

IRENA CHAWRILSKA
Uniwersytet Gdański*

Dzieło hybrydyczne jako doświadczenie

The Hybrid Work of Art as Experience

Abstract

This article focuses on the hybrid work of art viewed as a form of experience. I take into consideration the issue of the hybrid work of art viewed as a form of experience from the perspective of how Dewey wrote about art which can be perceived as a form of experience. How can we understand the notion of experience in relation to the work of art, and, more importantly, to the hybrid work of art? My analysis of the experience category is based on the philosophical texts written by Luigi Pareyson. The question I would like to answer is if hybrid works of art portray the experience of contemporary reality. My considerations are founded on the poems by Paula Claire (*ES-SENSE* and *Hymns to Isis*) and the artist's book by Jim Butler (*A.M.D.G.*).

* Wydział Filologiczny, Uniwersytet Gdański
ul. Wita Stwosza 55, 80-952 Gdańsk
e-mail: i.chawrińska@gmail.com

Nawiązanie w tytule niniejszego artykułu do pracy Johna Deweya *Sztuka jako doświadczenie* jest oczywiście nieprzypadkowe. Jakiego rodzaju myślenie o sztuce zaproponował Dewey? Przeciwstawiał się podziałom, zgodnie z którymi sfera estetyczna była oddzielona od sfery poznania czy moralności. Można nawet powiedzieć, że podobnie jak Wielka Awangarda miał nadzieję, że świat można wypełnić zbawczą mocą sztuki. Według filozofa każde doświadczenie poznawcze ma swój komponent estetyczny, a wbrew postulatom Kanta, należy uznać, że i moralność nie jest pozbawiona aspektów estetycznych. Dewey podkreślał, że: „[...] każda działalność praktyczna, o ile jest całkowita i z własnego impulsu zmierza do spełnienia, posiada jakość estetyczną” (Dewey 1975: 50). Doświadczenie estetyczne stanowiło dla Deweya doświadczenie kompletne, którego nie można opisać w kategoriach *stricte* psychologicznych z perspektywy oceniającego podmiotu. Równie istotny jest dla filozofa rzeczywisty przedmiot, który stanowi podstawę owego przeżycia. Moc wywołania tego rodzaju reakcji przypisywał Dewey wszelkim przedmiotom. Badacz podkreślał jednak, że nowoczesny świat nie sprzyja głębokiemu doświadczeniu rzeczywistości. Według Deweya:

nadmiernie gorliwa aktywność i żądza działania sprawia, że doświadczenie bardzo wielu ludzi, zwłaszcza w tym pełnym pośpiechu i niecierpliwości środowisku ludzkim, w jakim żyjemy, jest wręcz niewiarygodnie ubogie, całkowicie powierzchowne. Nie ma możliwości, aby jakiegokolwiek doświadczenie mogło się dopełnić, ponieważ zanim do tego dojdzie, wkracza w wielkim pośpiechu coś nowego. To, co uchodzi za doświadczenie, staje się tak rozproszone i nijakie, że nawet nie zasługuje na tę nazwę (Dewey 1975: 57).

Zapewne nietrudno zgodzić się z konstatacją Deweya, jakkolwiek uwagi te mogą zostać potraktowane przez czytelnika tekstu jako trywialne. Jeśli chcielibyśmy posłużyć się upraszczającym schematem, moglibyśmy uznać, że doświadczenie estetyczne we współczesnym świecie nie jawi się już tylko jako doświadczenie w ogóle w sensie Deweyowskim (które można odnosić do sztuki i innych elementów rzeczywistości), lecz może także opisywać psychiczny i somatyczny wymiar ludzkiego przeżywania świata. Wolfgang Welsch określa ten proces jako rekonfigurację *aisthesis*:

W dzisiejszych czasach daje się zaobserwować również proces rekonfiguracji *aisthesis*. Na przykład, w następstwie dominacji mediów ulega zakwestionowaniu prymat widzenia, jaki od czasów starożytnej Grecji kształtował zachodnią kulturę, by osiągnąć swe apogeum w epoce telewizji. Współczesna krytyka okularocentryzmu ma wprawdzie również inne przyczyny, ale doświadczenie mediów stanowi jeden z ważkich czynników (Welsch 2005: 126).

Owa rekonfiguracja *aisthesis* stanowi oczywiście efekt przemian w kulturze współczesnej z rozwijającymi się technologiami medialnymi na czele, ale jest również wyrazem przemian, jakie zachodzą w obrębie samej sztuki. Pojawiające się nowe formy w sztuce wymagają od odbiorcy percepcji, w której żaden ze zmysłów nie jest już dominujący.

Zasadniczo zajmowanie się problematyką doświadczenia może okazać się niekonkluzywny, a ewentualne wnioski jałowe. Problematyka ta wzbudza skrajne opinie zarówno w kwestii swojej ważności, jak i zasadności podejmowania nad nią namysłu w akademickich rozważaniach. Trudno również o jasne konkluzje wśród badaczy tej tematyki. Żadnych deklaracji co do sposobu rozumienia kategorii doświadczenia nie złożył ani Martin Jay — autor książki *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, ani, na polskim gruncie, Dorota Wolska, autorka książki *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*. Jednak badacze najbardziej sceptycznie nastawieni do problematyki doświadczenia, którzy podają w wątpliwość wartość poznawczą tego zagadnienia dla wszelkiego rodzaju działalności naukowej, przyznają jednocześnie, że niezwykle trudno w humanistyce nie odwoływać się do tej sfery ludzkiego uniwersum. Z pewnością problematyka doświadczenia jest najbardziej powszechna w codzienności oraz najbliższa człowiekowi w jego egzystencji i kontakcie ze światem. Świadczą o tym chociażby uwagi, które Roger-Paul Droit sformułował w swoim artykule *Wielkość doświadczenia*, znanym w Polsce dzięki tłumaczeniu, które ukazało się w „Tekstach Drugich” (Droit 2006: 106):

Oczywiście, możemy spróbować skonstruować p o j ę c i e doświadczenia „w ogóle”, ale byłoby ono dość niejasne. Nie chcę wnikać w gąszcz filozoficznej problematyki, której tematem jest doświadczenie, ponieważ mamy jednocześnie szczęście i nieszczęście borykać się z terminem, który od zawsze miał (i ma) sens płynny i stanowi jedno z najbardziej codziennych pojęć (to było dobre doświadczenie, jeszcze tego nie doświadczyłem itd.), a także posiada całą gamę znaczeń teoretycznych — w sensie właściwym — w dziełach filozofów. [...] Obawiam się, że przez całe lata nie osiągniemy niczego, jeśli będziemy rozpatrywać to zagadnienie z punktu widzenia jego genealogii (Droit 2006: 106-107).

Droit konstatuje, że każde doświadczenie ma podwójny wymiar: bierny i aktywny, zawsze jest doznawane i przekazywane (zob. Droit 2006: 107). Z punktu widzenia niniejszych rozważań bardziej istotna jest kwestia przekazywania doświadczenia, która oczywiście nie pozostaje bez wpływu na drugi jego aspekt — doznawania. Jak to się dzieje, że doświadczenie twórcy zostaje „zawarte” w dziele? Czy uprawniony jest pogląd, że dzieło hybrydyczne, będące na pograniczu literatury i sztuki wizualnych, stanowi efekt doświadczenia współczesnego świata? Czy struktura dzieł hybrydycznych w specyficzny sposób oddaje wielopoziomą złożoność i symultaniczność, niejasność rzeczywistości ponowoczesnej? Dlaczego artyści wybierają taką a nie inną formę — hybrydę? Można zaryzykować następującą tezę: dzieła hybrydyczne ustrukturuwane są w taki sposób, że komunikują niemożliwość uchwycenia sensu na poziomie rzeczywistości. Aporetyczność rzeczywistości może ujawniać się za pośrednictwem wizualności zintegrowanej ze słowem. Najpierw jednak należy zapytać, jakiego rodzaju dzieła możemy uznać za hybrydyczne?

Hybrydyczność dzieła artystycznego

Jako użytkownicy kultury współczesnej funkcjonujemy w przestrzeni, którą coraz częściej wypełniają dzieła niejednorodne, składające się z dwóch albo większej liczby nośników sensu. Mowa tu o poezji wizualnej, poezji konkretnej, poezji cybernetycznej i cyfrowej, książce artystycznej, liberaturze. Każdy z wymienionych przykładów dzieł będących na granicy literatury i sztuk wizualnych stanowi swego rodzaju hybrydę. Nie trudno zauważyć, że niektóre z wymienionych twórców artystycznych zalicza się do uniwersum dzieł sztuki — o ile uznajemy jeszcze dzieło sztuki za prawomocną kategorię — a niektóre uznaje się za dzieła literackie.

Pozornie rzecz nie wydaje się skomplikowana. Pod względem gatunkowym poezję konkretną można wywieść z tradycji poezji wizualnej sięgającej starożytności oraz rozmaitych ruchów awangardowych poczynawszy od „słów na wolności” Marinettiego, przez kaligramy Appolinaire’a po *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* Mallarmégo i zaliczyć do eksperymentów literackich. Książkę artystyczną, którą w polskiej tradycji uznaje się przede wszystkim za obiekt muzealny, z łatwością możemy uznać za sztukę. Liberaci sami nazywają swoje przedsięwzięcia literackimi, więc można zaliczyć ich twórczość do uniwersum dzieł literackich o awangardowych proveniencjach. Z pewnością trudniej jest od razu zaklasyfikować dzieła, które powstają przy użyciu tak zwanych nowych mediów. Często jednak można usłyszeć, że mamy tu do czynienia z dziełami literackimi uwikłanymi w kontekst multimediów. To uproszczenie pokazuje nam, że nowe zjawiska artystyczne mogą w łatwy sposób zostać uznane za coś wtórnego i „zaledwie” korzystającego z nowego czy innego medium.

W dziele hybrydycznym istotne jest to, że dochodzi tam do zespolenia dwóch porządków ontologicznych, a mianowicie sfery materialnej dzieła oraz jego intencjonalności w sensie Ingardenowskim. Przywołuję tu Ingardena, ponieważ w jego teorii szczególnie wyraźnie widoczne jest, jak rola materii zostaje zredukowana do funkcji zapisu, nie odgrywa istotnej roli. Sfera materialna dzieła literackiego pozwala jedynie, zdaniem Ingardena, dotrzeć do intencjonalności w nim zawartej w procesie konkretyzacji. W przypadku dzieła hybrydycznego materialność dzieła nie deprecjonuje jego sfery intencjonalnej, jeśli chcielibyśmy się posłużyć terminologią Ingardena, a proces konkretyzacji obejmuje również aspekty „niejęzykowe”. Istotną rolę odgrywa przestrzeń fizyczna dzieła, ponieważ sama materia pełni również funkcję semantyczną.

Hybrydy są dziełami, których strategia twórcza polega na „uniępodobnieniu” się do innych dzieł i zarazem wykluczeniu multiplikacji czy reprodukcji, choć to niezwykle utopijne założenie. Hybrydy wydają się być poza prawem gatunkowym, nie naśladują i nie chcą być naśladowane. Jako odbiorcy nie mamy również scenariusza lektury czy odbioru hybrydy; to dzieło jakby opatrzone błędem i przez to wartościowe. Dzięki mitologicznym odniesieniom podczas percepcji hybrydy ujawnia się pewien niepokój poznawczy. Niepokojąca jest jej heterogeniczność, złożenie z rozmaitych elementów, które same w sobie nie zaskakują, a w zestawieniu ze sobą tworzą istotę, która jest dziwna, niepokojąca, a której Arystoteles w ogóle odmawiał racji bytu¹.

¹ Arystotelicy nie akceptowali hybrydy jako złożenia z dwóch różnych natur. Według Arystotelesa powstanie tego rodzaju istot nie dochodzi do skutku, ponieważ nie powstają one w sposób celowy. Zgodnie

Pojęcie dzieła hybrydycznego, podobnie jak pojęcie intermediów Higginsa, umożliwia uporządkowanie dzieł będących na granicy literatury i sztuk wizualnych bez przesądzania, czy dane dzieło należy do uniwersum dzieł literackich czy dzieł sztuki. Dzięki temu pojęciu z całej gamy przykładów sztuki i nie-sztuki, literatury i nie-literatury możemy wyodrębnić dzieła, w których tekst i obraz zostały zintegrowane w taki sposób, że efektem tego procesu artystycznego stała się nowa jakość estetyczna. Słowo nie stanowi tu ozdoby dla obrazu ani obraz nie stanowi ornamentu urozmaicającego wygląd tekstu. Dzięki pojęciu „intermedia” można wskazać, jakie relacje zachodzą pomiędzy poszczególnymi dziedzinami sztuki w poszczególnych nurtach artystycznych. Hybryda, choć paradoksalnie stanowi zaprzeczenie organiczności, jest dziełem z pogranicza różnych sztuk, stanowiącym swego rodzaju organiczną całość, jak mityczne hybrydy, w których jednak możemy wskazać, że jeden człon pochodzi z jednej dziedziny sztuki, drugi — z innej dziedziny sztuki, i jednocześnie możemy szukać narzędzi, umożliwiających opis poszczególnych hybryd. Tego rodzaju opis charakteryzowałby się tym, że żaden z elementów dzieła hybrydycznego nie mógłby zostać bardziej dowartościowany. Za pomocą pojęcia hybrydy podkreślamy również, że w przypadku poezji konkretnej, książki artystycznej, liberatury, dzieł nowomediałnych mamy do czynienia ze szczególną formą, bytem, w przypadku którego wymiar substancjalny jest bardzo istotny. Z założenia jest to byt efemeryczny i często jednorazowe połączenie substancji, a relacje zachodzące wewnątrz tego bytu niełatwo jest uchwycić i zanalizować.

Kiedy mowa o formie, mam na myśli formę w znaczeniu organicznej całości, w której nie można wskazać wnętrza i zewnątrz dzieła. W przypadku dzieł hybrydycznych za aspekty znaczące należy uznać zarówno semantyki języka, jak i struktury tworzywa. Dlatego z perspektywy niniejszego wywodu istotna jest myśl Luigiego Pareysona, który uznaje za dzieło sztuki formę, w której nie ma podziału na formę i treść. Zgodnie z teorią formatywności Luigiego Pareysona proces formowania dzieła sztuki obejmuje wszystkie jego elementy, łącznie z materią, która staje się znacząca.

Centrum teorii Pareysona stanowi formatywność², która jest swoistym połączeniem „formowania” czyli robienia oraz wymyślaniem „sposobu robienia”. Według badacza

z celowością natury powstają tylko istoty adekwatne i zgodne z naturą. Warto podkreślić, że w dziełach Arystotelesa nie występuje pojęcie „hybrydy”. W dziele *O rodzeniu się zwierząt* i w *Zagadnieniach przyrodniczych* filozof zajmuje się problemem anomalii i potworów. Potwór powstaje wówczas, gdy „[...] ruchy [pochodzące od samca] ustają i materiał [dostarczony przez samicę] nie jest przez nie opanowany, wtedy pozostaje to, co jest najbardziej ogólne w jestestwie, a tym jest «zwierzę». Noworodek, jak się zwykło mówić, ma wtedy głowę barana lub wołu” (Arystoteles 1979: 181). Podobne anomalie zachodzą wśród zwierząt. Przedstawiciel jednego gatunku może mieć głowę innego zwierzęcia. Według Stagiryty potwory są zaledwie podobne do istot, za które są uważane. W związku z tym filozof odmawia hybrydom racji bytu. Co więcej uważa, że istota, która rodzi się, musi być taka sama jak ta istota, od której pochodziło nasienie. Z nasienia konia może urodzić się tylko koń, a z człowieka tylko człowiek, a w innym przypadku nie można nazywać potomstwem istoty, która się narodziła: „Z tego powodu naszym potomstwem nie jest ani to, co pochodzi z innej części naszego ciała, ani to, co uległo zepsuciu lub zwyrodnieniu” (Arystoteles 1980: 62).

² Kluczowym pojęciem w estetyce Pareysona jest pojęcie *formatività*, które jest neologizmem w języku włoskim. Dzięki posłużeniu się neologizmem, Pareyson zwraca uwagę na jeden z najistotniejszych dla niego aspektów formy, czyli na jej aktywność. Dlatego również w języku polskim tłumaczka zdecydowała się na

każde działanie ludzkie ma charakter formatywny, czyli zarazem jest produkcją i inwencją (Kasia 2008: 19). W odniesieniu do sztuki badacz nazywa formatywnością: treść, materię, prawo. Treść dzieła sztuki (*il contenuto*) to „całe życie artysty, to jego działająca osobowość, ale nie tylko energia formująca, lecz także sposób formowania, czyli styl” (Kasia 2008: 19). Jeżeli treść dzieła sztuki utożsamia się ze stylem, nie ma już powodu, żeby toczyć spory dotyczące prymatu formy nad treścią, czy treści nad formą, ponieważ elementem duchowym dzieła w takim ujęciu jest właśnie styl. Nie można mówić o innej ekspresji, mówieniu, przekazywaniu treści, jak tylko robienie. Dla badacza materią dzieła sztuki może być tylko i wyłącznie materia fizyczna, gdyż „w sztuce formować znaczy formować jakąś materię” (Kasia 2008: 19); dzieło sztuki stanowi więc uformowaną materię.

Do poszczególnych dzieł sztuki przenika konkretne myślenie i konkretna moralność poszczególnych artystów, osobisty sposób myślenia i działania, określona interpretacja rzeczywistości i nastawienie do życia. „Mowa tu o całym życiu osoby, o jej określonej i kompletnej duchowości, o jej niemożliwym i niemożliwym do zastąpienia doświadczeniu, które, opierając się na zasadzie skupienia wszystkich aktywności w konkretnym działaniu, muszą w jakiś sposób wejść w sztukę” (Kasia 2008: 37). Istotne jest, żeby artysta skupił się na tworzeniu formy, a nie na formowaniu myśli, działań, cnót, cech charakteru czy przedmiotów przeznaczonych do jakiegoś określonego celu. Koncentracji na tworzeniu formy sprzyja znalezienie odpowiedniej materii do formowania. W przeciwnym razie czysta formatywność mogłaby okazać się abstrakcją nie osadzoną w materii i pozbawioną „ciała”. Raz uformowana materia jako czysta forma gwarantuje dziełu sztuki autonomię³.

użycie neologizmu — *formatywność*. Według tłumaczki żadne z wcześniej używanych w tłumaczeniach pojęć: „kształtowanie” i „formotwórstwo” nie oddawało włoskiego *formatività*. Natomiast pozostawienie tego często występującego w tekście terminu w języku włoskim mogłoby przerywać ciągłość lektury. Zob. Kasia 2008: 19.

³ W języku Pareysona o autonomii dzieła artystycznego mowa wówczas, kiedy filozof pisze o zupełności dzieła sztuki (*Compiutezza dell'opera d'arte*): „Doskonałość artystyczna nie jest nieruchoma i ustalona, lecz dynamiczna w swojej określoności. Istnienie dzieła sztuki jest jego zupełnością, a jego zupełność jest ukończeniem procesu formowania” (Kasia 2008: 112). Zakończenie procesu formowania następuje, kiedy *lo spunto* dojrzeje, wówczas dzieło sztuki usamodzielnia się, tzn. nie następują już w nim zmiany autorskie, staje się ukończone, zamknięte, całkowite, zupełne i gotowe na interpretację (Zob. Kasia 2008: 81). *Lo spunto* to moment, w którym formatywna intencjonalność przeistacza się w działanie o jasno określonym celu. W chwili, w której artysta odnajduje *lo spunto*, czyli swego rodzaju impuls, czuje, że ma powstać określone dzieło, konkretna forma. Można uznać, że artysta zawęża swoje spojrzenie na świat do jednego punktu, poddaje się sile transcendentnej, która zostaje urzeczywistniona za pośrednictwem artysty. Proces formowania nie mógłby jednak zaistnieć, gdyby nie osoba artysty. *Lo spunto* jest nieruchome, jest nasieniem, które uwalnia i ukierunkowuje twórczą energię, musi dojrzeć, żeby stać się dziełem sztuki (Kasia 2008: 67). K. Kasia porównuje Pareysonowską koncepcję *lo spunto* do interpretacji źródła dzieła sztuki Martina Heideggera: „Źródło oznacza tutaj coś, z czego i za sprawą czego rzecz jest, czym jest i jak jest” (Heidegger 1997: 7). Mimo tego kategoria *lo spunto* pozostaje zagadkowa, nie można bowiem wskazać źródła jej pochodzenia, wiadomo jedynie jak działa. Pareyson nie rozstrzyga, czy jest ona przejawem transcendentnej siły, czy jest wartością immanentną w świecie. Na pewno kategoria ta służy do wyjaśnienia specyfiki procesu formowania czyli szeroko pojętej działalności artystycznej. Stanowi nasienie, a potem zarodek dzieła sztuki, prawo własnej organizacji. Formowanie nie może być zatem improwizacją, ponieważ opiera się na informacji zawartej w *lo spunto*.

Podążając tropem myśli Pareysona, nie można mówić o duchu i ciele w odniesieniu do dzieła sztuki, ponieważ dzieło sztuki znaczy dzięki swojej zmysłowej obecności i fizyczności. W dziele sztuki nie ma niczego duchowego, co nie byłoby jednocześnie fizyczne. Elementy fizyczne i duchowe dzieła są tożsame, ponieważ formowanie dzieła nie jest formowaniem treści, tylko formowaniem materii. Za znaczenie dzieła należy uznać jego fizyczną obecność i jedność, która jest przyczyną przeżycia estetycznego, czyli interpretacji.

Istotną rolę materialnego aspektu dzieła artystycznego podkreśla również Wolfgang Welsch: „W obliczu powszechnej ruchliwości i zmienności świata prezentowanego przez media uczymy się znów doceniać niezmiennność i oporność świata natury, w obliczu swobodnej gry informacji trwanie konkretnego, w obliczu zwiewności obrazów masywności materii” (Welsch 2005: 128). Nieustanna obecność mediów elektronicznych rodzi w człowieku tęsknotę za jednostkowością, obecnością cielesności. Welsch podkreśla jednak, że nie ma na myśli pragnienia powrotu do doświadczenia zmysłowego sprzed epoki elektronicznej; rewalidacja doświadczenia nieelektronicznego poniekąd wynika z tego elektronicznego, a między jednym i drugim zachodzą liczne związki. Dobrym przykładem jest w tym kontekście liberatura, która wyrasta ze swego rodzaju sprzeciwu wobec wszechobecnej remediacji, co jednocześnie nie przeszkadza Zenonowi Fajferowi korzystać z mediów elektronicznych w swej twórczości.

Forma, doświadczenie, poznanie

W dziele hybrydycznym zachodzą specyficzne relacje między doświadczeniem, powstającą z niego formą oraz procesem poznania, który towarzyszy zarówno twórcy dzieła interpretującemu swoje doświadczenie oraz odbiorcy, zmagającemu się z formą dzieła w procesie odbioru.

Wydaje się, że relacja między doświadczeniem a formą nosi znamiona cyrkularności. Świadczy o tym refleksja nad formami dzieł. Odbiorca pochyla się nad formą dzieła służącą poznaniu człowieka-podmiotu oraz jego doświadczenia, i odkrywa, że relacja między formą a doświadczeniem podmiotu utworu, jeśli posłużymy się tradycyjnymi kategoriami poetyki, ma charakter cyrkularny⁴. Mianowicie doświadczenie znajduje swą formę wyrażenia, a forma dzieła modeluje owo doświadczenie, pozwala je rozpoznać. Antonina Lubaszewska w swojej książce dotyczącej poetyki doświadczenia duchowego stawia pytanie o to, jak owa cyrkularność objawia się w literaturze (Lubaszewska 2009: 9). Czy dzięki formom, poetyce dzieła można rozpoznać, jakie są doświadczenia poszukujące swej formy i jakie są formy narzucające strukturę doświadczeniu? (zob. Lubaszewska 2009: 9). Badaczka snuje antropologiczną refleksję nad antropologicznym doświadczeniem. Odnosi się jednak w swoich badaniach do biografii i twórczości świętego Franciszka z Asyżu, czterech sensów Biblii, Ojców Pustyni i poddaje analizie doświadczenie duchowe rozumiane szeroko, niekoniecznie w sensie religijnym. W tym punkcie

⁴ Problematyce cyrkularności relacji między formą a doświadczeniem wiele uwagi poświęca Antonina Lubaszewska w książce *Poetyka doświadczenia duchowego. W stronę antropologii form literackich*, Kraków 2009.

czytelnikowi niniejszego tekstu z pewnością nasuwa się pytanie, na czym polega różnica między dziełem hybrydycznym jako doświadczeniem a tradycyjną powieścią ujmowaną jako doświadczenie. Sztuka współczesna również stanowi wyraz doświadczenia artysty, posługuje się rozmaitymi nośnikami sensu (np. konceptualizm czy text-art albo performans). Czym wyróżnia się relacja formy i doświadczenia w przypadku dzieła hybrydycznego?

Zasadniczo doświadczenie jest relacją w stosunku do tego, co na zewnątrz, jest efektem konfrontacji z obcym elementem w nas samych. To, czego ktoś musi doświadczyć jest tym, czego nie może wynioskować (Zob. Droit 2006: 107). Odbiorca dzieła hybrydycznego (i nie tylko dzieła tego rodzaju) doświadcza go jednocześnie jako rodzaju doświadczenia i jako zapisu czyjś doświadczenia, ponieważ forma stanowi wyraz doświadczenia, a zarazem służy modelowaniu doświadczenia. Należy podkreślić, że nie można wskazać dzieł, które nie stanowiłyby formy, ponieważ forma jako sposób doświadczenia staje się osiągalna, gdy używa środków umożliwiających odbiorcy dany sposób doświadczenia. Nawet twórca, który usiłuje uwolnić się od formy, czyni to za pośrednictwem formy jako efektu procesu formowania (jeśli posłużymy się kategorią Pareysonowską).

Wydaje się, że proces formowania dzieła hybrydycznego różni się tym, że dzieła tego typu są formowane w taki sposób, żeby wykluczyć powtórzenie; co jest założeniem utopijnym. Możliwa jest oczywiście multiplikacja poszczególnych dzieł. Twórcy literatury podkreślają nawet, że ich dzieła należą do uniwersum literatury, ponieważ są opatrzone numerem ISBN i publikowane w wielu egzemplarzach. Problemem dla hybrydy jest seryjność, czyli powstanie następnego podobnego dzieła, które można włączyć do zainicjowanej serii. Dzieła tego typu nie chcą naśladować ani nie chcą być naśladowane, co jest oczywiście następnym utopijnym założeniem. Relacja między obrazem, słowem, dźwiękiem w tego rodzaju dziełach nie jest w żaden sposób ustalona. Hybrydy bowiem nie tworzą gatunków o wyznaczonych cechach. Z pewnością nawiązują do licznych genologicznych rozróżnień, w poszczególnych dziełach dochodzi do kontaminacji różnego rodzaju gatunków, ale proces ten nie ma jasno wyznaczonych ram, jak w przypadku opery czy komiksu, których nie zaliczam do dzieł hybrydycznych. Jeśli hybryda może zostać ujęta w ramy gatunkowe, to chyba tylko w taki sposób, w jaki Ferdinand de Saussure stworzył system języka, w którym nie ma żadnych pozytywnych pojęć, nie ma nic poza różnicami.

Próba interpretacji hybrydy za każdym razem stanowi swego rodzaju studium przypadku, w którym trudno o jasne reguły procesu odbioru. Niektórzy czytelnicy zapewne mogą podać w wątpliwość ten wywód i uznać, że właściwie w sztuce w większości mamy do czynienia z hybrydami. Warto jednak wziąć pod uwagę, że w sztuce ramy gatunkowe nie są tak istotne, jak w przypadku literatury, o czym pisał już chociażby Jerzy Ludwiński:

[...] poszczególne gatunki sztuki, związane czystością własnych metod, płynęły ku odrębnym celom na różnych głębokościach rzeczywistości. Trudno je było ze sobą porównać, choć niekiedy ich drogi wydawały się równoległe, a poszczególne etapy zadziwiająco podobne. W miarę jak ruch ten stawał się szybszy, a gatunki artystyczne pęczniały od nowych treści, to całe tło — pole niczyje między nimi — powoli się wypełniało. Tutaj, na

stykach różnych dziedzin, działa się rzeczy najbardziej interesujące; tu krzyżowały się metody, traciły sens konwencje, powstawały nowe tendencje i gatunki sztuki, takie jak poezja konkretna, land-art., environment, happening, sztuka konceptualna, teatr otwarty. Czy ktoś potrafi dzisiaj powiedzieć, co jeszcze jest muzyką albo plastyką, albo teatrem? Czy da się bezbłędnie wyznaczyć granicę między sztuką a resztą rzeczywistości? Niektórzy twierdzą, że wszystko może być muzyką, poezją, teatrem, wszystko może być sztuką (Ludwiński 2009: 138-139).

Dzieła hybrydyczne stanowią jednostkowe dzieła sztuki, w przypadku których forma konkretnego dzieła jest charakterystyczna tylko dla pojedynczego egzemplarza bądź większej liczby egzemplarzy, jeśli weźmiemy pod uwagę książki artystyczne bądź librackie wydawane w większej liczbie egzemplarzy. Gdybyśmy porównali *Przez dziurę ozonową* i *Oka-leczenie* Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik, nietrudno zorientować się, że obydwa te przykłady hybryd zostały uformowane w odmienny sposób. Pierwsza z książek przyjęła formę butelki, w której na przezroczystej folii został wypisany tekst poetycki, a całość została umieszczona w kartonie i opatrzona tytułem oraz numerem ISBN. *Oka-leczenie* natomiast przyjęło formę trójksięgu, w którym zawarte są trzy różne historie. Dla wymienionych dzieł w procesie ich formowania wybrana została taka a nie inna forma, niepowtarzalna. Właśnie unikatowość charakteryzuje dzieła hybrydyczne. Dlatego tak istotne jest pochylanie się nad każdym z dzieł z osobna. Proces ten Ryszard Nycz nazywa „wielowymiarowym studium przypadku” i uznaje za poetykę doświadczenia:

Poetyka doświadczenia [...] przybierająca w praktyce spluralizowaną postać wielowymiarowego studium przypadku nie odwołuje się do założenia swoistych cech, odrębnych przedmiotów, „macierzystych” metod ani teorii, deklarując swój bezparadygmacyjny i transdyscyplinowy charakter oraz „słabej” interpretacji jako zasadniczej strategii badawczego postępowania (Nycz 2007: 47).

Z pewnością taki sposób interpretacji, który proponuje Ryszard Nycz, umożliwi traktowanie poszczególnych dzieł jako indywidualów, o których nie można nic orzec dopóki odbiorca nie zacznie go percypować. W przypadku hybryd niemożliwe jest wydawanie sądów apriorycznych o dziele, na podstawie jego przynależności gatunkowej. Parafrazując wypowiedź Rogera-Pola Droit — dzieło hybrydyczne jest tym doświadczeniem, którego nie można wywnioskować bez kontaktu z nim. Czy możliwe jest jednak takie bezparadygmacyjne i transdyscyplinarne percypowanie dzieła hybrydycznego? Ostatecznie doświadczenie jest możliwe, jeśli percypujemy coś zgodnie z ustalonymi, narzuconymi, wybranymi kategoriami. Żaden podmiot nie jest w stanie uchwycić „przepływającego strumienia życia”.

Potwierdzenie powyższej konstatacji możemy znaleźć w książce Herberta Reada *O pochodzeniu form w sztuce*, w której badacz rozpatruje egzystencjalny sens formy. Według Reada zadaniem sztuki jest nie tylko przedstawianie, lecz także docieranie do najgłębszych źródeł poznania, o czym pisze w taki sposób: „sztuka to dana człowiekowi zdolność wyodrębniania formy z chaotycznego wiru jego wrażeń i kontemplowania tej formy w jej niepowtarzalności” (Read 1973: 13). Dalej badacz pisze: „skoro forma

wyprzedza ludzkie doświadczenie, mamy prawo przypuszczać, że świadomość formy człowiek otrzymał od swego naturalnego środowiska, a następnie spontanicznie naśladował w wytworach swoich rąk. Ale to forma była naśladowana, nie zjawisko, i to forma była symboliczna” (Read 1973: 86). Z rozważań Reada można wysnuć wniosek, że człowiek może ukonstytuować swoją tożsamość dzięki twórczym procesom formowania, nadać ramy własnemu doświadczeniu.

W podobnym tonie wypowiada się Georg Simmel w niezwykle popularnej pracy *Most i drzwi*, wprowadzając w eseju dotyczącym mody pojęcie „podstawowe formy życia”. Owe podstawowe formy życia, jak je określa Simmel, są wytwarzane przez podmiot, kiedy kształtuje on określoną materię i zarazem buduje za sprawą tego procesu swego rodzaju uniwersum treści istotnych dla tej jednostki. Podmiot styka się ze światem, który jest w ciągłym ruchu, któremu podmiot nadaje znaczenie. Wówczas, jak pisze Simmel, ów proces doświadczenia świata

ma treści, wytwarza wewnętrzne przedmioty: wyobrażenia, pojęcia, wiedzę; te zaś mają swoiste znaczenie i substancję, ważność i porządek — inne niż czysty monotony tok zdarzeń. Te treści, duchowe kształty, jakie przybiera istnienie, występują w pewnym uporządkowaniu: przede wszystkim w umyśle podmiotu, który je sobie przedstawia. Tym samym świat widziany jest z perspektywy jakiegoś centrum, co stwarza dystanse, akcenty, perspektywiczne przesunięcia i przecięcia natury zmysłowej i duchowej, niemające odpowiedników w obiektywnym wymiarze istnienia (Simmel 2006: 320).

Poezja konkretna jako doświadczenie?

Jak jednak odnieść kategorię doświadczenia do poezji konkretnej⁵?

⁵ Za kontrowersyjny może zostać uznany pogląd, zgodnie z którym poezja konkretna należy do uniwersum dzieł hybrydycznych. Wydaje się, że rozwiązanie sporu o przynależność poezji konkretnej podała już Stefania Skwarczyńska, która widzi je w źródłach zjawiska czerpiącego z syntezy sztuk jako pewnej tradycji. Jednocześnie badaczka podkreśla, że podejmowanie namysłu nad poezją konkretną i próba jej interpretacji wiąże się z wyjściem poza język w sensie lingwistycznym, a korzystanie z języka plastyki, co uznaje za argument za uznaniem poezji konkretnej za hybrydę („Zamierzając określić poetykę poezji konkretnej, a tym samym właściwy jej język poetycki, poetyka naukowa będzie zmuszona przenieść się wbrew swojej praktyce z «poezją tradycyjną» – z orbity semantyki na orbitę semiotyki. Oznacza to, że nie będzie już miała do czynienia wyłącznie z językiem w sensie lingwistycznym, ale także z językami pozalingwistycznymi, ściślej i ad rem: z językiem plastyki, a więc ze znakami językowymi i ze znakami ikonicznymi. Charakterystyka języka poezji konkretnej będzie na tyle kłopotliwa, że zażąda przewyżnienia zrozumiałej tendencji semiologii do porządkowania języków na zasadzie homogeniczności ich znaków” (Skwarczyńska 1977: 27). Nawet jeśli uznamy wiersze konkretystyczne za przedmioty fizyczne, w których niemożliwe jest oddzielenie słowa i obrazu, należy pamiętać, że w procesie percepcji odbiorca natychmiast oddziela jedno od drugiego i nie postrzega poezji konkretnej jednocześnie jako tekstu i obrazu. Poezja konkretna stanowi hybrydę, ponieważ jest wyrazem zdania sobie sprawy przez artystów z mechanizmów samego języka – jego semantyczności i przestrzenności. Dzięki połączeniu poezji, sztuki wizualnej i muzyki powstaje nowy byt, który zdaje sprawę z tego, jaki jest język. Dzięki temu konkretyści uważają, że stworzyli nowy język, a poezja konkretna wyrosła z pragnienia nowego języka uniwersalnego w obliczu jego ówczesnego kryzysu. Język poezji konkretnej stanowi zwrot na stronę tekstu wizualnego, hybrydą okazuje się sam język, jeśli zredukujemy go do pojedynczego słowa i dostrzeżemy w nim „możliwości autotelicznej orientacji słowa na swoją własną istotę, na swoją znakowość, na strukturę i sens równocześnie. Słowo, swoim czystym znaczeniem, dźwiękiem i kształtem, a więc niedostrzeganą

Zasadniczo jako czytelnicy tradycyjnej poezji, jesteśmy przyzwyczajeni do sytuacji czytelniczej, w której utwór poetycki przekazuje treść za pośrednictwem metafor, porównań i rozmaitych innych środków poetyckich. Podmiot liryczny opisuje świat, własne przeżycia, informuje o swoich doświadczeniach, które w rozmaity sposób są „zawarte” w utworze poetyckim. W przypadku poezji konkretnej trudno przyjąć, że informuje ona o emocjach, przeżyciach podmiotu lirycznego, opisuje świat, w którym ów podmiot się znajduje i którego doświadcza.

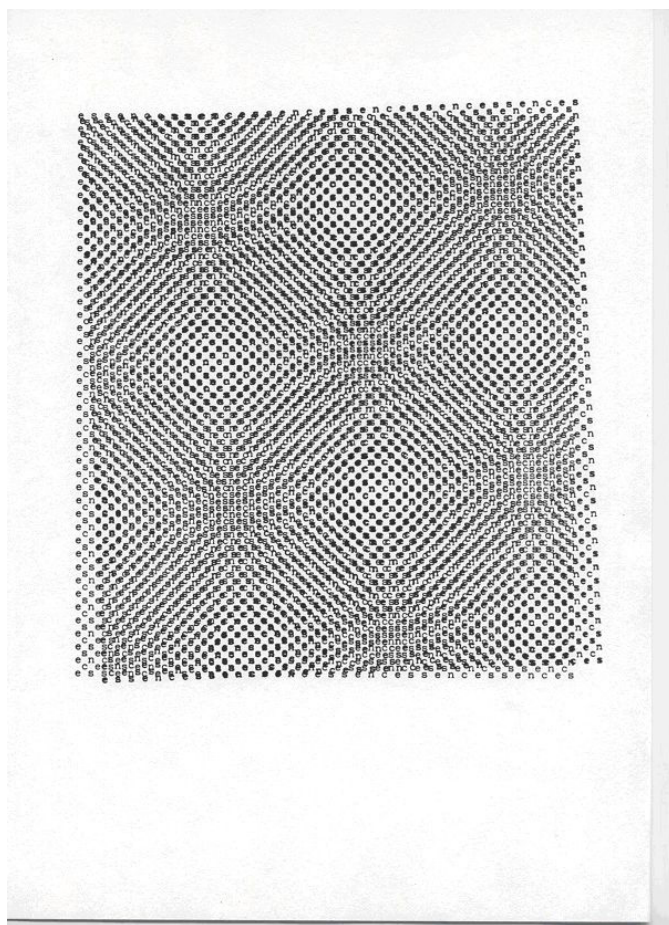
Tadeusz Sławek zauważa, że poezja ta ignoruje „ptolemejski system literatury skoncentrowany wokół autora, który w dziele przekazuje swoje doświadczenia” (Sławek 1989: 58). Nie znaczy to jednak, że konkretyści nie odwołują się do rzeczywistości. Czynią to, ale odnoszą się do rzeczywistości językowej, która jest oparta na elementach świata rzeczywistego. W poezji konkretnej dochodzi do zerwania relacji między rzeczywistością a przekazem, który stanowi wiersz konkretystyczny. Istotną rolę odgrywa napięcie między elementami językowymi, ich znaczeniem, obrazem i dźwiękiem. Wszystkie te elementy sprzęgnięte ze sobą stają się osobnym przedmiotem, i jednocześnie, nowym językiem uniwersalnym. Za sprawą uniezależnienia od konkretnych elementów świata rzeczywistego, poezja konkretna może wnikać w rozmaite konteksty rzeczywistości w zależności od tego, kto percypuje dany utwór. Może stać się swego rodzaju sposobem doświadczania rzeczywistości.

W tym kontekście chciałabym przywołać utwór Pauli Claire⁶ ES-SENSE, który stanowi jeden z cyklu (No 9) osiemnastu utworów typograficznych, powstałych na podstawie słów: *sense, nonsense, essence, quintessence, sensation, sensuous, sensual, sensitive* (sens, nonsens, istota, kwintesencja, sensacja, zmysłowa, zmysłowy, czuły)⁷. Utwory te zostały wykonane na maszynie do pisania przez wpisanie podstawowych tekstów, a następnie za sprawą kopiowania nakładane na siebie w celu uzyskania złożonych obrazów. Są to jednocześnie utwory wizualne i dźwiękowe, które Paula Claire wykorzystuje w swoich performansach.

dotąd wyraźnie autodefinicją, zaczęło stanowić bazę wiersza, jego grunt, „beton”, „concrete”, „konkret”, jak pisze Małgorzata Dawidek Gryglicka (Dawidek Gryglicka 2012: 68). Na przywoływany przez mnie powyżej artykuł Stefanii Skwarczyńskiej również powołuje się Małgorzata Dawidek Gryglicka w swojej pracy dotyczącej tekstu wizualnego, dzięki której zwróciłam uwagę na ten tekst, za co z tego miejsca chciałam serdecznie podziękować.

⁶ Paula Claire – brytyjska poetka, artystka, performerka; tworzy poezję wizualną, konkretną, dźwiękową, książki artystyczne, performanse. Współpracowała z Bobem Cobbingiem. Mieszka w Oksfordzie. Jest twórczynią archiwum poezji konkretnej w Oksfordzie – The Paula Claire Archive of Sound and Visual Poetry. Więcej informacji dotyczących Pauli Claire, a także jej twórczości można znaleźć na stronie internetowej www.paulaclaire.com

⁷ Opublikowane jako International Concrete Poetry Archive No 31, 1992.

Ilustracja 1 Paula Claire *ES-SENSE*

Jeśli przyjrzymy się uważnie utworowi *ES-SENSE*, z pewnością dostrzeżemy wibrujące i koncentrujące się w niektórych miejscach słowa „sens” i „istota” bądź „istnienie”, w zależności od tego, jaki typ myślenia o świecie preferujemy. A zatem, jak wspominałam wcześniej, poezja konkretna wnika w rozmaite konteksty rzeczywistości i jako odbiorcy w procesie percepcji możemy doświadczyć uniwersalnego, językowego i wizualnego spektaklu, który umożliwia nam również koncentrację na swoich doświadczeniach i przemyśleniach. Żaden z elementów odbioru utworu konkretystycznego nie musi zostać pominięty: odbiorca może koncentrować się na słowach, ich wizualnym kształcie bądź sensie słów, odwoływać się do własnych przemyśleń i doświadczeń, być może nawet tych metafizycznych.

Należy podkreślić, że w przypadku hybryd tego typu można mówić o kontemplacji jako zwieńczeniu procesu percepcji dzieła, ponieważ nie mamy tu do czynienia z zagadką, rebusem, którą należy rozwiązać, żeby przejść do percepcji wizualnej dzieła lub na odwrót — przyrzeć się utworowi z perspektywy wizualnej, a następnie podać znaczenie. Do kontemplacji mogą prowadzić tylko wytrwałe działania interpretacyjne: stawianie pytań, kwestionowanie, znajdowanie rozwiązań, docieranie jak najgłębiej. Sama kontemplacja jest widzeniem formy jako formy, zyskaniem nowego sposobu widzenia; to stan estetycznej przyjemności (*il piacere estetico*), którego źródło stanowi piękno. Jak pisze Pareyson:

Kontemplacja nie jest zatem wzburzona, lecz cała jest zamknięta we własnej łagodności, jest pozbawiona emocji i namietności. Kontemplacja jest *katharsis*, bo w jej nieruchomości życie zatrzymuje się i następuje przerwa, cichnie tumult uczuć i afektów, choć jej kulminacją jest porwanie i ekstaza, a kontemplujący, zyskując spojrzenie jasnowidza, zapomina o sobie samym, cały zawiera się w przedmiocie, podmiot niemal wychodzi z siebie (Pareyson 2009: 225).

Być może inne dzieło Pauli Claire przybliży czytelnikowi, na czym polega związek formy i doświadczenia w przypadku dzieł hybrydycznych oraz uzmysłowi, w jaki sposób dzieło tego rodzaju może być kontemplowane. Mam tu na myśli *Hymns to Isis*, które stanowią parę konkretnych poematów, wykonanych przez Paulę Claire w 1992 roku. Artystka zawiesiła je po dwu stronach lustra w salonie swojego domu w Oksfordzie. Kiedy ustawimy się twarzą do lustra, po lewej i po prawej stronie którego zawieszono zostały poematy, zobaczymy w nim odbicie rzeki Tamizy. Rzeka widoczna jest z okien domu Pauli Claire, a dom od rzeki oddziela park. Właśnie odbicie takiego widoku widzimy w lustrze — park z biegnącą przez niego Tamizą.

Artystka próbowała dociec, skąd pochodzi nazwa rzeki Tamiza. W starożytności nazywano ją Tamesis, a w Oksfordzie bywa nazywana Isis. Nazwa zainspirowała Paulę Claire do refleksji nad pojęciem Isis. Pierwszym skojarzeniem jest oczywiście egipska bogini Isis (Izyda) — siostra i żona Ozyrysa, a matka Horusa. W okresie rzymskim była uważana za jedno z wcieleń Wielkiej Macierzy. W sztuce Isis często przedstawiano w pozycji siedzącej z małym Horusem na kolanach lub przy piersi. Przez wielu badacza tego rodzaju przedstawienie bogini uznawane jest za prefigurację obrazu Madonny z Dzieciątkiem Jezus w ikonografii chrześcijańskiej.

Zdaniem Pauli Claire bogowie i boginie stanowią wyraz ludzkich pragnień objęcia umysłem i wyobraźnią tajemniczych sił („For me, the idea of gods and goddesses shows our human desire to comprehend huge and mysterious forces”⁸). Isis jest boginią, która reprezentuje słońce i księżyc, męską i żeńską energię, jak yang i yin w chińskiej filozofii.

Artystkę zainspirował widok rzeki (wyglądającej jak stopione złoto) w styczniowy poranek o wschodzie słońca, kiedy na rzece widoczne były fale. Dlatego poemat reprezentujący energię *yang* został napisany złotą barwą na białym tle; litery wibrują, ponieważ zostały umieszczone na przemian i tym samym dają poczucie dynamiczności odbiorcy

⁸ Cytat pochodzący z mojej rozmowy z Paulą Claire, która miała miejsce 02.09.2013 roku w jej domu w Oksfordzie.

tego dzieła. Utwór ten Paula Claire nazywa *Isis in Sunshine*. Drugi z poematów, będący odzwierciedleniem energii *yin*, został napisany kolorem srebrnym na czarnym tle, formy literowe zaś rozmieszczone zostały w oddzielnych liniach; nie zachodzi między nimi interakcja, co daje odbiorcy poczucie spokoju i wprowadza refleksyjny nastrój. Ten utwór jest nazywany *Isis in Moonlight*, a inspiracją do jego stworzenia był widok Tamizy w nocy w pełni księżyca.

Możliwość kontemplacji dzieła Pauli Claire nie ulega wątpliwości. Kiedy odbiorca znajdzie się przed lustrem w salonie artystki — będącym najdogodniejszym i jedynym miejscem odbioru tego dzieła — jednocześnie doświadcza formy, która jest językowa, ale posługuje się też barwą i ruchem. Wchodzi również w relację z odbiciem w lustrze, co uruchamia kolejny łańcuch znaczeń zakorzenionych w kulturze. Sensem tych dwóch poematów jest ciągłe stawanie się i mnożenie znaczeń w zależności od tego, kto staje przed lustrem. Mimo głębokiego zakorzenienia w rzeczywistości i kulturze, utwory Pauli Claire za sprawą swojej formy uniezależniają się w pewien sposób od konkretnej rzeki Tamizy, stają się oddzielnymi przedmiotami i mogą wnikać w inne konteksty rzeczywistości, modelować doświadczenie odbiorcy w akcie kontemplacji.

Taktylne doświadczenie doświadczenia

Coraz częściej badacze podkreślają, że proces kontemplacji nie jest już możliwy w przypadku dzieł najnowszych. W dobie rekonfiguracji *aisthesis*, jak proces ten określa Wolfgang Welsch, nie można już mówić o kontemplacji dzieł, ponieważ dzieła wymagają wielosensorycznej percepcji. Tradycyjnie pojmowany model kontemplacji zakładał przywilejowanie oka, które przez wieki było najwyżej w hierarchii zmysłów. We współczesnej kulturze wzrok nie jest już w żaden sposób faworyzowany. Jak zauważa Welsch, wzrok „nie jest już — ani w świecie współczesnej fizyki, która nie opiera się na naoczności, ani w świecie mediów — niezawodnym zmysłem kontaktu z rzeczywistością, za jaki niegdyś był uważany” (Welsch 2005: 127).

Współczesna sztuka również wymaga odbioru polisensorycznego. Na tego rodzaju percepcję z pewnością musi być gotowy odbiorca A.M.D.G Jima Butlera⁹. Celem twórcy A.M.D.G było stworzenie dzieła, dzięki któremu mógł przekazać swoją refleksję dotyczącą dorastania w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych a także oddać atmosferę przyjaźni i edukacji w katolickiej szkole. Butler zastanawiał się, jaką formę może przyjąć tego rodzaju doświadczenie. Uznał, że forma książki zapewnia odbiorcy intymne doświadczenie, kiedy może trzymać dzieło w dłoniach, pod warunkiem jednak, że to, co trzyma nie jest nic nie znaczącym opakowaniem tekstu wypisanego w środku. Artysta uznaje formę książki, przytaczając pogląd Ulissesa Carrióna, za sekwencję przestrzeni, miejsc. A jeśli każde z miejsc jest postrzegane w innym momencie, książka jest również sekwencją chwil („A book is a sequence of spaces. Each of these spaces is perceived at a different moment - a book is also a sequence of moments” (U. Carrión, The

⁹ Jim Butler – urodzony w Dublinie; mieszka w Cambridge; twórca książek artystycznych i innych form, w których dochodzi do integracji słowa i obrazu; wykłada w Cambridge School of Art. w Anglia Ruskin University. Więcej informacji dotyczących artysty oraz jego twórczości można znaleźć na stronie internetowej <http://www.jimbutlerartist.com>.

New Art of Making Books, <http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artists-books/Ulises%20Carrion,%20The%20New%20Art%20of%20Making%20Books.pdf>). Dlatego każda strona A.M.D.G jest ustrukturowana w indywidualny sposób; żeby ją „czytać”, odbiorca musi zrozumieć elementy jej struktury. Bardzo istotne jest doświadczenie taktylne tej książki, które nie stanowi jedynie dodatkowego aspektu percepcji (oprócz percepcji wzrokowej), lecz jest równie istotne, jak jej doświadczenie za pośrednictwem oka. Kolejne strony książki są ustrukturowane w taki sposób, że odbiorca może poczuć to, co widzi. Twórca prowadzi grę z odbiorcą polegającą na taktylnym doświadczeniu przestrzeni książki. Doświadczenie taktylne poszczególnych stron sprawia, że odbiorca ma wrażenie, jakby dotykał rzeczywistości, o której „opowiada” Butler.

Książka Jima Butlera wymaga od odbiorcy uruchomienia wielu receptorów — „mentalnych” i „cielesnych”. Doświadczenie A.M.D.G zaczyna się już w momencie, kiedy stykamy się z fakturą papieru, kształtem, a nawet ciężarem książki. Podobnie jak w przypadku poezji konkretnej, kiedy odbiorca wypełniał swoim doświadczeniem utwór konkretystyczny, uzupełniał dzieło, które miał przed sobą o własny kontekst, nadawał dziełu znaczenie szczególnie zapośredniczone przez swoje doświadczenie. Podobnie rzecz się przedstawia w przypadku A.M.D.G Jima Butlera. Zaryzykowałabym nawet pogląd, że w przypadku książek liberackich mamy do czynienia z podobnym procesem zmagania się z formą. Mianowicie, odbiorca w pewnym sensie sam tworzy A.M.D.G, w procesie percepcji ciągle na nowo ustala reguły odbioru tego dzieła. Doświadczenie książki Butlera za każdym razem jest inne, ponieważ zmienia się kontekst odbioru książki, co jest charakterystyczne dla każdego doświadczenia estetycznego. Należy podkreślić, że politworzywowa struktura dzieł takich jak A.M.D.G. wymaga, by za każdym razem doświadczać jej w inny sposób: zmieniać kolejność, perspektywę, na czym innym się koncentrować, bardziej doświadczać taktylnie a mniej percypować wzrokiem albo na odwrót. Dzieła tego rodzaju można określić doświadczeniem, ponieważ odbiorca właściwie tworzy je w procesie odbioru.

Zakończenie

Wydaje się, że dzieła hybrydyczne nie stanowią odtworzenia doświadczenia rzeczywistości, jej reprezentacji czy wtórnego ustalenia. Można je raczej uznać za przykłady zjawiska „literatury jako doświadczenia”, jak określa tego rodzaju dzieła artystyczne Ryszard Nycz (zob. Nycz 2007: 22). W tym znaczeniu sztuka stanowi faktyczne i specyficzne doświadczenie realności, sztuka jest, jak pisze badacz, „postacią, bez której «głuche masy niesformułowanego w nas» (by posłużyć się określeniem Schulza) nie doszłyby nigdy do progu świadomości i pojęciowo-językowego uformowania własnej określoności (czy tożsamości)” (Nycz 2007: 22). A jednocześnie ujmowanie doświadczenia w dyskurs nie oznacza, że jego zmysłowe, bezrefleksyjne i pozbawione znaczenia wymiary nie mogą nadal funkcjonować w dziele. Pewne aspekty dzieła, możliwe albo niemożliwe do wypowiedzenia/ukazania są zaszyfrowane w dziele, w „niestematyzowanym potencjale semantycznym jego materii semiotycznej”, jak pisze Nycz (Nycz 2007: 22), i mogą zostać reaktywowane w doświadczeniu odbiorcy.

Bibliografia:

- Arystoteles (1979), *O rodzeniu się zwierząt*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Arystoteles (1980), *Zagadnienia przyrodnicze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Carrión Ulisses (1975), *The New Art of Making Books*, <http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/Ulises%20Carrion,%20The%20New%20Art%20of%20Making%20Books.pdf>
- Dawidek Gryglicka Małgorzata (2012), *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Korporacja Ha!art, Kraków-Wrocław.
- Dewey John (1975), *Sztuka jako doświadczenie*, Ossolineum, Wrocław.
- Droit Roger-Pol (2006), *Wielkość doświadczenia*, „Teksty Drugie” nr 3.
- Heidegger Martin (1997), *Źródło dzieła sztuki*, [w:] *Drogi lasu*, tłum. J. Miziera, Fundacja „Aletheia”, Warszawa.
- Kasia Katarzyna (2008), *Rzemiosło formowania. Luigiego Pareysona estetyka formatywności*, Universitas, Kraków.
- Lubaszewska Antonina (2009), *Poetyka doświadczenia duchowego. W stronę antropologii form literackich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Ludwiński Jerzy (2009), *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Akademia Sztuk Pięknych, Poznań.
- Nycz Ryszard (2007), *Antropologia literatury — kulturowa teoria literatury — poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” nr 6.
- Pareyson Luigi (2009), *Estetyka. Teoria formatywności*, tłum. K. Kasia, Universitas, Kraków.
- Read Herbert (1973), *O pochodzeniu form w sztuce*, przeł. E. Życieńska, przedm. A. Osęka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Simmel Georg (2006), *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Skwarczyńska Stefania (1977), *O miejsce w zainteresowaniach badawczych poetyki naukowej dla poezji konkretnej i zjawisk jej pokrewnych* [w:] *The Structure of Semantics of the Literary Text*, red. Mihály Péter, Akadémiai Kiadó, Budapeszt.
- Sławek Tadeusz (1989), *Filozofia spójnika i poezja negatywności*, [w:] *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Welsch Wolfgang (2005), *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guzalska, Universitas, Kraków.