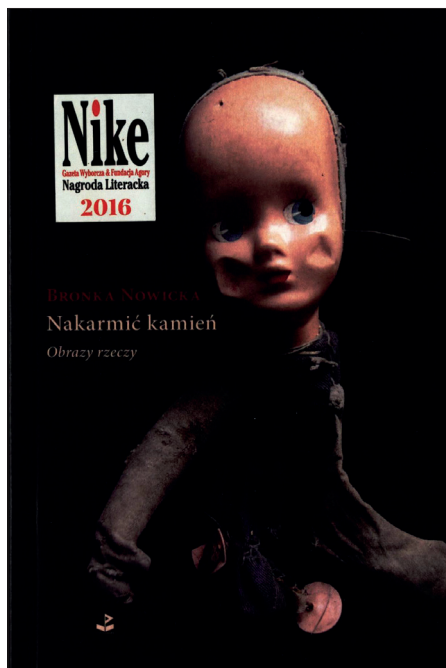
Obrazy i opisy rzeczy

Pierwszą znaczącą operacją jest zmiana okładki *Nakarmić kamień*. W wydaniu z 2015 roku przedstawiała gałganek na czarno-brązowym tle. Nowa okładka pokazuje ten sam przedmiot, ale obrócony o 180 stopni. Nieokreślony gałganek okazuje się lalką z wgnieceniami na policzkach i jasnoniebieskimi oczami. Lalką – czyli jednym z najczęściej (frekwencyjnie) występujących przedmiotów w narracji. Te dwie edycje wyraźnie ze sobą korespondują. W drugim wydaniu poszerzonym o *Obrazy rzeczy* niewidoczne wcześniej przedmioty „pokazują swoje lica”.

Nowicka podkreśla w wywiadach, że fotografie, które wykonuje, woli nazywać obrazami rzeczy, a to, co robi w swojej sztuce, to nie dokumento-



Il. 1. Okładka pierwszego wydania *Nakarmić kamień* (2015)



Il. 2. Okładka drugiego wydania *Nakarmić kamień* (2017)

wanie rzeczywistości, ale jej „obrazowanie”²⁸. Rzeczywiście, zamieszczone w tomiku zdjęcia to nie foto-dokumenty, które kodyfikowałyby etykę dokładności i estetykę przejrzystości, budowaną z reguły na jednoczesnym zanegowaniu subiektywności fotografa i cementowaniu esencjalistycznych przekonań o obiektywizmie systemu optycznego²⁹, ale – nieustalające pełnej odpowiedniości między rzeczami a obrazami – artystyczne fotografie, nastawione na zaprezentowanie przedmiotu, będące bardziej jego mapą niż kalką³⁰ oraz afirmujące znaczenie, które można odczytać z formy zdjęcia i procesu zapisu fotograficznego.

Z tego powodu najcelniej istotę obrazów u Nowickiej wyraża podejście André Rouillégo. Dla francuskiego badacza fotografii nigdy nie może się ona wyłącznie sprowadzać – po Barthes’owsku – do rejestracji „tego-co-było”³¹, co fizycznie znajdowało się przed obiektywem w momencie wyzwolenia migawki. Jak utrzymuje Rouillé, kult odniesienia sprowadza budynek (fotografię) do jego fundamentów (rzeczywistego referenta), stąd proponuje on, by wyróżnić drugą tendencję w pojmowaniu fotografii, odnoszącą się do wymiaru tego, „co się wydarzyło”³², obszaru zapisu i pamięci, uprawomocniającego pytania o warunki, w jakich zdjęcie zostało zrobione (kontekst), zastosowane zabiegi formalne: światło, kolor, tło, kompozycję oraz o nasze zaufanie do tego, co przedstawia obraz. Fotografia jest tak ważna dla Nowickiej, bo w swej istocie dotyka dwóch pierwszoplanowych zagadnień w jej twórczości: materialności rzeczy-ciała i zanurzonej w nich pamięci.

Z perspektywy multimodalnej ważna jest analiza przynajmniej dwóch obrazów: widelca i poduszki do igieł, czyli przedmiotów, które „zachowały postać materii” (Nk, s. 63).

Według Kressa i van Leeuwena, autorów gramatyki obrazowej, złożonego aparatu pojęciowego opartego na językoznawczej teorii semiotyki społecznej Michaela Hallidaya³³, w analizie elementów wizualnych istotne

²⁸ Zob. *Językowe obrazowanie świata. Rozmowa Aleksandry Olszewskiej z Bronką Nowicką*, <<https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/jezykowe-obrazowanie-swiata/>> [dostęp: 14.11.2021].

²⁹ Np. A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, przeł. B. Michałek, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borkowska, P. Sztompka, Kraków 2012, s. 421–426.

³⁰ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 192.

³¹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 137–138.

³² A. Rouillé, dz. cyt., s. 254.

³³ Schemat analizy Kressa i van Leeuwena jest bardzo złożony i wieloaspektowy. Nørgaard go nieco modyfikuje. Schemat tworzy system opisu elementów wizualnych. Dzieli się



Il. 3. Widelec-bransoletka-grzebień
(fot. Bronka Nowicka)



Il. 4. Poduszka do igieł
(fot. Bronka Nowicka)

jest opisanie określonego wyobrażenia o rzeczach i stosunku do nich, jaki możemy odczytać z fotografii oraz modalności obrazu (*modality* – nie należy jej mylić z pojęciem trybu – *mode*³⁴), która wiąże się z pytaniem o re-

na trzy główne części. 1. Znaczenie empiryczne (lub ideowe) (*experiential (or ideational meaning)*) – które zgodnie z triadą Hallidaya odpowiada na pytania dotyczące uczestników (*participants*) – kto, co jest przedstawione, procesów (*processes*) – co robi, co konotuje, oraz okoliczności (*circumstances*) – nierelevantni uczestnicy, których można pominąć bez dużej straty informacji. 2. Znaczenie interpersonalne (*interpersonal meaning*) – dotyczące usytuowania odbiorcy względem przedstawionych uczestników, tutaj istotne są kwestie systemów spojrzenia (czy np. osoba na zdjęciu patrzy się wprost na widza itp.), dystansu, perspektywy i modalności obrazu. 3. Znaczenie kompozycyjne (*compositional meaning*), czyli informacje o organizacji elementów na obrazie: prawo/lewo (dane/nowe), góra/dół (idealne/realne), centrum/margines; wydatność (*salience*) – duże/male, o wyraźnych kolorach, oświetlone/nieoświetlone; połączenia (*linking*) między elementami, w których dominują różne tryby. Zob. N. Nørgaard, dz. cyt., s. 166–173, oraz G. Kress, T. van Leeuwen, *Reading Images: A Grammar of Visual Design*, London–New York 2006. W swojej analizie w mniejszym stopniu dbam o ścisłość i dokładność opisu, wykorzystuję i definiuję potem tylko niektóre elementy tego schematu.

³⁴ Pojęcia modalności (*modality*) i trybu (*mode*) to w studiach multimodalnych dość niefortunna konfuzja terminologiczna. O tym, że te terminy odnoszą się do zupełnie innych

alistyczność i wiarygodność przedstawienia. Na ogół wysoka modalność oznacza naturalistyczne przedstawienie obiektu – tak jakby odbiorca widział go „na żywo”, niska zaś – odnosi się do wystylizowanej bądź niewyraźnej prezentacji.

Widelec i poduszka do igieł ustawione są pod kątem, dzięki czemu obraz nabiera większej głębi; przedmioty ukazane są z bliska, jakby obiektyw aparatu niemal się z nimi stykał, mają nienaturalny rozmiar, wydają się powiększone. Omawiane fotografie nie cechują się bardzo wysoką modalnością. Wyróżnia je niska artykulacja tła. Sprowadza się ono wyłącznie do obecności koloru: to nieprzenikniona czerń bez dostrzegalnej faktury, a zastosowana po to, by ustalić na zdjęciu czytelną hierarchię wartości. Istotny jest tutaj tylko dobrze oświetlony przedmiot na pierwszym planie, nic innego nie rozprasza uwagi odbiorcy. Odzwierciedla to struktura przestrzeni kompozycyjnej typowej dla portretów – centrum/margines.

Absolutne skupienie na wyalienowanym przedmiocie wyjętym ze społecznego kontekstu jest zabiegiem świadomym. Ten brak uzupełniają zamieszczone wcześniej moduły tekstowe, w których widelec albo poduszka do igieł, są uwikłane w sieć relacji obiekt – człowiek – obiekt. Z drugiej strony obrazy szczegółowo odwzorowujące wyglądy rzeczy, pełnią rolę deskryptywną, bardzo słabo obecną we fragmentach: enigmatyczny widelec, który funkcjonuje jako grzebień – pokazany na zdjęciu – okazuje się także bransoletką. W ten sposób za pomocą trybu wizualnego wytłumaczono, na czym polega „utrata rozumu przez przedmiot” (Nk, s. 19).

Mała głębia ostrości doprowadza do tego, że tylko część przedmiotu jest dobrze widoczna (efekt bokeh): stąd widelec i poduszka do igieł, zwłaszcza na krawędziach, zlewają się z tłem, zapadają się w czerń. Z jednej strony wytwarza to aurę niedomówienia, poetyckości, licującą z tajemniczością fragmentów, z drugiej konotuje jednak pewną sztuczność, która jest im obca. Rzeczy „towarzyszące” człowiekowi w codziennym życiu tu ukazane są na obrazach „jak z wystawy” ze swym dobrze dobranym tłem, światłem, kompozycją. Co to oznacza? Włączenie ich do tomiku radykalnie rozbija jego spójność. Nie są to już rzeczy sprofilowane przez dziecięcą percepcję. To „fotografie z galerii”, które „wdzierają się” do biednego polskiego mieszkania opisanego w modułach tekstowych. Sprawiają, że znika wrażenie powszedniości, które jest zastępowane przez ekskluzywność ostentacyjnie prostej sztuki i jest dokładnie tak, jak pisał Walter Benjamin: „fotografia nie potrafi już utrwalić czynszowych kamienic czy

zagadnień piszą N. Nørgaard, dz. cyt., s. 170–171, oraz G. Kress, T. van Leeuwen, *Reading Images...*, s. 154–174.

choćby stert śmiecia, tak by ich nie opromienić”³⁵. Można zatem ocenić, że widelec, poduszka do igieł, choć to pierwowzory, są na zdjęciach bardziej sztuczne niż atrapy.

I to nie wszystko. Świat *Nakarmić kamień* zanurzony jest w żywole anonimowości. Nie ma tam imion ani nazwisk, nie ma nazw miejscowości. Dziecko jest *jakimś* dzieckiem, prababka *jakąś* prababką, dom – *jakimś* domem. Niedookreślenie i uniwersalizm burzą fotografie, które przedstawiając wizerunki rzeczy, ukonkretniają je.

I tak zatoczyliśmy koło i znów wracamy do filozofii fotografii, jak przyjęliśmy, łączącej w sobie wymiar tego-co-się-wydarzyło (forma, zapis, pamięć) i tego-co-było (potwierdzenie obecności, materia, ślad). Zgodnie z tym drugim indeksalnym podejściem – obrazy przedstawiające opisane w tomiku rzeczy, uwiarygodniając narrację, jednocześnie zakotwiczą ją w rzeczywistości, a tym samym podminowują fikcję świata narracji. Doprowadza to do aporii: mimesis jest zarazem wzmacniana i podważana. Tę niezbornosć da się jednak przezwyciężyć na gruncie autobiografii. Skoro autorka w *Obrazach rzeczy* pisze: „większość przedmiotów opisanych w tym tomie istnieje tylko w mojej pamięci” (Nk, s. 63), można stwierdzić, że elementy wizualne tworzą warunki do ustanowienia „paktu autobiograficznego”³⁶, czyli utożsamienia głównego bohatera – dziecka – z Nowicką.

Za takim sposobem lektury przemawia także obecność zdjęcia matki artystki zamieszczonego obok opisującego ją fragmentu o tytule *Fotografia*.

Jest to rodzaj **uzupełnienia**³⁷. A to rozumiemy – podobnie jak Jacques Derrida – na dwa sposoby. Po pierwsze jako nadwyżkę: „jakąś pełnię, wzbogacającą jakąś pełnię”³⁸. Tutaj – fotografia „wzbogaca” dawno wydany, „skończony” tekst. Zgodnie z tym można by uznać, że fotografia to zbędny naddatek, bo pełnia przecież nie wymaga uzupełnienia. Tyle, że nie. Gdyż – po drugie – uzupełnienie też „zapełnia, [...] jak zapełnia się pustkę”³⁹. Fotografia matki „wciska się” w miejsce, w którym wcześniej widniał inny moduł tekstowy, rozciąga tomik, wprowadza tryb wizualny, tam gdzie był tylko werbalny, ale nade wszystko uświadamia, że w strukturze fragmentu od początku tkwił jakiś brak, który domagał się wypełnienia (obrazem). Co było? *Fotografia* bez fotografii. Tekst o obrazie bez obrazu. Ekfrazja bez dzieła sztuki.

³⁵ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. J. Sikorski, [w:] *Anioł historii*, red. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 173.

³⁶ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Wit Labuda, „Teksty” 1975, nr 5, s. 31–49.

³⁷ Zob. „Forum Poetyki”, jesień 2016, poświęcony poetyce dodatków, gdzie kategoria Derridiańskiego suplementu gra kluczową rolę.

³⁸ Cytat zmodyfikowany. J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2011, s. 195.

³⁹ Tamże.



Il. 5. Fotografia kilkuletniej matki Bronki Nowickiej
(fot. z prywatnego archiwum autorki)

Ale co tutaj jest uzupełniane? I przez co?

W tym przypadku uzupełnienie warunkuje uzupełniane. Uzupełniająca fotografia warunkuje *Fotografię*. Nie byłoby tekstu bez obrazu. „Suplement” dołączony do drugiego wydania jest „fundamentem” wydania pierwszego. Oto przewrotna logika wtórnej multimodalności.

Dopiero we wznowieniu utworu fotografia i poświęcony jej tekst tworzą razem rodzaj pendantu, jak ujmuje to Rozalia Słodczyk, w którym „jedna strona równowagi drugą”⁴⁰: tekst i obraz jako jego podstawa. Zarazem jednak – o czym wspominaliśmy – nadmiar wynikający z tego uzupełnienia może tworzyć rodzaj znaczeniowej wypukłości. Czyż obraz jednak nie „przy-

⁴⁰ R. Słodczyk, *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*, Kraków 2020, s. 57.

ślania” tego, co uzupełnia – swojego opisu? Co się dzieje gdy *Fotografia* stoi obok fotografii? Dla czytelnika oznacza to upośredzony proces konkretyzacji. Wydaje się, że to, co dane bezpośrednio na zdjęciu – to, co naoczne – dwie postacie, blok w tle, cienie na chodniku, nie wymaga już opisu. To półprawda – nie jest tak, że opis zderzony z fotografią niczego już nie unaocznia. Informacje przekazywane w różnych trybach nie są nigdy w pełni tożsame. Prawdziwa zmiana dotyczy tego, że teraz na pierwszy plan wysuwa się sposób prezentacji, samoodniesienie tekstu, jego funkcja estetyczna. *Fotografia* „mówi” o *Fotografii*.

A ekfrazą bez dzieła sztuki?

To nie ekfrazą. Co najwyżej – jak pisze Słodczyk – jeśli opisywane dzieło sztuki⁴¹ jest fikcyjne, to *quasi*-ekfrazą⁴², Adam Dziadek pisałby w tym miejscu o ekfrastyczności⁴³. To dotyczyłoby *Fotografii* w pierwszym wydaniu. A jednak praca różnicy sprawia, że stabilizuje się nowa forma gatunkowa. W drugim wydaniu opis Nowickiej, zgodnie z typologią Słodczyk, byłby ekfrazą kompleksową, a zatem taką, która skupia się zarazem na denotacji (opis obejmujący dokładnie to, co widać na obrazie) i konotacji (interpretacja i skojarzenia treściowo wykraczające poza to, co ukazane na obrazie).

Z perspektywy multimodalnej zamieszczenie zdjęcia obok jego ekfrazy jest bardzo znaczące. Tryb werbalny i wizualny łączą się w rozmaite konstelacje znaczeniowe. Zdjęcie przedstawia patrzącą się w obiektyw starszą kobietę, która prowadzi za rękę małą dziewczynkę. Obie zwracają się w stronę fotografa. Nie jest to obraz statyczny, uwypukla to jego opis: „Kobieta, która prowadzi matkę, jest stara. Łapie sweter tam, gdzie brak mu guzików [...]. Za chwilę brzegi swetra się rozejdą. Za chwilę franka wróci do okna” (Nk, s. 52). Postacie na zdjęciu milczą. Dziecko idzie z opuszczoną głową. W tle jest blok mieszkalny (określony jako dom). Trudno powiedzieć cokolwiek o mimice postaci, mimo że ukazane są ze średniego dystansu i na wprost, nie pozwala na to bardzo niska modalność reprodukcji. Kontury są rozmyte, kształty bardziej obłe, co zostało metaforycznie podkreślone w tekście: „matka ma stopy jak drożdżowe bułki, w które wrzynają się paski

⁴¹ Można jeszcze, słusznie zresztą, mieć wątpliwości, co do określenia tej fotografii mianem dzieła sztuki. Zwłaszcza że należy ona do porządku wernakularnego, a co do niego należy – jak się wyraża Clément Chéroux – „jest innym sztuki”. Wernakularne najczęściej są fotografie użytkowe, zdjęcia rodzinne, niewykonane przez profesjonalnego fotografa. To, co wernakularne jest użyteczne (użytkarne), domowe i heterotopoczne. C. Chéroux, *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, przeł. T. Swoboda, Warszawa 2014, s. 15.

⁴² Rozalia Słodczyk wyraża się tak: „Ekfrazą jest werbalny opis danego realnego i jednostkowego dzieła sztuki wizualnej (obrazu, ryciny, rysunku, rzeźby, obiektu architektonicznego, fotografii), raczej nie dzieła fikcyjnego”. R. Słodczyk, dz. cyt., s. 134.

⁴³ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 55.

sandałów. Po ziemi ucieka od nich cień, w górę odchodzą nogi – wałki ciasta” (Nk, s. 52). Drożdżowe ciasto – miękkie, puszyste, szybko rośnie – jest kolejną plastyczną, multimodalną metaforą ciała u Nowickiej⁴⁴. Jej przenośnie często wynikają z potrzeby nazwania osobliwości materiału wizualnego, z którym obcuje. Metafory w debiutanckim tomiku bazują na doświadczeniach związanych z fizyczną pracą z materia oraz praktykach medialnych mających na celu uwiecznienie czy uchwycenie jej efektów. A zatem na reifikację, czyli jeden z dominujących tropów w *Nakarmić kamień*, trzeba patrzeć poprzez pryzmat sztuki Nowickiej.

Niska modalność reprodukcji umieszczonej w tomiku to konsekwencja tego, że inaczej niż oryginał, jest czarno-biała. Obraz z drugiego wydania nie pozwala zobaczyć, jak fotografia poddaje się presji czasu, wiemy, że żółknie: „moja matka zrobi jeszcze kilka kroków i wejdzie do ogrodu za granicami coraz bardziej żółknącego papieru” (Nk, s. 52). Ten fragment wtórnie odnosi się także do sposobu, w jaki zdjęcia zostały umieszczone w tomiku. Zajmują bowiem całą przestrzeń strony. Ramą fotografii (wszystkich obrazów w tym tomie) jest krawędź strony. Owo wejście „do ogrodu za granicami coraz bardziej żółknącego papieru” – czytamy więc dosłownie. Zdanie z czasem będzie stawało się coraz bardziej prawdziwe, w miarę jak reprodukcja także zacznie żółknąć.

W swojej pracy Nørgaard korzysta z ustaleń van Leeuwen, dotyczących sposobu, w jaki np. obraz łączy się z tekstem (*visual-verbal linking*): czy „mówi” mniej więcej to samo, co on (opracowanie) (*elaboration*), czy przekazuje nowe informacje (rozszerzenie) (*extension*).

Wiele znaczeń jest „zdublowanych”. W tekście podano nawet liczbę okien budynku widocznego w tle, wiadomo dokładnie, która noga dziewczynki i kobiety jest podniesiona. Dokumentacyjny opis przypomina transkrypcję dla niewidomych. Czy byłby taki sam, gdyby od początku obok niego stała fotografia? Trudno powiedzieć. Szczegółowość deskrypcji jest duża. Gdyby nie informacja z tekstu, czytelnikowi trudno byłoby dostrzec na zdjęciu firankę, którą wiatr wyciąga z okna. Przekazuje on także istotną wiadomość o dacie powstania zdjęcia i porze roku: „po bokach ścieżki wschodzi trawa, druga albo trzecia po wojnie” (Nk, s. 52) – a zatem także o orientacyjnej dacie urodzin matki autorki (urodzonej zapewne pod koniec wojny).

Fotografia natomiast poszerza wiedzę nie tylko o opisującym ją fragmencie, ale o matce w ogóle. Nigdzie nie ma informacji, że idzie bezwiednie przed siebie ze spuszczoną głową (prowadzona za rękę przez kobietę). Nie

⁴⁴ Takie metafory Nowickiej są multimodalne, gdyż wykorzystują różnorodne zasoby semiotyczne. Tutaj – słowne (tryb werbalny) i metaforyczne ujęcie stóp matki pokazanych na niewyraźnym zdjęciu (tryb wizualny). O metaforach multimodalnych zob. R. Montoro, *A Multimodal Approach to Mind Style Semiotic Metaphor vs. Multimodal Conceptual Metaphor*, [w:] *New Perspectives on Narrative...*, s. 34.

ma informacji, kim jest starsza pani, która „łapie sweter tam, gdzie brak mu guzików” (Nk, s. 52). Guzik to słowo klucz u Nowickiej, podobnie jak ogród, okno – to wyrazy występujące także w innych fragmentach, tworzące „mosty” między nimi. Z guzikami (szafa, walizka, ubraniami) najbardziej związana jest postać prababki. Jest więc prawdopodobne, że na zdjęciu widzimy właśnie ją ze swoją wnuczką. W *Furtce* mamy podobną scenę. Prababka prowadzi dziecko przez ogród – ten sam, do którego mają dojść postacie ze zdjęcia. „– Idziemy – powiedziała prababka, ale nie wzięła mnie za rękę, tylko podała mi swoją jak ciepły przyrząd do oprowadzania niewidomych” (Nk, s. 47). Podobnie matka na fotografii, wpatrująca się w swoje buty, zdaje się całkowicie na starszą kobietę – chwyta się jej ręki jak białej laski. Kilkadziesiąt lat później dziecko mówi tak: „zapukałam kciukiem w wierzch dłoni, a ona w ten sam sposób zapukała w moją. Jeśli coś w prababce mnie pamiętało, była to ręka, do której spłynęły niepopsute wspomnienia” (Nk, s. 47). Tylko kogo pamięta ręka prababki? Swoją wnuczkę, czy prawnuczkę? Podobnie jak postać ojca – główna bohaterka może być niekiedy podszyta swoją matką; przypuszczam, że w niektórych modułach tekstowych opisywane jest doświadczenie matki, nie zaś córki (lub jednego nie da się oddzielić od drugiego). Mowa tu o życiu i wychowaniu kobiet w społeczeństwie patriarchalnym.

Na zdjęciu matka ma założoną „za dużą czapkę po kimś” (Nk, s. 52). Jednak – jak widzimy – ta jeszcze nie opada jej na oczy, jak w kolejnym fragmencie. W *Łyżce*, która ściśle nawiązuje do *Fotografii*, dziecko fantazjuje na temat spotkania z „dziewczynką” ze zdjęcia: „wcześniej zdjęłabym matce tę biedną czapkę zasłaniającą jej oczy” (Nk, s. 56). Matka wychowywana w społeczeństwie zdominowanym przez mężczyzn, przez lata była uczona **ślepo** wykonywać te czynności, których się od niej wymagało. W świecie Nowickiej odzwierciedla to wyraźnie zarysowany genderowy podział ról. Kobiety stoją w sklepie, mąż – (nie na odwrót!) – podporządkowuje sobie żonę, która mu gotuje, pierze. Ciężka praca i brak perspektyw przygniatają matkę, po latach: „nie wie, że istnieje niebo. Od patrzenia w dół robi się jej drugi podbródek. Zaprasowuje tę fałdę głową ciężką jak żelazko” (Nk, s. 14). Widać to już w zgiętej postawie małej dziewczynki z fotografii, która „zna” tylko ziemię – to, co w tradycyjnych kosmogoniach oznaczało żywioł kobiecy, gdzie mężczyzna odpowiadał za kreację, stwarzanie czegoś z niczego, zaś kobieta – za prokreację – płodzenie, stwarzanie warunków do wzrostu⁴⁵. To dlatego dziecko (córka) pragnęłoby wejść ze swoją dziecięcą matką do ogrodu, pobawić się z nią i nauczyć ją patrzeć także w niebo.

⁴⁵ S.J. Rosowski, *Pro/Creativity and a Kinship Aesthetic*, [w:] *Willa Cather's My Ántonia New Edition*, red. H. Bloom, New York 2008, s. 76.

Tomografiki

Oprócz zdjęć fotograficznych do tomiku zostały dodane także wykonane przez Nowicką tomografie dwóch przedmiotów. Tomografiki i tomovideo⁴⁶ są bez wątpienia jednymi z najbardziej odkrywczych i nowatorskich elementów jej sztuki⁴⁷, w której nie chodzi tyle o eksperymentowanie z nowym medium, co bardziej o „prześwietlenie” relacji rzecz – człowiek. Uzyskanie głębszego w nią wglądu umożliwia z kolei budowę narracji, opowieści o tej współzależności. W ten sposób tomograficzny projekt łączy się z literackim.

W fotoeseju poświęconym tym zagadnieniom Nowicka pisze, że tomografuje głównie rzeczy po zmarłych, które wkrótce mają zostać zniszczone przez rodzinę. Wybór medium nie jest przypadkowy, wszak greckie *τόμος* (tómos) oznacza sekcję lub cięcie. Sekcje przeprowadza Nowicka nie na ciałach zmarłych, ale na reprezentujących ich przedmiotach. Ciała zostawia w spokoju, „przeświewa” rzeczy. Z nich zaś uzyskuje informacje nie tylko o stanie zdrowotnym tych, którzy odeszli, na przykład o śladach pewnych substancji, które mogły świadczyć o trwającej ich chorobie, ale także o ich stanie psychicznym. Nowicka próbuje uchwycić ten moment, w którym materia zamienia się we wspomnienie. Podkreśla, że w czasie „pogrzebów rzeczy”, kiedy te były zakopywane lub palone, bliscy opowiadali związane z nimi historie. Część zostało zapewne wplecionych w tekst *Nakarmić kamień*. Autorka przyznaje zresztą, że jej prace artystyczne powstają na kanwie prowadzonych przez nią badań⁴⁸, dla których fotografia stała się medium niewystarczającym.

Z tych samych powodów, z jakich odrzuca aparat fotograficzny jako narzędzie dokumentujące, za takie obiera tomograf komputerowy. Pisze: „szukałam medium będącego w stanie dokumentować rzeczy, zaświadczać w najbardziej wiarygodny sposób o ich istnieniu, kształcie, fakturze, kolorze, rodzaju materii, w której lub z której powstały, a jednocześnie medium

⁴⁶ Tomovideo to filmy nagrane za pomocą tomografu komputerowego. U Nowickiej nie polegają one wcale na rejestrowaniu poruszających się rzeczy, ludzi, ale na wytwarzającym wrażenie ruchu m.in. „wglębnym” eksplorowaniu przedmiotu: od pierwszego przekroju, do kolejnego i do następnego itd. Film odzwierciedla ruch promieni, które zatrzymują się na kolejnych „warstwach” rzeczy. Tomovideo jest dla artystki także nową metaforą pamięci. Zob. B. Nowicka, *Wymiana ciała na obraz. Próba pochwylenia drogi rzeczy od materii do wspomnienia*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2016, nr 3, s. 371–372.

⁴⁷ Na świecie działa przynajmniej kilkunastu artystów, którzy starają się eksplorować nowe możliwości aparatu tomograficznego, m.in. Kai-hung Fung, który stosuje tzw. „technikę tęczy”, która znakuje obrazy różnobarwnymi refleksami, oraz Satre Stuelke – podobnie jak Nowicka – tomografujący i filmujący głównie przedmioty codziennego użytku. Zob. *Tomography Art by Kai-hung Fung*, <<http://3dvisa.cch.kcl.ac.uk/project37.html>> [dostęp: 14.11.2021] i <https://satre.org/radiology_art/index2.html> [dostęp 14.11.2021].

⁴⁸ „W prowadzonych badaniach, na kanwie których powstają moje prace artystyczne, szczególną uwagę poświęcam rzeczom”. B. Nowicka, *Wymiana ciała na obraz...*, s. 366.



Il. 6. Tomogram aparatu fotograficznego (autorka: Bronka Nowicka)

sięgającego głębiej niż fotografia czy rejestracja filmowa⁴⁹. Idąc tym tokiem rozumowania można by przyjąć, że fotografia uwiecznia zwłaszcza *wyglądy* rzeczy, zaś tomografia jest tym medium, które potrafi uchwycić ich *eidos*. Pierwsza prześlizguje się po powierzchni przedmiotu, rejestrując akcydensy. Druga pozwala w jednostkach fizycznych uchwycić gęstość, objętość, współczynnik absorpcji promieniowania jego poszczególnych elementów. To jednak dość przewrotna logika, pełna pułapek, zwłaszcza jeśli obiera się tomografię jako metodę „obrazowania drogi biegnącej od materii do wspomnienia”⁵⁰. To medium pokazuje bowiem rzeczy w taki sposób, w jaki nigdy nie widzimy ich w rzeczywistości. Dokonuje ponadto – za Martinem Heideggerem – odświatowienia świata: rozpisuje go na abstrakcyjne, obiek-

⁴⁹ Tamże, s. 367.

⁵⁰ Tamże.

tywne, matematyczne jednostki, w jakich nie postrzegamy rzeczywistości w powszednim doświadczeniu⁵¹. Przedmiot we wspomnieniu wydaje się raczej duży, mały, ciężki, lekki, kolorowy niż np. o niskiej gęstości.

Wypadałoby by uznać, że Nowicka używa tomografii z tym samym przekonaniem, jakie żywiono w XIX wieku, co do dokumentacyjnych możliwości fotografii, a także z pełnym zaufaniem do programu, dzięki któremu możliwa jest precyzyjna ocena zdjęcia: tomograf pozwala „wyróżnić rodzaje materii, z których składa się obiekt”⁵². Tyle tylko, że program jest dla większości użytkowników nieprzezroczysty, działa automatycznie na podstawie skomplikowanych algorytmów, za pomocą których rekonstruowany jest obiekt. Widzialność tomograficzna jest zatem skonstruowana i sparametryzowana. Vilém Flusser pisząc o rozwoju technologii fotograficznej, opisywał te procesy, które można z powodzeniem odnieść właśnie do tomografii: „podczas gdy udział człowieka maleje, programy aparatów, te sztywne gry kombinacyjne, stają się coraz bogatsze w elementy, coraz szybciej przeprowadzają kombinacje i już żaden człowiek nie potrafi ich przejrzeć ani poddać kontroli. Każdy, kto ma do czynienia z aparatami, ma do czynienia z czarnymi skrzynkami, których nie jest w stanie przejrzeć”⁵³. Z tego powodu zaufanie do tomogramów powinno być ograniczone. Użytkownikowi tomografu komputerowego blisko jest zawsze do funkcjonariusza – osoby, która w istocie nad tym sprzętem nie panuje, która – parafrazując slogan reklamowy Kodaka – ma tylko kliknąć, by aparat zrobił zań całą robotę.

Spoglądając na tomografiki zawarte w drugim wydaniu *Nakarmić kamień*, uświadamiamy sobie, że spojrzenie tomograficzne jest to spojrzenie hiperrzeczywiste, które nie bazuje już na tym, co swojskie i ciepłe (światło, zwłaszcza słoneczne), ale na tym, co niewidzialne i promieniotwórcze (promienie X). Jest hiperrealne, bo wszystko czyni widocznym, nie zostawia nic nieoczywistego, jest absolutnym brakiem tajemnicy⁵⁴. To spojrzenie współczesnej nauki.

⁵¹ Heidegger pisząc o egzystencjalnej – od-daleniu – tak wypowiada się o abstrakcyjnych miarach odległości: „obiektywne odstępstwa między istniejącymi rzeczami nie pokrywają się z odległością i bliskością tego, co wewnątrz świata poręczne. Mogą być dokładnie znane, ale wiedza ta pozostaje ślepa, nie spełnia funkcji przeglądowo odkrywającego przybliżania otoczenia; stosuje się taką wiedzę tylko w niemierzającym odcinków zatroskanym byciu (i dla niego) ku »obchodzącemu« nas światu”. Odległości, które odmierza jestestwo w zatroskanym obchodzie, są szacunkowe (stąd do tam kilka kroków, pół pacierza), nie abstrakcyjne, biorą się z jego przestrzennego usytuowania w-świecie. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 149–156.

⁵² B. Nowicka, *Wymiana ciała na obraz...*, s. 368.

⁵³ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, przedm. P. Zawojski, Warszawa 2015, s. 131.

⁵⁴ W absolutnym braku tajemnicy – a to przez stopień najwyższy, o jakim tu piszemy – jest jakiś element transgresji. W tomografice, podobnie jak w *obszerności* Jeana Bau-

Tak pojęta tomografika oznacza kres wszelkiej hermeneutyki. Tomo-zdjęcie każdą głębię czyni powierzchnią. Tomografika nic już nie wynurza, bo zaprzecza samej możliwości wynurzenia. Wszystko udostępnia na dwuwymiarowej płaszczyźnie tak, że znika już nie tylko opozycja między głębią a powierzchnią, ale też wnętrzem i zewnątrzem (które jest zaledwie domyślne).

Te grafiki oznaczają coś jeszcze, a mianowicie absolutne *podkopanie* rzeczy. Spojrzenie tomograficzne to spojrzenie absolutnie *podkopujące* – w sensie Harmanowskim⁵⁵ – sprowadzające rzecz do jej składowych. Z tym, że tutaj, inaczej niż w mikroskopie, który zabierając perspektywę, pokazuje tylko fragment przedmiotu, tak iż nie sposób go w ogóle rozpoznać, tomografika pokazuje całą rzecz jako już zawsze składającą się z innych rzeczy. Ubogimi wariacjami na temat tomograficznego spojrzenia są sprzęty pokazujące swoje wnętrza, np. zegarki z odkrytym mechanizmem.

W *Nakarmić kamień* Nowicka wchodzi na poziom *meta*: robi tomo-zdjęcie aparatowi fotograficznemu (*mise en abyme*) – to jak pisanie o pisaniu. Zamieszczone jest obok fragmentu *Aparat*, w którym – jak pamiętamy – dziecko obawia się, że czasowi „złapanemu do ciasnego pudełka” (Nk, s. 45) coś mogłoby się stać. Tajemnicze wnętrze aparatu – ciemny areszt dla czasu – na następnej stronie zostaje prześwietlony tak, że nie pozostaje już nic do zobaczenia.

Zderzenie dwóch urządzeń: aparatu i tomografu, które przyglądają się w sobie, tworzy scenę nieledwie symboliczną: jeden sprzęt zdejmuje powierzchnię z rzeczy, a drugi wszystko czyni powierzchnią; przeciwstawienie fotografii – tomografii to konfrontacja porządku nowoczesnego z ponowoczesnym.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.
- Baudrillard J., *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005.
- Bazin A., *Ontologia obrazu fotograficznego*, przeł. B. Michałek, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borkowska, P. Sztompka, Kraków 2012, s. 421–426.
- Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, przeł. J. Sikorski, [w:] *Anioł historii*, red. H. Orłowski, Poznań 1996.
- Biasi P.-M. de, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015.
- Brown D., *The Da Vinci Code: Special Illustrated Edition*, New York 2004.
- Chéroux C., *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, przeł. T. Swoboda, Warszawa 2014.

drillarda, wszystko jest już tak widoczne, tak „prześwietlone”, że staje się nieco tajemnicze. J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005, s. 44.

⁵⁵ G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, przeł. M. Rychter, Warszawa 2013, s. 12–17.

- De Man P., *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 307–318.
- Derrida J., *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2011.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Eco U., Rorty R., Culler J., Brooke-Rose C., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Col-
linie, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008.
- Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, przedm. P. Zawojski, Warszawa 2015.
- Genette G., *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, przeł. J.E. Lewin, Cambridge 1997.
- Gibbons A., *“I Contain Multitudes” Narrative Multimodality and the Book that Bleeds*, [w:] *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, red. R. Page, New York 2010.
- Gibbons A., *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*, New York 2012.
- Harman G., *Traktat o przedmiotach*, przeł. M. Rychter, Warszawa 2013.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994.
- Hillis-Miller J., *Krytyk jako żywiciel i pasożyt*, przeł. G. Borkowska, „Pamiętnik Lite-
racki” 1986, nr 2, s. 285–295.
- Językowe obrazowanie świata. Rozmowa Aleksandry Olszewskiej z Bronką Nowicką*, <<https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/jezykowe-obrazowanie-swiata/>> [dostęp: 14.11.2021].
- Kress G., *Key concepts of multimodality*, <[https://mode.ioe.ac.uk/2012/02/16/video-reso-
source-key-concepts-in-multimodality/](https://mode.ioe.ac.uk/2012/02/16/video-reso-
source-key-concepts-in-multimodality/)> [dostęp: 16.10.2021].
- Kress G., Leeuwen T. van, *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contem-
porary Communication*, London 2001.
- Kress G., Leeuwen T. van, *Reading Images: A Grammar of Visual Design*, London–New
York 2006.
- Lejeune P., *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Wit Labuda, „Teksty” 1975, nr 5, s. 31–49.
- Louvel L., *Poetics of the Iconotext*, red. K. Jacobs, przeł. L. Petit, Burlington 2011.
- Luke J., *Writing the Visible Page: A Multimodal Approach to Graphic Devices in Lite-
rary Fiction* <https://eprints.qut.edu.au/view/person/Luke,_Jarryd.html> [dostęp:
13.10.2021].
- Maj K.M., *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania*, Kra-
ków 2019.
- Montoro R., *A Multimodal Approach to Mind Style Semiotic Metaphor vs. Multimodal
Conceptual Metaphor*, [w:] *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, red.
R. Page, New York 2010.
- Nørgaard N., *Multimodal Stylistics of the Novel. More Than Words*, New York 2019.
- Nowicka B., *Nakarmić kamień*, Stronie Śląskie 2015.
- Nowicka B., *Nakarmić kamień. Obrazy rzeczy*, Stronie Śląskie 2017.
- Nowicka B., *Wymiana ciała na obraz. Próba pochwylenia drogi rzeczy od materii do
wspomnienia*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2016, nr 3, s. 362–375.
- Page R., *Introduction*, [w:] *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, red.
R. Page, New York 2010.
- Poetyka dodatków*, „Forum Poetyki”, jesień 2016.
- Rosowski S.J., *Pro/Creativity and a Kinship Aesthetic*, [w:] *Willa Cather’s My Ántonia
New Edition*, red. H. Bloom, New York 2008.

- Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007.
- Sadokierski Z., *Visual Writing: A Critique of Graphic Devices in Hybrid Novels, from a Visual Communication Design Perspective*, Sydney 2010.
- Słodczyk R., *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*, Kraków 2020.
- Systemowo-funkcjonalna analiza dyskursu*, red. A. Duszak, G. Kowalski, Kraków 2013.
- Szajnert D., *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją*, Łódź 2011.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- O twórczości tomograficznej Satra Stuelke, <https://satre.org/radiology_art/index2.html> [dostęp: 14.11.2021].
- Spotkanie w Mocak-u z Bronką Nowicką, <<https://www.youtube.com/watch?v=VyCPF-fICCqQ>> [dostęp: 20.06.2021].
- Tomography Art by Kai-hung Fung*, <<http://3dvisa.cch.kcl.ac.uk/project37.html>> [dostęp: 14.11.2021].
- Wywiad z Markiem Bieńczykiem w kontekście Conrad Festivalu 2021 <<https://www.youtube.com/watch?v=1yps5rvooxA&t=29s>> (21 min, 30 s) [dostęp: 7.01.2022].

Maciej Mazur – mgr, doktorant w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Pisze pracę poświęconą deskrypcji pod kierunkiem prof. dr. hab. Adama Dziadka. Zajmuje się twórczością Ewy Kuryluk, narratologią i literaturą postmodernistyczną. Publikował na łamach „Tekstów Drugich”, „Er(r)go”, „Ruchu Literackiego”. ORCID: 0000-0002-6375-2002. E-mail: <maciej_mazur@interia.eu>.

Maciej Mazur – MA, PhD student in the Doctoral School at the University of Silesia in Katowice. He is writing a doctoral thesis about the problem of description under the supervision of Prof. Adam Dziadek. His main research interests are the works of Ewa Kuryluk, narratology and postmodern literature. He has published research papers in “Teksty Drugie”, “Er(r)go”, and “Ruch Literacki”. ORCID: 0000-0002-6375-2002. E-mail: <maciej_mazur@interia.eu>.

