

Recenzja rozprawy doktorskiej p. mgr Ireny Chawrilskiej zatytułowanej  
Hybrydyczność dzieła artystycznego. Rozważania z pogranicza literatury i sztuk  
wizualnych, przygotowanej pod kierunkiem p. Profesora dr hab. Stanisława  
Rośka.

Przedstawiona mi do zaopiniowania praca dotyczy szczególnego materiału artystycznego będącego przedmiotem oglądu różnych dyscyplin naukowych i różnych metodologii, począwszy od klasycznej hermeneutyki i estetyki sztuk wizualnych, aż po warsztat nauk biologicznych i techniki informacyjnej. Rzeczą dotyczy także przemian zachodzących w kulturze i nośników, jakimi posługuje się kultura dla przekazywania istotnych dla siebie treści; pośrednio stawką jest także zmieniająca się nieustannie struktura społeczna i relacje zachodzące między twórcami a grupami odbiorców. Szczególnie wyraźnie metamorfozy estetyczno-odbiorcze rysują się w przypadku dzieła cyfrowego, które rodzi konsekwencje zarówno w samym procesie tworzenia, jak i w percepcji odbiorcy oraz w metodologii ludzi starających się tę sztukę opisać i zanalizować. Jak pisze Autorka: „Hybrydyzacja dzieła cyfrowego w wielu płaszczyznach prowadzi do hybrydyzacji dyskursu dotyczącego tego rodzaju dzieł artystycznych. z [sic! Do tej uwagi dotyczącej pisowni jeszcze powrócimy – T.S.] pewnością jako odbiorcy dzieł cyfrowych znaleźliśmy się w nowej sytuacji estetycznej i należy na nowo opisać wszystkie jej elementy” (s.239). Estetyka, nowa estetyka, w kontekście nowych mediów i zmieniającego się pejzażu kultury: tak można by przedstawić generalne zamierzenie p. Ireny Chawrilskiej. Nic dziwnego, że przydatny okazuje się Wolfgang Welsch ze swą koncepcją rozumu transwersalnego, filozof umieszczający „estetykę w kontekście przemian w kulturze współczesnej: estetyzacji rzeczywistości i transgresji kulturowej” (s.259).

Poniekąd rozważamy więc również stan estetycznej wrażliwości czytelnika/widza (znamiennie, że trudno o jednoznaczne usytuowanie odbiorcy tej sztuki), a wszystko to za sprawą pojęcia HYBRYDY, czyli kreacji, która „stanowi twór niejednorodny i właśnie z tego powodu niepokojący” (s.17), przy czym, jak wielokrotnie podkreśla Autorka, w swoim rozumieniu tej kategorii uprzywilejowuje przede wszystkim „niejednorodność”. Czytamy zatem: „Pojęcie hybrydy kojarzy się ze zmiennością, brakiem spójności i dziwnością, niejednorodnością, a nawet anomaliami. Hybrydyczność w starożytności również nie musi oznaczać potwora, tylko niejednorodność” (s.17).

Hybrydyczność jest pojęciem trudnym do zdefiniowania. Każda próba grozi bowiem sprowadzeniem hybrydy do jednego z wielu jej członów, a tym samym sprzeciwi się samej idei hybrydyczności. Podzielając pogląd Doktorantki, że „Nie można ograniczać tego zjawiska do

nieprzystawalności form lub funkcji jakiegoś urządzenia” (s.21), jednocześnie chciałbym spytać, czy kłopoty ze zdefiniowaniem hybrydyczności nie wynikają z bardziej elementarnego powodu. Otóż kłopotliwe jest uświadomienie sobie, że hybrydyczność nie jest prostą kombinacją już gotowych elementów, ale przeciwnie – jest powołaniem do życia, czegoś do tej pory niegotowego i nieobecnego. Hybryda nie pojawia się zatem po tym, jak stworzono homogeniczne formy, ale to ona sama jest u źródła tychże form. Na początku jest hybryda, co oczywiście chwieje samą ideą „początku”, jako czystego, nieskażonego źródła. Roberto Calasso komentując pierwotny związek dwojga węży stwarzający świat pisze, że „Z zespolenia, jakie dokonywało się w tym węźle, w który się spleli, narodził się Eter, Chaos i Noc” (*Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*, przeł. S. Kasprzysiak, s. 206), a dalej dowiadujemy się, że jednym z pierwszych owoców tego związku była Persefona, uosobienie hybrydyczności: „(...) jej wygląd wydał się przeraźliwy wszystkim (...). Miała dwie twarze, czworo oczu, a z czoła sterczały jej rogi. Ani ludziom, ani bogom nie było dane pojąć wspaniałości Persefony (...)” (s.210).

Przyjmujemy zatem za Doktorantką, że „Hybrydy są dziełami, których strategia istnienia polega na uniepodobnieniu się do innych dzieł i zarazem wykluczeniu multiplikacji czy reprodukcji” (s.23). Jednak, pozostając z całym zrozumieniem dla trudności w nakreśleniu jakiegoś jednoznacznego obrazu hybrydy, jej rozumienie rozciąga Autorka bardzo szeroko. Już nie tylko chodzi o intermedia i transdyscyplinarność („Bardzo interesujące są badania transdyscyplinarne łączące namysł humanistów o umiejętnościach technicznych”, s. 234), ale także o organizacyjne formy wprowadzające tego typu sztukę na rynek ekonomiczny. Dowiadujemy się na przykład, że „książka jest hybrydą będącą efektem współpracy artysty bądź artystów i wydawcy” (s.162), ale czy w pewnym sensie nie dzieje się tak zawsze, choć, rzecz jasna, w przypadku tradycyjnego dzieła owa hybrydyczność jest mocno zawężona i ograniczona. Nie mniej „współpraca artysty i wydawnictwa” następuje zawsze, chociaż niekiedy wyłącznie w administracyjno-edytorskim charakterze.

Czy więc nie lepiej było by mówić o stopniowalności zjawiska hybrydyczności? Nieco dalej czytamy o tym, że nawet samo „wydawnictwo jest projektem hybrydą, jednocześnie organicznym, ale takim, w który możemy wyodrębnić wszystkie gałęzie jego działalności” (s.163). Może więc chodzi o to, że (1) – jak powiedzieliśmy wcześniej – hybryda jest nazwą na to, co dekonstrukcyjne refleksje Derridy określały mianem „źródła podzielonego”, źródła już nie źródłowego, źródła nie będącego absolutnym początkiem; może zaś (2) hybryda opisuje stan dzisiejszego świata, w którym coraz trudniej – z racji rozwoju matematycznego przyrodoznawstwa i techniki, także medycznej – broni się jakakolwiek „czysta” homogeniczność. W koncepcji pracy p. Chawrilskiej przyjęłoby to postać ewolucji od wielkiej awangardy I wojny światowej, poprzez intermedialność (w dużym

uproszczeniu - Higgins i poezja konkretna), po transmedialność (sztuka cyfrowa).

Lecz czy nie można także postawić pytania o to, czy nie mamy do czynienia z podjęciem podstawowego pytania filozofii rozpatrywanego teraz na gruncie estetyki (Doktorantka zgadza się z Welschem, że „estetyka jest najważniejszą gałęzią filozofii postmodernizmu”, s.259): jak istnieją przedmioty? Czy w obecnym świecie przedmiot w ogóle, a tak specyficzny przedmiot jak dzieło sztuki w szczególności, istnieje inaczej niż w świecie przednowoczesnym? Na końcu swej rozprawy Doktorantka zdaje się być bliska takiemu pogładowi. Czytamy mianowicie, *à propos* pracy *Alba*: „Mamy tu do czynienia z głębokimi pytaniami etycznymi i od aporetyczności oraz braku możliwości uchwycenia sensu w dziełach wcześniejszych wracamy za sprawą hybryd transmedialnych do pytań zupełnie podstawowych i pierwszych” (s.254). Ale jeśli tak, to czy, mówiąc językiem mitoznawcy Calasso, czy „zasuwanie”, „zawężenie” (ludzkiego z nie-ludzkim, naturalnego z technicznym, cielesnego z mechaniczną protezą) nie jest już permanentnym stanem bycia świata? Stanem, który dzieła omawiane przez p. Chawriłską z pewnością wyostrzają, ale niekoniecznie tworzą po raz pierwszy? Jeszcze inaczej rzecz ujmując: czy nowe, błyskotliwe (niekiedy kontrowersyjne) pomysły nie stawiają przed nami w jaskrawym świetle zagadnień obecnych w naszych dziejach i myśleniu „od zawsze”?

Materia, którą zajmuje się p. Irena Chawriłska jest delikatna właśnie dlatego, że trudno w niej o ostro wytyczone granice. W pewnym miejscu Doktorantka, szukając pomocy u Wittgensteina, powie, że może lepiej byłoby zamilczeć na temat owej hybrydyczności i „nie próbować tworzyć nowych teorii dotyczących hybryd, a poddać się immersji, żeby ich doświadczać” (s.260). Może to nadmiar ostrożności, natomiast być może swoistą pomocą w tej sytuacji było by uświadomienie sobie, że choć różnice techniczne między sztuką pojmowaną tradycyjnie a nowymi dziełami cyfrowymi są uderzające i jaskrawe, to samo serce problemu zdaje się być równie charakterystycznie podobne. Nawet jeśli zgodzimy się, że „współczesna sztuka wymaga odbioru polisensorycznego” (s.165), i że istotne jest „doświadczenie taktylne książki, które nie stanowi jedynie dodatkowego aspektu percepcji dopełniającego perspektywę wzrokową” (s.165), to każdy czytelnik książki „tradycyjnej” doświadczył niepowtarzalnych w swej urodzie momentów, w których ciężar trzymanego w ręku woluminu, gramatura papieru, a nawet zapach (stare książki stanowią królestwo szczególnych aromatów) nabierają niezależnego od „treści” znaczenia. Tym większy to powód, jak sądzę, by mówić o stopniowości samego zjawiska hybrydyczności, jak i jego doświadczenia.

„Zmniejszanie się wartości poznawczej” jest, zdaniem Doktorantki, znaną cechą

hybrydycznej sztuki. Początków tej tendencji Autorka upatruje w *Finnegans Wake* Jamesa Joyce'a pisząc, że od tego czasu „dzieło artystyczne coraz częściej i silniej znajduje się na granicy szumu komunikacyjnego” (s.237). To prawda, rola *Finneganów trenu* (szkoda, że Autorka nie wspomina o polskim „przekładzie” Krzysztofa Bartnickiego, bowiem stwarzałoby to doskonałą okazję do rozważań na temat hybrydy podwojonej: hybrydyczne dzieło Joyce'a, którego „przekład” jest w zasadzie niemożliwy, a zatem wymaga napisania na nowo, stworzenia hybrydy hybrydy) jest kolosalna, ale znów trzeba spytać, czy zjawiska pograniczne, z pewnością nasilone i wypunktowane w dziełach stanowiących przedmiot uwagi Autorki, nie występują na inny sposób, mniej radykalnie w dziełach bardziej „kanonicznych”. Jeśli czytamy o „szumie komunikacyjnym” (s.237) i „odejściu od użyteczności” (s.238), to nie tylko Joyce, ale i Leśmian znalazłby tu miejsce dla siebie. Mallarme i Valery czuliby się tu także jak w domu, dzieląc z Tadeuszem Peiperem przekonanie, że słowo w poezji nie nazywa lecz pseudonimuje.

Gdy p. Chawrińska pisze o tym, że „Elektroniczne dzieła artystyczne jako hybrydy są heterogeniczne w sposobie istnienia i opatrzone błędem” (s.235), i nieco dalej rozważa kwestię błędu, zjawiska fundacyjnego dla *glitch art*-u, zastanawiam się, czy nie jest to wysunięcie (dzięki możliwościom elektronicznej techniki) na pierwszą linię fenomenu dobrze znanego i bardzo dynamicznie działającego już u Nietzschego, który wielokrotnie i obszernie pisze o błędzie jako niewyczerpanym potencjale napędzającym myślenie. Rzecz jasna, nie można tu także pominąć Jacquesa Derridy, którego *différance* od samego swego pojawienia się w 1968 roku akcentowała „błędność” swego zapisu, a tym samym zwodniczość złożonych przez siebie obietnic poznawczych.

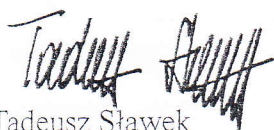
Można mieć wątpliwości w przypadku niektórych interpretacji. Na przykład w wierszu Harolda de Camposa *crystal*, istotnie trzy tworzące go słowa są „rozsypane” nie tworząc zdań, ale nie jest już chyba prawdą, że „słowa te pozbawione są syntaksy” (s.75), skoro natrafiamy na konstelację *fome de forma*, która jest złożeniem syntaktycznym, w dodatku centralne jej położenie w tekście także daje do myślenia. Czy zatem *crystal* nie jest „głodem formy”, konstytuującym się chwilowo i prowizorycznie kształtem, który niemal natychmiast ulega kolejnym metamorfozom?

Pojawia się też pytanie o znaczenie sztuki awangardowej początków XX wieku. Czy istotnie przełom lat 50. jest tak odmienny od tego, co proponował impuls dadaistyczny, jak mi się zdaje w polskiej tradycji interpretacji dziejów kultury mocno niedoceniony. Jeśli Autorka stwierdza, że „Antyszuka lat sześćdziesiątych uznaje dzieło sztuki za nieistotne” (s. 69), to samo to twierdzenie wydaje się kontrowersyjne. Wszak „nieistotność” sztuki dowodzi w tym przypadku jej „istotności”,

wszak bowiem kwestionuje całą wielką tradycję rozumienia sztuki. Poza tym, czy ruch dadaistyczny nie stawiał tego zagadnienia równie bezkompromisowo? Czy podobnie jak późniejsza antysztuka nie „stawiał pytania o to, czy sztuka jest w ogóle możliwa” (s.69)? Wydaje się, że Autorka jakby nie doceniała energii płynącej z dadaistycznej rewolty, i proszę Ją o chwilę namysłu na ten temat.

Rozprawa doktorska p. mgr Ireny Chawrilskiej podejmuje problematykę istotną i choć bujnie rozwijającą się, jeszcze przecież nie „kanoniczną” w sensie obudowania własną, dobrze ustabilizowaną literaturą krytyczną, pozwalającą na sporządzanie precyzyjnych map. Dociekania w tej materii to wciąż prowadzenie rekonesansu, komandoskie działanie „na tyłach” kanonów twórczych i odbiorczych. Tym bardziej warto tę pracę docenić. Jej wartość jako swoistego przeglądu artystycznych działań o charakterze hybrydy, może być także powodem pewnego niedosytu odczuwanego przez czytelnika. Gdy czytamy: „Niniejsza praca miała również stanowić swego rodzaju galerię hybryd z pogranicza literatury i sztuk wizualnych” (s.257), mówimy sobie: dobrze, to prawda, i taka decyzja ma swoje uzasadnienie, ale może lepiej było odwrócić proporcję, i więcej uwagi poświęcić najnowszym eksperymentom, istotnie fascynującym, może nawet niebezpiecznym (mam na myśli choćby królika *Albę* Eduardo Kaca), pokazując w szczegółach ich filozoficzne i etyczne uwikłania? Moje uwagi krytyczne nie chcą wytykać błędów (choć przyjąwszy część założeń tej rozprawy, w której mowa o doniosłości błędu w sztuce i myśleniu o niej, byłby to jej pożądany owoc), mają raczej charakter zaproszenia do dyskusji z Doktorantką.

Nie mogę też nie zauważyć, że praca zyskałaby, gdyby Autorka zechciała staranniej ją zredagować. Notorycznie powtarzające się zdania, w których początkowe „w” lub „z” zapisane są małą literą dekoncentrują czytelnika. Niekiedy wręcz utrudniają lekturę. Podejrzenie, że mogło się to stać za sprawą komputerowego chochlika nie usprawiedliwia Autorki. Chyba, że znów przyjmujemy założenie, że tekst ma cały urok *glitch*-u, a wówczas wada stanie się cnotą. Wnoszę o dopuszczenie p. mgr Ireny Chawrilskiej do dalszych etapów postępowania doktorskiego.

  
Tadeusz Sławek

Tadeusz Sławek  
Katedra Literatury Porównawczej  
Uniwersytet Śląski, Katowice

w Cisownicy, 5 listopada 2016