

Poza język? Utopie w poezji Joanny Mueller¹

Wstęp

Wiersze Joanny Mueller najłatwiej jest zaklasyfikować do poezji lingwistycznej. Utwory tej autorki zajmują ważne miejsce w *Gada !zabić? pa(n)tologii neolingwizmu*², jej podpis znalazł się pod słynnym *Manifestem neolingwistycznym*³, a notki biograficzne charakteryzują poetkę jako archelingwistkę⁴. Język Joanny Mueller sam w sobie znajduje się w centrum zainteresowania większości krytyków, co jest zresztą zgodne z wypowiedziami autorki przywiązującej do niego dużą wagę. Warto jednak pamiętać, że nacisk na język jako taki łączy się u Mueller z zainteresowaniem utopiijnymi projektami poetów, którzy wierzyli w możliwość powrotu do języka pierwotnego – języka Adama⁵, w którym dźwięk, obraz i rzecz były jeszcze nierozzerwalnie złączone. Wiara w wizualny aspekt takiej utopii, nazwany kiedyś przez Mueller powrotem do Kratylandii⁶, może się objawiać w tworzeniu wierszy wizualnych, które próbują przywrócić naturalny związek znaczącego i oznaczonego⁷, ich naturalne podobieństwo łączone zwykle z obrazowością, a nie konwencjonalną werbalnością. Wykorzystanie materialnego i graficznego wymiaru wiersza, słowa, a nawet litery jest, moim zdaniem, równie ważnym jak lingwizm elementem poezji Mueller – autorki, która w dodatku nieraz zdaje się nakładać myślenie obrazowe na językowe. Sądzę, że oba tomiki Mueller, *Somnambóle fantomowe* i *Zagniazdowniki/Gniazdowniki*, stanowią pogranicze tradycyjnej

¹ Artykuł jest zmienionym fragmentem tekstu, który powstał dzięki współpracy z Profesorem Jerzym Jarniewiczem podczas tutorialu w Collegium Invisibile w roku akademickim 2007/2008.

² *Gada !zabić? pa(n)tologia neolingwizmu*, pod red. M. Cyranowicz, P. Koziola, Warszawa 2005.

³ Ibidem, s. 158–159.

⁴ Zob. np. okładkę: J. Mueller, *Zagniazdowniki/Gniazdowniki*, Kraków 2007.

⁵ *Wejść w rytualność, zagadać zagładę – z Joanną Mueller rozmawiają Maria Cyranowicz, Beata Gula i Michał Kasprzak*, „Wakat” 2007, nr 3 (5), s. 8.

⁶ J. Mueller, *Mapa do Kratylandii*, „LiteRacje” 2004, nr 1 (3), s. 29–37. W tekście tym autorka odwołuje się do postaci Kratylusa, bohatera dialogu Platona, który wierzył, że imiona są nie konwencjonalne, a naturalne oraz że przedstawianie rzeczy za pomocą podobieństwa znacznie przewyższa reprezentację za pomocą przypadkowych znaków. Zob. Plato, *Cratylus*, tłum. B. Jowett, [online], dostępny w internecie: <http://www.gutenberg.org/etext/1616>, dostęp: 11 czerwca 2008. Takie naturalne podobieństwo, które łączyłoby obraz i dźwięk słowa z rzeczą, a tym samym stawiało słowo bliżej swojego desygnatu, zwane przez Mueller ikonizacją, wydaje się bliskie myśli kognitywistycznej, z tym że autorka traktuje je jako odległą utopię.

⁷ Wydaje się bowiem, że poetkę interesuje nie tylko niearbitralne połączenie kodu (znaczącego) i wynikającego z jego wewnętrznych relacji znaczonego (pojęcia), lecz także i przede wszystkim sięgnięcie poza język i kształtowane przez niego pojęcia mentalne – aż do samej oznaczonej rzeczy.

poezji wizualnej⁸ i tej „zwykłej”, a niektóre utwory można wprost czytać (i oglądać) jako wiersze wizualne.

Co więcej, częścią twórczości tej autorki, równie istotną jak wiersze, jest jej twórczość krytycznoliteracka oraz teoretycznoliteracka. W jednym z wywiadów poetka sama przyznała, że to, czego nie umie zawrzeć w wierszu, nieraz staje się częścią jej lektury cudzych tekstów⁹. W takim razie nie można więc zignorować artykułu autorki poświęconego tradycyjnej poezji wizualnej i poezji konkretnej, w którym autorka staje po stronie tej pierwszej¹⁰.

W związku z tym słuszne wydaje mi się umieszczenie poezji Joanny Mueller na tle określonej tradycji *carmen figuratum*, do której naocznie nawiązują jej wiersze, a jednocześnie przyjrzenie się wizualności sproblematyzowanej i opisywanej (a zapewne nawet przenikającej lingwistyczne kształtowanie językowej materii wierszy) w poetyce przez nią tworzonej.

O poezji wizualnej i jej pograniczach

Utwory łączące różne systemy semiotyczne, w tym typowe wiersze wizualne, należą do pogranicza sztuk nazywanego czasem transsemiotycznością, transmedialnością¹¹ lub też intermediami¹², natomiast samo zjawisko zespalania obrazu i tekstu literackiego w jedno ma różne nazwy, zależne od charakteru dzieła. Pojęcia takie, jak „książka artystyczna”, „poezja wizualna” czy „liberatura” są jednak tak płynne, że nieraz trudno jest jednoznacznie stwierdzić, czy dane dzieło, a w tym wypadku wiersze Joanny Mueller (tomik *Zagniazdowniki/Gniazdowniki*), należy do którejś z tych kategorii. Choć twórcy polskiego pojęcia „liberatura”¹³ odróżniają je od „książki artystycznej”, w której „tekst podporządkowany jest książce”¹⁴, a „słowo jest tylko jednym z wielu równoważnych elementów dzieła”¹⁵, to jednak opracowania poświęcone książkom

⁸ Termin „poezja wizualna” jest w wielu ujęciach (np. u Piotra Rypsona) szerokim pojęciem obejmującym wszelkie przejawy znaczącej wizualności czy graficznej materialności wiersza, podczas gdy „poezja konkretna” określa radykalne utwory powstające od lat pięćdziesiątych i zwracające uwagę na swoją materialność graficzną lub dźwiękową. Tym samym wizualna poezja konkretna byłaby podzbiorem poezji wizualnej, która zresztą i w swoim tradycyjnym wydaniu powstawała nadal aż do czasów najnowszych. Warto jednak zwrócić uwagę, że nieraz pojęcie „poezja wizualna” bywa odnoszone tylko do tradycyjnej poezji wizualnej, a „poezja konkretna” do radykalnej jej odmiany. Oczywiście granic między tymi dwoma rodzajami nie da się ściśle wyznaczyć, wydaje się jednak, że literatura pozwala wskazać na modelowe przykłady obu typów (przykłady wierszy uznawanych za poezję konkretną znajdziemy np. w „Literaturze na Świecie” 2006, nr 11–12). Dla mnie jednak poezja wizualna pozostanie terminem o najszerszym zakresie.

⁹ Zob. *Nic ci się nie nagra. Z Joanną Mueller rozmawiają Igor Stokfiszewski i Darek Pado*, „Studium” 2003, nr 3–4.

¹⁰ J. Mueller, *Mapa do Kratylandii*, op.cit.

¹¹ Te pojęcia stosuje Ewa Szczesna zależnie od tego, czy mówimy o połączeniu dwóch systemów prymarnych (języka i obrazu) czy wtórnych (literatury i malarstwa) – w przypadku Joanny Mueller zapewne oba te pojęcia mają sens. Zob. E. Szczesna, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej* [w:] *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004.

¹² D. Higgins, *Intermedia i inne eseje*, pod red. P. Rypsona, tłum. M. i T. Zielińscy, Warszawa 1985.

¹³ W odróżnieniu od „liberature” i „liberatury”, rozumianych jako literatura wolna, łamiąca różne tabu (od łacińskiego *liber* – wolny, a nie *liber* – książka).

¹⁴ Z. Fajfer, *Nie(o)pisanie liberatury*, „Ha!art” 2003, nr 2 (15), s. 9.

¹⁵ *Ibidem*, s. 9.

artystycznym uwzględniają takie pozycje jak tomik Juliana Przybosia w typografii Władysława Strzemińskiego¹⁶ – z niewątpliwie dominującym słowem. *Zagniazdowniki* Joanny Mueller będące całościowym projektem obejmującym grafikę okładki oraz tekstów wewnątrz tomu niektórzy mogliby więc zaliczyć do książek artystycznych¹⁷.

Natomiast do rozważań nad przynależnością tej poezji do liberatury warto chyba przywołać kryteria „liberackości” wymienione przez Katarzynę Bazarnik, na które składa się odpowiednie wykorzystanie czterech rodzajów przestrzeni ikonicznej tekstu: alfabetycznej, leksykalnej, paginalnej i kompozycyjnej¹⁸. Chwytem kierującym uwagę na samą literę, a zatem przestrzeń alfabetyczną, jest u Mueller choćby *β* (*ligatura*). Koncentracja na samym słowie uwidacznia się choćby przez rozstrzelenie, przestrzeń paginalną. Z układu słów na stronie korzystają wszystkie *carmina figurata* tej autorki, a konstrukcja całej książki *Zagniazdowniki* jest zabiegiem kompozycyjnym o dużym znaczeniu – począwszy od okładki otaczającej tom o niejako dwóch tytułach i dwóch autorkach.

Z kolei rozważania o przynależności tej poezji do wierszy wizualnych czy konkretnych wymagają sprecyzowania, co rozumie się pod tymi pojęciami, gdyż ich zakresy mają się równie niepewne granice jak sama poezja lingwistyczna¹⁹. Jeśli poezję wizualną zdefiniuje się szeroko jako sztukę języka, w której słowo nie ukrywa swojej materialności, ale odsyła do siebie w swoim graficznym wymiarze²⁰, to niejeden wiersz Joanny Mueller niewątpliwie należy do tej kategorii. Trudno jest jednak wyznaczyć granice tak rozumianej wizualności, której mniej wyraźne przejawy można odnaleźć w wielu wierszach wyśrodkowanych czy schodkowych. Takich samych problemów przysparzają zresztą i wszelkie inne definicje. Pytanie o stopień ujawniania się materialności konieczny do uznania czegoś za wiersz wizualny pozostaje otwarte i staje się szczególnie widoczne w przypadku utworów, w których wizualność nie jest cechą dominującą i najpierw podnoszoną przez krytyków – jak w niektórych utworach Mueller (na przykład *boli me tangere. inwolucja*²¹).

Ciekawym problemem jest także częściowe krzyżowanie się różnych kategorii poetyki, które wskazują na pewne powinowactwa poezji wizualnej z poezją kunsztowną i lingwistyczną. Niektóre typowe dla poezji kunsztownej rodzaje wierszy jak akrostychy czy anagramy są już bowiem zaliczane do poezji wizualnej ze względu na konieczność ich podwójnej, nie tylko linearnej lektury²², a takie zabiegi poetów konkretnych,

¹⁶ P. Rypson, *Książki i strony: polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa 2000.

¹⁷ W jedynym w Polsce Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi książkę artystyczną rozumie się jednak przede wszystkim jako książkę w całości przygotowaną przez autora czy autorów, łącznie z samodzielnym drukowaniem czy kaligrafowaniem tekstu. Tomiki Mueller mogłyby więc co najwyżej zbliżyć się do „pięknych książek” – bibliofilsko wydanych.

¹⁸ K. Bazarnik, *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury* [w:] *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, pod red. M. Dawidek-Grylickiej, Kraków 2005, s. 32.

¹⁹ Poezję lingwistyczną (częściowo za Januszem Stawińskim) Joanna Mueller definiuje jako zjawiska poetyckie, w których eksperymenty językowe są podparte określoną filozofią, w swoim artykule przypomina jednak liczne wątpliwości związane z definiowaniem lingwizmu w poezji.

Zob. J. Mueller, *Czy istnieje jeszcze poezja lingwistyczna*, „LiteRacje” 2003, nr 1, s. 5.

²⁰ Zob. J. Jarniewicz, *Tłumacze na urlopi!*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 54.

²¹ J. Mueller, *Zagniazdowniki/Gniazdowniki*, op. cit., s. 42.

²² Zob. P. Rypson, *Obraz słowa: historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.

jak wytłuszczenie²⁵ czy wydrukowanie słowa szarą czcionką²⁴, które ukrywa się w większym wyrazie, poza sposobem zapisu wydają się nie różnić niczym od typowo lingwistycznych zdziewień językiem.

Dlatego wydaje mi się, że warto myśleć o poezji wizualnej jako rodzaju *continuum* pomiędzy „zwykłymi” tekstami a grafiką. Wizualność wiersza byłaby kwestią skali, pewnego nadatku, który nie przysługuje tekstom zapisanym neutralnie (o ile w ogóle istnieje taki zapis) i który od minimalnej ingerencji w ortografię mógłby przechodzić do bycia dominantą tekstu – aż po zamianę wiersza w grafikę czy obraz. Nie oznacza to oczywiście, że dowolny utwór można dzięki grafice umieścić w dowolnym punkcie skali – w części wierszy wizualnych, w których wizualność nie gra nawet tak dużej roli, nie da się oddzielić semantyki od znaczeń ukrytych w samym zapisie, w układzie liter, natomiast w niektórych tekstach wyraźnie graficznych można dokonać takiego podziału. Rzecz w tym, że za każdym razem wiersz wizualny istnieje w pełni tylko jako zapisana całość, a zatem także jako wiersz sylabotoniczny²⁵ czy lingwistyczny²⁶. Ustalenie momentu, w którym możemy z przekonaniem powiedzieć: „tak, to jest wiersz wizualny”, wydaje się zatem bardzo problematyczne, choć Willard Bohn stwierdza, że tym, co odróżnia poezję wizualną od zwykłej poezji, jest znacznie szerszy zasięg wymiaru ikonicznego i stopień samoświadomości. Bohn sądzi, że „wiersz wizualny łatwo poznać, gdyż konsekwentnie wymyka się ograniczeniom prostoliniowej siatki, a ponadto przejawia skłonność do uwydatniania własnej plastyczności”²⁷. W przypadkach prototypowych z pewnością tak jest, jednak, jak zauważył wcześniej ten sam autor, „każdy wiersz (...) posiada również wymiar wizualny”²⁸. W związku z tym wydaje mi się, że próby traktowania poezji wizualnej czy – szerzej – liberatury jako kategorii genologicznej (uznające liberaturę za czwarty gatunek po epice, liryce i dramacie czy trzeci rodzaj funkcjonowania słowa po oraturze i literaturze) są raczej chybione²⁹.

Wizualny wymiar każdego zapisanego wiersza nabiera zresztą szczególnej wagi w przypadku wierszy bezrozmiarowych. W swojej teorii wiersza wolnego Witold Sadowski (który zastrzega, że nie pisze o poezji wizualnej) uznaje wymiar graficzny za jeden z mechanizmów delimitujących, a nieraz nawet konstytuujących wiersz,

²⁵ Zob. na przykład C. McCabe, *Pochodzenie*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 88.

²⁴ Tak zapisane są „zagniazdowniki” (z szarym „za”) na 3 stronie tomu: J. Mueller, op. cit., s. 3.

²⁵ Na przykład *Skrzydła wielkanocne* George’a Herberta to wiersz sylabotoniczny, w którym każdy wers jest krótszy (a następnie dłuższy) o jedną stopę. Układ dźwiękowy jest zatem ściśle zespolony z graficznym – taka struktura wersyfikacyjna bez żadnych pomocy typograficznych też układałaby się w kształt dwóch trójkątów. Mimo takiego połączenia wiersz nie przestaje przecież być sylabotonicznym. Wiersz można zob. na przykład w: G. Herbert, *The Complete English Works*, pod red. A. Pasternak Slater, London 1995, s. 408.

²⁶ Tak właśnie czytałabym wizualne wiersze Joanny Mueller.

²⁷ W. Bohn, *Kryzys znaku*, tłum. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 6.

²⁸ *Ibidem*, s. 5.

²⁹ Pierwszy z tych podziałów zaproponował Zenon Fajfer, drugi – Radostaw Nowakowski. Warto jednak zauważyć, że Fajfer odwołuje się tu do polskiej tradycji genologii o w miarę jasnych kryteriach podziału na rodzaje – można by jednak zastanowić się, czy liberatura nie mogłaby towarzyszyć anglosaskim *genres*: *poetry*, *prose* i *drama*, które wyróżniane są na podstawie dominancy tekstu, a nie jednorodnych kryteriów – stąd w takim ujęciu epika pisana wierszem należy do poezji, a wierszowany dramat do dramatu.

edycję tekstu zaś (na przykład za pomocą określonej czcionki) porównuje do recytacji – tyle że nie ustnej, ale pisemnej. W wierszu wolnym powracają już nie podobne struktury brzmieniowe, ale zapisane linijki⁵⁰. Z pewnością wiele wierszy bezrozmiarowych świadomie przemawia poprzez swój zapis wersów – mocno kontrastujących, niespodziewanie układających się na przykład w ostrze⁵¹ czy nawiązujących do wizualnej formy sonetu. Niemożliwe jest chyba ustalenie, kiedy te środki przynależą jeszcze do wiersza wolnego jako po prostu tekstu graficznego, a kiedy już w sposób wystarczający uwytłaczają swoją plastyczność. Okazuje się jednak, że wraz z powstaniem wierszy niemetrycznych zapis stał się podstawowym sposobem istnienia każdego tekstu – co wcześniej dotyczyło tylko wierszy wizualnych. Spostrzeżenie to można zresztą znaleźć także u innych autorów⁵² – i na tej podstawie spróbować odnieść do poezji Joanny Mueller, która z jednej strony tworzy wiersze nieraz silnie nacechowane brzmieniowo (co częściowo wynika ze środków lingwistycznych takich jak paronomazja), z drugiej jednak bezrozmiarowe i zapisane w sposób znaczący, nacechowany. Jednocześnie zaś wiele z tych środków językowych opiera się na poszukiwaniu w różnych słowach fragmentów innych wyrazów – takich jak „grafia straty” w „stratygrafii”. Zabiegi te – gdyby zostały inaczej zapisane, gdyby wyróżniono je wizualnie – mogłyby należeć do chwytów wierszy konkretnych.

Pomimo wielu różnic między dawną poezją wizualną i poezją konkretną w większości przykładów szeroko pojmowanej poezji wizualnej pojawiają się podobne – choć innym celom służące – zabiegi wizualne, w różny sposób korzystające z materialności i przestrzenności tekstu. Nieraz każdy z nich pojawia się oddzielnie, często wszystkie z nich występują jednocześnie, a czasami są one po prostu różnymi aspektami jednego utworu wizualnego. Wyróżniłabym trzy typy takich środków: po pierwsze, tworzenie przez wiersz ikonu – całościowego obrazu bądź diagramu (według terminologii Charlesa Peirce’a⁵³), po drugie koncentrację na znaku – literze, całej typografii czy kaligrafii, tworzenie hieroglify⁵⁴, i po trzecie, wykorzystanie przestrzeni kartki do specyficznego układu słów czy liter stających się labiryntem, rebusem czy szyfrem – ważny jest wtedy nie tyle kształt, ile tekst istniejący tylko w nieliniarnym zapisie⁵⁵.

⁵⁰ W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.

⁵¹ Zob. na przykład wiersz Jarosława Klejnockiego *Epigramat sprawozdawczy*, którego nikt by pewnie nie zaliczył do poezji wizualnej, a który niewątpliwie umożliwia też graficzne odczytanie (obejrzanie). J. Klejnocki, *Epigramat sprawozdawczy* [w:] idem, *Krótką historią przestoczeń: (epigramaty)*, Czarne 1999.

⁵² Zob. na przykład W. Bohn, *The aesthetics of visual poetry 1914–1928*, Chicago-London 1986 czy J. Wesolowski, *Wizualność tekstu a tekst wizualny* [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, pod red. T. Cieślakowskiej, J. Sławińskiego, Wrocław 1980.

⁵³ O tych pojęciach w odniesieniu do poezji wizualnej zob. w: J. Mueller, *Mapa do Kratylandii*, op. cit., s. 35.

⁵⁴ Tu też zaliczyłabym wiersze, które są już tylko śladem po druku – jak rozmazany tusz z maszynopisu. Zob. na przykład D. Beaulieu, *Portret*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 355–358.

⁵⁵ Tak funkcjonuje np. wiersz emanacyjny liberata Zenona Fajfera (który jednak rzadko kiedy nazywa go poezją wizualną) – zob. K. Bazarnik, Z. Fajfer, (O)patrzanie, Kraków 2003. Zenon Fajfer przedstawia skądinąd też dosyć podobną typologię – tyle że liberatury – kiedy wymienia, po pierwsze, dzieła, w których na plan pierwszy wysuwa się materiał, a po drugie prace, w których grafika zintegrowana jest z tekstem lub tekst układa się w obraz oraz, po trzecie, utwory, w których dominuje czynnik architektoniczny i tekst wymusza określoną budowę. Zob. Z. Fajfer, *Nie(o)pisanie liberatury*, op. cit., s. 9.

Większość wymienionych powyżej środków można znaleźć w wierszach Joanny Mueller, a niektóre z nich jednoznacznie należą do poezji wizualnej. *Do lustra szczerzę się*³⁶ złożone z dwóch trójkątów tekstu wydaje się nawiązywać do całej serii tradycyjnych *carmina figurata* w kształcie „triangle displayed”³⁷. Począwszy od Skrzydeł Simiasza z Rodos, poprzez *Skrzydła wielkanocne* George’a Herberta, aż po *Południe* Stanisława Barańczaka możemy obserwować trwałość tej formy graficznej, z którą zdaje się grać Mueller³⁸. W tym wypadku jednak ikoniczny kształt wiersza jest nie tyle obrazem (skrzydeł, kielicha czy klepsydry), ile raczej diagramem – oddającym proces odbijania się. Podobnie wizualne (tworzące obraz całym układem tekstu) są utwory *niedomówka. nutka biograficzna*³⁹ w kształcie domu i *kwietność, dzietność, bitność*⁴⁰ nawiązujący do bukietu kwiatów. Do tego typu wizualności zaliczyłabym także wiersz *Inwersja (fotografia anamorficzna)*⁴¹, który niczego już jednoznacznie nie przypomina, a jednak oddaje cechy opisywanej przez siebie fotografii. Wiersz próbuje stać się zdjęciem – dwie zewnętrzne części przenośnie i dosłownie stają się ramami kliszy czy kadru, środkowej części, w której pojawiają się postaci ze zdjęcia, czyli „kręcący się wokół własnej osi” kochankowie. Śladem wirowania wokół osi jest na płaskiej powierzchni (kartki czy zdjęcia) figura osiowosymetryczna – a w tym wypadku wyśrodkowane, mające oś symetrii wersy, które kształtem oddają może tamten ruch. Podobnie kursywa zaznaczająca połowę słów z tej części wiersza jest nie tylko sygnałem dialogu, lecz także dosłownym znakiem pomieszczenia dwóch kształtów w jednym materiale tekstu. Wierszem wizualnym jest, moim zdaniem, także projekt okładki *Zagniazdowników/Gniazdowników*, na której tekst wpisany jest w obraz i nawiązuje do niego nawet czcionką. Znaczenia wytwarzane przez niejednoznaczny kształt można odnosić do towarzyszących im napisów: „Joanna Mueller” i „Zagniazdowniki”, a także do ich odbicia po drugiej stronie obwoluty – w postaci „Joanny Liczner” i „Gniazdowników”. Wydaje mi się, że wierszami-ikonami są też, choć w mniejszym stopniu, utwory *Architektura średniowieczna* i *Przytykanie*⁴² oddające smukłość gotyku i moment przeżywania – ale należące już do wyraźnego pogranicza poezji wizualnej. Do pograniczy tego typu zaliczyłabym także liczne wyśrodkowane wiersze o wyraźnym wizualnym charakterze, nieprzypominające jednak niczego konkretnego – bliższe więc już może typowi podkreślającemu typografię tekstu. Ciekawą koncepcją wizualną łączącą wszystkie trzy typy jest utwór *słowa-słoma-smoła*⁴³, natomiast śladem konstrukcji labiryntu czy szyfru – wiersz *a kto tego słowa nie wypowie ten nie będzie żył*⁴⁴,

³⁶ J. Mueller, *Do lustra szczerzę się* [w:] eadem, *Somanmbóle fantomowe*, Kraków 2003, s. 36.

³⁷ Tę nazwę nadał takim wierszom wizualnym George Puttenham w swojej rozprawie *The Arte of English Poesie* z 1589 roku. Zob. J. Hollander, *Vision and resonance: two senses of poetic form*, New Haven–London 1985, s. 260–261.

³⁸ Autorka niewątpliwie zna wspomniane wiersze – pisze o nich w artykule: J. Mueller, *Mapa do Kratylandii*, op. cit., s. 36–37.

³⁹ Zob. *Zagniazdowniki*, op. cit., s. 27.

⁴⁰ Ibidem, s. 33.

⁴¹ Zob. *Somnambóle fantomowe*, op. cit., s. 34–35.

⁴² Ibidem, s. 17 i 29.

⁴³ *Zagniazdowniki*, op. cit., s. 19.

⁴⁴ Ibidem, s. 25.

w którym pogrubione pierwsze wyrazy kolejnych strof układają się w staropolski tekst będący fonetycznym sprawdzianem pochodzenia: „soczewica koło mielę młyn”. Sam zaś zapis tytułu tomiku na trzeciej stronie jest z jednej strony wykorzystaniem ozdobnej czcionki odwołującej się do gałęzi i gniazda z okładki, z drugiej zaś ciekawym użyciem szarego koloru tuszu w sylabie „za”, który pozwala na podwójne odczytanie słowa: jako „zagniazdowniki” i „gniazdowniki” oraz, ze względu na swoją pośredniość między bielą a czernią, wskazuje na niepewny status ontyczny tego „za” – cecha czysto wizualna podkreśla przemieszczanie między gniazdem i jego zewnętrzem.

Warto jednak zauważyć, że przynajmniej w jednym miejscu pojawia się także odwołanie do dwudziestowiecznej konkretności słowa rozumianej jako samozwrotność. W *boli me tangere. inwolucja*⁴⁵ zapis dwóch słów sprawia, że mówią one jednocześnie o rzeczywistości pozajęzykowej i o sobie samych – to: „rozstrzelenie” i „**wyfluszczenie**”. Moment tak rzadkiej wśród tych wierszy utopijnej konkretności trzeba tu chyba podkreślić.

Poezja Joanny Mueller z punktu widzenia wizualności to jednak granice pogranicza, bo przecież sama modelowa poezja wizualna jest czymś pomiędzy – jest intermedium między słowem a obrazem. Pogranicza „zwykłej” poezji i poezji wizualnej to obszar, w którym tekst swoim wyglądem mówi mimochodem, jakby nie chciał zwrócić na siebie zbyt wiele uwagi, a jednak pragnął dodać coś swoim zapisem do przekazu werbalnego. Ten dodatkowy element pełni jednak ważną rolę.

Mueller staje po stronie tradycyjnych wierszy ikonicznych, a nie poezji konkretnej lat sześćdziesiątych i późniejszych, którą nazywa „metafizyką zapętloną w samozwrotność” i „wyzwoloną grą signifiantów”⁴⁶. Oczywiście można dyskutować, gdzie zaczyna się poezja konkretna i czy na pewno nie jest ona w wielu wypadkach ikoniczna, a jej radykalizm nie wynika tylko z nadawania znaczenia słowu czy literom przez umieszczenie ich w określonej przestrzeni oraz ze zmian semiotycznych⁴⁷. W istocie jednak nieraz mówi się o wierszach konkretnych jako wierszach przedmiotach będących całym swoim własnym desygnatem⁴⁸ – i tak widzi je Mueller. Tylko dawne wiersze mają odwracać się w stronę utraconej Kratylidii, jedności słowa i obrazu, która zbliżała je do rzeczy. Takie poglądy autorki przypominają słowa Platońskiego Kratylosa, który naturalność – a zarazem prawdziwość – znaku widział w jego ikonycznym podobieństwie do przedstawianej rzeczy.

⁴⁵ Zob. ibidem, s. 42.

⁴⁶ Zob. J. Mueller, *Mapa do Kratylidii*, op. cit., s. 33.

⁴⁷ Warto przypomnieć tu artykuł Seweryny Wystouch, w którym sporą część wierszy konkretnych nazwano wprost ikonicznymi. Takie spojrzenie na poezję konkretną różniłoby się od prezentowanego np. przez Maksę Bense, który uważał, że w wierszach konkretnych słowa tracą znaczenie symboliczne, a stają się tylko indeksami. Wydaje mi się jednak, że, choć takie wiersze, jak *Pochodzenie* („północnoirlandzkie”) odsyłają przede wszystkim do samych siebie, do słów przypadkowo ukrytych w innych słowach arbitralnego kodu językowego, a nawet do czerni pogrubionego druku, to jednak nie powstrzymują nas od zadania pytania, czy za tą przypadkowością coś się nie kryje. Czy przypadkiem w „człowieku” nie ukryło się „zło”, a w pochodzeniu „północnoirlandzkim” symbolicznie rozumiana czerń – a zatem pytania już nie o signifiant, ale o wykraczające poza kod signifié wiersza. Zob. S. Wystouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 121–122; M. Bense, *Konkrete Poesie*, tłum. M. Łukasiewicz, „Poezja” 1976, nr 6, s. 47 (przypis do artykułu J. Bujnowskiego *Poezja konkretna*); C. McCabe, *Pochodzenie i Noc w Jastarni*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 88–89.

⁴⁸ W książce Piotra Rypsona nawet tytuł rozdziału o poezji konkretnej sugeruje stawanie się słowa – ciałem. P. Rypson, *Obraz słowa...*, op. cit.

Trzeba jednak podkreślić, że dzisiejszy obraz nie jest równoznaczny ze swoim desygnatem. Jedność słowa i obrazu to wciąż tylko ślad po magicznej więzi łączącej znaki i rzeczy, podczas gdy poezja konkretna byłaby przewrotnym, ale prawdziwym powrotem do utopii – w której słowa i rzeczy byłyby tożsame nie na mocy indywidualnego podobieństwa wyrazu do oznaczanego przedmiotu, lecz dzięki uprzedmiotowieniu słowa, które zamiast odsyłać poza siebie, samo staje się rzeczą. Poetki nie interesuje jednak utopia, w której język nie umie wyjść poza siebie i poza swój system – i naprawdę zacząć znaczyć. Stąd jej sympatia dla wierszy ikonicznych, które próbują odsyłać poza siebie.

Mimo to, obok niemożliwej do osiągnięcia utopii słownoobrazowej tęskniącej za naturalną więzią z rzeczą, w wizualnych wierszach Mueller można dostrzec także coś innego: większość *carmina figurata* tej autorki, choć dosłownie (naocznie) wyraża podobieństwo do rzeczy ze świata pozajęzykowego, przenieśmnie mówi jednak o samych utworach, jest metatekstowa – i samozwrotna. Bo odbijanie lustra naśladowane diagramatycznie czy też zarys otwartej księgi to w połączeniu z tekstem *Do lustra szczerzę się* komentarz do poezji, która być może ma odbijać wizerunek nadawcy, być zwierciadłem. Smukła, przypominająca gotyk sylwetka *Architektury średnioodwiecznej* sprawia, że wiersz nie tylko przenieśmnie, lecz także dosłownie staje się budowlą, konstrukcją; dom z *niedomówki. nutki biograficznej* to wszak język, który w utworze przedstawiany jest jako nasze mieszkanie, a bukiet kwiatów z utworu *kwietność. dzieciństwo. bitność*, który składa się ze strof wiersza, to nawiązanie do konceptualizacji zbiorów tekstów jako lasów rzeczy, ogrodów i wirydarzy. Fotografia, którą udaje *Inwersja (fotografia anamorficzna)* złożona z ramki i obrazu/tekstu właściwego, cała poświęcona jest zaś problemowi *mimesis* i niemożności uchwycenia życia przez zdjęcie czy język. Kształt wierszy zdaje się zatem mówić o samych wierszach, o ich treści – tak jak to bywa w poezji konkretnej unikanej przez autorkę.

Beata Śniecikowska, pisząc o środkach lingwistycznych u Mueller, zauważyła, że większość wierszy z pierwszego tomiku, *Somnambóli fantomowych*, cechuje powaga⁴⁹. Badaczka powiązała widoczny w nich sposób myślenia o języku oraz próby stworzenia traktowanego serio projektu językowego z koncepcjami awangardy krakowskiej, a same środki językowe, które temu miałyby służyć – z polskim futuryzmem. Sądzę, że jest to bardzo cenne spostrzeżenie – tak jak i włączenie tych wierszy do linii polskiego modernizmu *sensu largo*. Poezja ta jest podjęciem następnej próby połączenia zerwanych więzi między językiem i światem – o czym świadczy odwołanie do określonych form wizualności i samo poszerzenie środków poetyckiego wyrazu o ikonizację obrazową. Tekstami wizualnymi, które w dużej mierze służyły do zabaw poetyckich, były dawniej anagramy czy akrostychy, do których poetka prawie nie nawiązuje. Nie bez powodu też poetami, o których pisze w swoich pracach Mueller, są poważni Przyboś czy Chlebniów. Bo trzeba tu oczywiście rozróżnić różne składowe polskiego futuryzmu, na który w uproszczeniu składały się i futurizm włoski, i rosyjski, i powierzchownie poznany dadaizm, i ludowość. Zwłaszcza pierwszy oraz trzeci z tych nurtów wykorzystywały także wizualność tekstu,

⁴⁹ B. Śniecikowska, *Manifest Neolinwistyczny v. 1.1 i jego poetyckie potomstwo – twórczość nowatorów czy poseizm?*, „Halart” 2006, nr 23, s. 108.

a większość przynajmniej częściowo próbowała stworzyć sposób komunikacji jak najlepiej opisujący świat czy też magicznie z nim powiązany. Choć u Mueller brak odwołań do wizualności znanej z Marinettiego czy Czyżewskiego, do pojmowanego poważnie futuryzmu zbliżają ją środki lingwistyczne przypominające czasem zaklinalnia Chlebnikowa. Ikoniczność wyrażana obrazowo wspiera inkantacyjną brzmieniowość innych wierszy, a także – narzucając środkami fonetycznymi, słowotwórczymi i leksykalnymi – ikoniczność słów.

Dwa tomiki

Somnambóle fantomowe wyszły w 2003 roku, *Zagniazdowniki/Gniazdowniki* wydano w 2007. Oba tomy różni dość wiele – sama autorka mówi o problematyzacji zagnieżdżenia się, budowania domu w wierszach z drugiej książki – kontrastującej z samotnym mieszkaniem w bibliotece oddanym w pierwszym zbiorze⁵⁰. Drugi tom jest także projektem całościowym, a nie – jak pierwszy – zbiorem bardzo różnych wierszy o wielorakich inspiracjach literackich. Myślę jednak, że choć tematyka egzystencjalna wierszy czy zewnętrzne cechy tomów mogą częściowo się różnić, to język wierszy (mimo że inspirowany różnymi ideami) funkcjonuje na podobnych zasadach – i w podobny sposób przekracza ograniczenia konwencjonalnej typografii. Co więcej, w *Somnambólach* widzę logiczną zapowiedź *Zagniazdowników*.

Choć pierwszy tomik to po prostu zbiór oddzielnych wierszy, warto zwrócić uwagę na jego okładkę z poruszonym zdjęciem autorki, które w jakiś sposób sygnalizuje deformujące spojrzenie na świat i język. Okładka drugiego tomu kładzie nacisk raczej na wieloznaczność niż deformację, choć wiadomo, że autorski projekt rysunku Mueller został zmieniony – i przez to uwieloznaczony⁵¹. O ile z pierwszej obwoluty bije jakiś rodzaj chaosu, niepokoju, bólu, o tyle druga jest zapowiedzią treści bardziej wieloznacznych: i stosu, na którym płonęła imienniczka poetki, Joanna d'Arc, i ognisk nocy sobótkowej, która patronuje wielu wierszom, i ognia miłości, który przypomina stos Joanny z wiersza *Inwersja z Somnambóli*. Jednocześnie obecny jest temat gniazda i piskląt, a więc zagnieżdżenia się w życiu (zagniazdowniki to rzeczywisty rodzaj ptaków) – ale i gniazdo słowotwórczych, z których niepokorne pisklęta wyfruwają w przeróżne strony i fałszują swoje etymologie (w tym kontekście zagniazdowniki to spreparowany przez Mueller jakoby Brücknerowski termin⁵²). Wreszcie główna postać rysunku przez samą poetkę porównana została do matriszki⁵³, co zapowiadałoby wątek macierzyński, a niezamierzony przez Mueller kontekst falliczny wiązałby się pewnie z nocą świętojańską. W ten sposób metamorficzna okładka pokazuje przemianę podmiotu. Wielość treści uzupełniają

⁵⁰ Joanna Mueller pisze: „W *Zagniazdownikach* chciałam zupełnie od lektur odejść. Zamieszkać w domu, a nie w bibliotece.” Zob. *Wejść w rytualność...*, op. cit., s. 7.

⁵¹ Ibidem, s. 14. Mueller przygotowała okładkę z kształtem dziewczynki z warkoczkami, grafik zmienił trochę ten kształt i przez to dodał kontekst falliczny.

⁵² Spreparowany przez Mueller cytat z A. Brücknera: „(...) Wyrazy pierwobytnie (...) Gdyby wszystkie one (...) były gniazdownikami! Nic z tego. (...) Ledwo wyklują się te zagniazdowniki z pramatki-macimowy, a już ich w gnieździe nie znajdziesz, już gdzie indziej rozwijają skrzydełka (...)” można znaleźć w: ibidem, s. 4.

⁵³ Ibidem, s. 14.

dotatkowo napisy oraz podwójność okładki, która z przodu książki jest czarnym kształtem na białym tle, a z tyłu na odwrot. Pojawia się więc rodzaj odbicia odwracającego pozytywny w negatywny – a zatem przypominającego fotograficzną kliszę i odbitkę, co byłoby kolejnym powiązaniem z *Somnambólami*. W ten sposób zasugerowano także możliwość czytania książki od przodu i od tyłu – jakby cała była palindromem. Co więcej, z każdej strony jest inny tytuł i inna autorka – co poprzez artystyczny projekt wprowadza czytelników w fakt biograficzny, jakim jest zawarcie małżeństwa. Pojawiają się też sensory naddane – zestawienie *Zagniazdowników* z nazwiskiem Mueller i *Gniazdowników* z nazwiskiem Liczner sugeruje połączenie budowania gniazda, swego rodzaju inkluzję, ze zmianą nazwiska – a zatem ze znalezieniem partnera i założeniem rodziny. Jednocześnie jednak to gniazdo zamienia się w stos.

Intertekstualnym kontekstem dla tej okładki (o ile intertekstualność obejmuje także nawiązania pomiędzy projektami intersemiotycznymi) są dwa wspólne tomiki dwóch autorów: Radosława Wiśniewskiego i Dariusza Pady. Możliwość związków między tymi projektami sugeruje druga ich książka, *Korzenie-Drzewa*⁵⁴, wydana już po *Zagniazdownikach*, ale wykazująca podobny kontrast w tytule i jako pierwsza należąca do nowej serii *Gniazdowniki* redagowanej przez Joannę Mueller-Liczner. Silniejsze związki intertekstualne wykazują jednak konstrukcje okładki wcześniejszego tomu tych dwóch autorów i okładki *Zagniazdowników*. Książka *Raj/Jar* Wiśniewskiego i Pady⁵⁵ ma również czarno-białą, palindromiczną okładkę o odwróconych kolorach – i tym razem dosłownie – dwóch autorów. Jej symetryczność pojawia się jednak raczej w artystycznie zapisanych słowach anagramach, a nie w symetrycznym rysunku. Podstawowe cechy – wieloznaczności, odbicia i symetrii – są jednak wspólne dla tomów Mueller oraz Wiśniewskiego i Pady. Wydaje mi się bowiem, że ta formalna strona okładki *Zagniazdowników* jest równie ważna jak tematyczna – bo zapowiada z kolei formalne cechy wierszy. Obrazek gniazda-stosu jest esencją środków formalnych zastosowanych w tomie.

Co ciekawe, zarówno *Somnambóle*, jak i *Zagniazdowniki* mają ramową strukturę wewnętrzną – wiersze otoczone są przez motta. W pierwszej książce pochodzą one z poetów lingwistycznych i mówią o bólu, który jest wewnątrz i na zewnątrz⁵⁶. Ten podział na wewnątrz i zewnątrz stał się konstytutywny dla całego projektu *Zagniazdowników/Gniazdowników* – ból nie jest już jednak tak eksponowany. Ważne natomiast staje się to, że wewnątrz drugiego tomu Mueller znajdują się dwie części: *Zagniazdowniki* (dedykowane Domownikom) i *Gniazdowniki* (dedykowane Obcownikom). Podział na swoje i obce, bliskich i dalekich, na prawdziwe i fałszywe źródła mowy jest zatem podkreślony – i to bardzo przewrotnie – gdyż w drugiej części książki nie ma już żadnego wiersza – od razu następuje spis treści. Druga część istnieje niejako w milczeniu, niezapisana

⁵⁴ R. Wiśniewski, D. Pado, *Korzenie drzewa*, Brzeg 2007.

⁵⁵ Idem, *Raj/Jar*, Nowa Ruda 2005.

⁵⁶ Pisze o tym J. Klejnocki [w:] idem, *Samplujący didżeje...*, op. cit., s. 148.

– jak druga część Wittgensteinowskiego *Traktatu*...⁵⁷ Pierwsza jest natomiast dodatkowo opatrzona mottem: „brak śladów początku i brak widoków na zakończenie” z książki o geologii J. Huttona⁵⁸. Poetka wiąże ten cytat z niemożnością dotarcia do źródła i prawdy o początkach świata czy języka, tak jak nieraz z jej językowych przekształceń nie możemy wyłowić pierwotnego czy właściwego słowa. Może dlatego właśnie część *Zagniazdowniki*, czyli zmaczone źródła mowy, istnieje, bo jest naszym językiem w jego synchronicznej, zmaczonej postaci. *Gniazdowniki* zaś to źródła mowy czystej, pierwotnej, to ów język adamowy – nigdy nieosiągalny, a jednak dedykowany „obcownikom”, których miano przysługuje w tomiku innym twórcom, którzy są cytowani w mottoch. Innym poetom dedykowana byłaby więc możliwość pisania językiem żywym i prawdziwym⁵⁹.

Te zmagania poetki z językiem są obecne już w wierszach z pierwszego tomiku. Leszek Szaruga czytał *Somnambóle fantomowe* jako „językowe nieposłuszeństwo” i „przeciwstawienie się uzusowi”, dzięki którym możliwe jest wydostanie się z więzienia mowy. Język ogranicza bowiem nie tylko prawdę, lecz także szczerłość warunkującą jej wypowiedzenie. Wynalazczość językowa i gry słowne poetki byłyby więc „próbą dopowiedzenia tego, czego poprawnie powiedzieć się nie da”⁶⁰. Prześwietlenia i zmaczenia języka są zatem próbą dotarcia do mowy czystej, a elementy tradycyjnej poezji wizualnej – śladem po utopijnej wierze w niearbitralne połączenia znaków i przedmiotów świata pozajęzykowego⁶¹ (stąd też nie interesuje poetki jedność *signifiant* i *signifié* zamknięta w kształcie wiersza konkretnego). Co więcej, także te słowa, spełniające postulaty takiej poetyki – mieszającej i maczącej wyrazy, by wydobyć z nich mowę żywą – można by nazwać „zagniazdownikami”, wyrazami, które, działając na zaskakujących i irracjonalnych zasadach właściwych snowi, próbują odnowić osłabiony język. Główna reguła ich funkcjonowania – uwieloznaczające przekształcenia słów i zdań – też byłaby takim zagniazdownikiem, burzycielem uzusu, fałszerzem znaczeń, pojęciem, które chce się przekształcić.

Warto podkreślić zatem ten paradoks: choć utopijne znaki naturalnie złączone z obrazem i rzeczą (gniazdowniki) już nie istnieją, zmaczone przez długie lata w narastającym systemie, a zarazem chaosie języka (przez co stały się zagniazdownikami), to Mueller,

⁵⁷ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2002.

⁵⁸ J. Mueller mówi o tym w wywiadzie dla „Wakatu” – *Wejść w rytualność, zagadać zagładę...*, op. cit., s. 7.

⁵⁹ W *Zagniazdownikach* pojawiają się dwaj „obcownicy”: Bartłomiej Majzel i Radosław Kobierski. Ciekawe, że o wierszach m.in. drugiego z nich Mueller pisała podobnie jak o swoich: „Kombinatoryczną poetykę (...) można nazwać pisaniem stratygraficznym, czyli takim, które w wielowarstwowości języka (...) zawiera bolesne doświadczenie straty. (...) Obsesyjna symultaniczność, wieloaspektowość, anamorficzność tych wierszy to mechanizm ciągłego trawienia (a więc skrywania, nieobecnicia) referenta, który, zdawałoby się, właśnie został uchwycony”. Marzenie o mowie czystej, o słowach-gniazdownikach, byłoby więc marzeniem wszystkich poetów próbujących uchwycić istotę rzeczy w anamorficznych zmaganiach – a więc tym bardziej i Joanny Mueller, która swoją poetykę nazwała przecież kombinacją i stapianiem. Zob. J. Mueller, *Poetyckie odkrywanie języka, czyli z jakiego wyboru w jaką kombinację?*, „Pogrnicza. Szczeciński Dwumiesięcznik Kulturalny” 2004, nr 6 (53), s. 35.

⁶⁰ L. Szaruga, *Więzienne mowy*, [online], dostępny w internecie: <http://www.literackie.pl/recenzje.asp?idautor=27&lang=PL>, dostęp: 14 kwietnia 2008.

⁶¹ Wiersz-obraz nasładowy rzeczywiście kształt byłby związany ze swoim referentem niearbitralnie – a taki mimetyzm miałby oznaczać głębszą więź znaczącego i znaczonego. Zob. J. Mueller, *Mapa do Kratylandii*, op. cit., s. 34.

za pomocą zwiększania tej entropii, burzenia systemu i uzusu językowego, czyli jeszcze większego mącenia mowy, próbuje właśnie w tych *Zagniazdownikach* do kwadratu znaleźć przebłyski dawnej utopii. Autorka chce w ten sposób ujawnić niektóre z manowcowych dróg językowych i stworzyć nowe, niosące potrzebne dziś znaczenia oraz odzyskać naturalne więzi słowa i rzeczy – na przykład przez żywą ikonizację (przeciwstawioną między innymi martwym, zleksykalizowanym metaforom czy zapomnianym dawno etymologiom słów).

Niezależnie od tego, jak świadoma i wręcz stematyzowana jest utopijność tego projektu językowo-obrazowego, wydaje się, że przypomina on modernistyczne pomysły na odnowę języka, zbliżenie się do rzeczywistości uciekającej słowom. Rozbicie więzi łączącej słowa i rzeczy nie jest tu afirmowane, acz oplakiwane. Projekt zaś – choć utopijny – nie nabiera cech zabawy, lecz poważnego dążenia do ożywienia mowy. Tomiki Joanny Mueller wyraźnie sytuowałyby się zatem po stronie modernizmu, a nie postmodernizmu. Pytanie jednak, jak ocenić stosunek tej poezji i jej założeń do działań awangardowych⁶², do których zaliczył wiersze Mueller Karol Maliszewski⁶³. Z jednej strony poetka odwraca się od awangardowej w swoich czasach poezji konkretnej i wybiera tradycyjne wiersze wizualne, z drugiej zaś – odwołuje się do futurystycznych środków językowych i części założeń awangardy krakowskiej. Przede wszystkim trzeba jednak spytać, czy awangardowość jest jeszcze w ogóle możliwa w świecie, w którym wszystko jest dopuszczalne, a działania dawnych awangard zaczęły już należeć do kanonu literatury. Być może to właśnie sięgająca do przeszłości zagniazdownikowa kontestacja postmodernistycznego nurtu w poezji lingwistycznej jest na swój sposób awangardowa.

Utopie

Obok języka Adama, który byłby utopijnym prajęzykiem w skali makro, istniejącym na początku wszystkich słów, dla Mueller równie ważny staje się język dziecka jeszcze nie całkiem zagnieżdżony w systemie i uzusie, przecierający swoje ścieżki – prajęzyk w skali mikro stanowiący początek indywidualnego języka każdej osoby⁶⁴.

Obie te utopie zdają się łączyć dwie cechy – naturalne więzi słów ze światem wynikające z podobieństwa znaku i rzeczy oraz świeżość, niezmaczenie przez chaotyczne powiązania między samymi wyrazami. Chyba też te właśnie cechy poetka próbuje zaszczerpić swoim tekstem, jej dekonstrukcja i tak już rozsypującego się systemu języka ma na celu znalezienie prześwitu dla znaczeń. W jednym z tekstów Mueller przyznała, że droga, którą przyjmuje, to: „droga transcendencji języka. Tutaj wierzy się zarówno w chaos

⁶² Oczywiście problemem jest samo zdefiniowanie awangardy, jeśli rozumieć ją szerzej niż nowatorską działalność części artystów i ruchów z początku XX wieku. Czy można ją jednoznacznie łączyć z modernizmem (*sensu largo*)? O braku jednej przyjętej definicji świadczą choćby dyskusje o awangardzie w literaturze toczone w „Wakacie” 2007 nr 3 czy wątpliwości pojawiające się przy okazji rozmów o modernizmie i postmodernizmie w „Dekadzie Literackiej” 2008 nr 2–3.

⁶³ K. Maliszewski, *Czas awangardy – czas na awangardę*, „Wakat” 2007, nr 3, s. 71.

⁶⁴ Motyw języka dziecka, zapowiedziany pod koniec *Zagniazdowników*, został rozwinięty zwłaszcza w arkuszu poetyckim *Wylinki*, „Topos” 2008, nr 4.

[dekonstrukcji – dopisek A.K.], jak i w porządek [strukturalizmu – dopisek A.K.]. Przyjmuje się transcendencję języka, ale przy założeniu, że może się ona objawiać tylko za pomocą immanencji (ironii, gier językowych, przejęzyczeń itd.)⁶⁵. Wydaje się, że utopijna Kratylandia poetki miała w sobie coś z kognitywistycznej ikonizacji języka zatraconej w arbitralnym porządku strukturalizmu i chaosie dekonstrukcji. Ślady kognitywistycznej utopii widać w łączeniu myślenia lingwistycznego i obrazowego – i w zastosowaniu kategorii widzenia do opisu środków językowych. Mówienie o zmianie perspektywy, przedmiocie czy ramie postrzegania w kontekście języka zapoczątkowali właśnie kognitywiści, a w kontekście Mueller szczególnie znamienne jest używanie przez nich metafory kliszy, przez którą patrzymy na następne, już słabiej widoczne przedmioty czy cechy. Takie językowe hierarchizowanie widzenia przedmiotu przy jednoczesnym postrzeganiu go jako całości przypomina anamorfozę poetki, która, dla przykładu, na widzenie swojego bólu nakłada perspektywę biblijnego cytatu „noli me tangere” i jego kontekstu.

Trzeba jednak odróżnić projekt Mueller zarówno od kognitywizmu, jak i etnolingwistyki. Poetka jest świadoma tego, że współczesny język wcale nie przypomina świata, który opisuje – zauważa jego diachroniczne i synchroniczne uwikłania, a także martwość metafor językowych czy frazeologizmów. Stąd próby zmiany tego stanu rzeczy przez jeszcze większe uwikłanie mowy. Tropem kierującym nas na takie myślenie poetki są związki jej tekstów z wierszami wizualnymi, o których mówi, że ją „rozczuła ta chęć powrotu do momentu, gdy praprzeciwieństwo równała się prasłowu”⁶⁶. Nawiązania do *carmina figurata* wydają się aluzją do złudnych nadziei niektórych poetów na powrót do Kratylandii – świadomie złudną, bo poetka wie, że dzisiaj już „nie da się pisać wiersza w kształcie domu/ nie da się pisać domu w kształcie wiersza”⁶⁷. Jednak językowy projekt przekształcania słów i zdań w zagniazdowniki stanowi autentyczną próbę ożywienia języka, odnowienia znaczeń, przywrócenia więzi kombinacjom liter i ich znaczeniom. Wydaje się prawdziwą i zarazem prawdziwie złudną utopią językową, bo „w gruncie wierszy rzeczy są smutne”⁶⁸.

Summary

Beyond language? Utopias in the poetry of Joanna Mueller

Poems by Joanna Mueller are usually classified as linguistic. However, Mueller's linguistic interests are strongly connected with the nostalgia for utopian times when the word was to be tightly bound with its designate by the phonetic and visual similarity. The author's linguistic thinking is interlaced with pictures that the language evokes and with the idea of the picture being a natural and not a conventional sign. Moreover,

⁶⁵ J. Mueller, *Projekt krytyki anamorficznego...*, op. cit., s. 8.

⁶⁶ Eadem, *Epifania...*, op. cit., s. 8.

⁶⁷ Eadem, *niedomówka. nutka biograficzna*, [w:] eadem, *Zagniazdowniki/Gniazdowniki*, op. cit., s. 27.

⁶⁸ Eadem, *la pasjonata konfesjonata*, [w:] eadem, *Zagniazdowniki/Gniazdowniki*, op. cit., s. 14.

some examples of Mueller's poetry clearly belong to traditional visual poetry, in the view of whose tradition I would like to read and see her poems. The choice of traditional visual forms rather than allusions to concrete poems from the 20th century seems to be a deliberate decision, supporting the linguistic traditions and the seriousness of a modernist project that Mueller develops. Her constant attempt at transforming the language of her poems and transcending it by the use of the visual code seems to be a self-conscious creation of the utopia that undermines the foundations of postmodernism.



Edyta Łukawska, *kapelus*