

U źródeł chaosu. Relacje słowa i obrazu w Czarnych kartach grupy Oneiron

ABSTRACT. Szweda Joanna, *U źródeł chaosu. Relacje słowa i obrazu w Czarnych kartach grupy Oneiron* [The Roots of Chaos. Word and Image Relations in Oneiron's *Black Cards*]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 45–70. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.3.

The article presents the first extended discussion of the structure of Oneiron's *Black Cards* – the neo-avant-garde project connecting image and word. Using literary instruments, the author attempts to read this work on three basic levels: the perception of the series, the analysis of the space of every single card, and an attempt to decipher the autonomous “micro-works” falling into the card area. Multilayerism refers to the original premise of the creators. Thanks to their collective and aleatory work, *Black Cards* were meant to reflect the game of the subconscious. This reading of the *Cards* on three levels is aimed at identifying the sources of inspiration of the artists participating in the work and determining the role of words and literature in this multifaceted intention.

KEYWORDS: Oneiron, neo-avant-garde, *Black Cards*, Lexicon, surrealism

*Zanim powstało morze, ziemia
i niebo, które wszystko okrywa,
jedno oblicze miała Natura
– wielka bezkształtna bryła –
Chaos¹.*

Owidiusz

Chaos wita w Tobie łotra świętego².

J. Markiewicz

Działalność neoawangardowej grupy Oneiron jest jednym z przejawów zjawiska określanego mianem katowickiego powojennego undergroundu artystycznego³. Jakby na przekór stereotypowej narracji, przedstawiającej Górny Śląsk doby PRL-u jako przestrzeń zacofaną kulturowo i skażoną –

¹ Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska, S. Stabryła, Wrocław–Warszawa–Kraków 1953, s. 4.

² J. Markiewicz, *Chaos* [plakat promujący wystawę *Czarnych kart*], Siemianowice Śląskie 1973, b. n.

³ Obszerną dokumentację tendencji artystycznych Górnego Śląska rodzących się na fali odwilży prezentują autorzy monografii *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, red. J. Zagrodzki, oprac. S. Ruksza, Katowice 2004.

najpierw socrealistycznym naturalizmem, następnie zaś wynikającymi z partyjnej cenzury „bylejakością” i przemysłową szarością – ezoteryczny krąg Oneiron stanowił barwną artystyczno-intelektualną alternatywę. Aktywność pięciorga członków grupy – Urszuli Broll, Antoniego Halora, Zygmunta Stuchlika, Andrzeja Urbanowicza i Henryka Wańka – podzielić można na trzy następujące po sobie fazy ich działalności: 1) okres wczesnych poszukiwań, zakorzenionych jeszcze w myśli Władysława Strzemińskiego i działalności grupy St-53, 2) okres eksperymentów nawiązujących do awangardy historycznej, zwłaszcza surrealizmu, 3) okres późny, naznaczony fascynacją buddyzmem i zjawiskami spod znaku New Age. Zakres tematów, poruszanych w czasie cyklicznych spotkań samokształceniowych oneironautów, odbywających się w legendarnej pracowni przy ul. Piastowskiej 1 w Katowicach, był niezwykle szeroki – by wspomnieć tu tylko psychologię Carla Gustawa Junga, literaturę Franza Kafki i Gustava Meyrinka, komparatystykę Gustava René Hockego, do tego zaś zen, ezoteryzm, alchemię czy kabałę.



Il. 1. *Czarne karty*, ekspozycja w ramach retrospektywy malarstwa Urszuli Broll *Atman znaczy oddech*, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie „Królikarnia”, 23 VI–27 IX 2020, fot. J. Szweda

Prace nad najważniejszym dziełem Oneironu – *Czarnymi kartami* (il. 1) – wpisują się w drugą fazę aktywności grupy. Ta niezwykła, kolektywna realizacja artystyczna (która do dziś nie doczekała się szerszego monograficznego opracowania) stanowi sumę doświadczeń logowizualnych eksperymentów grupy z lat sześćdziesiątych XX wieku. W sporządzonym po latach szczegółowym kalendarium działań grupy, noszącym tytuł *Dotknięcia, ślady*, Urbanowicz określa kolektywne przedsięwzięcie artystów z Piastowskiej jako *Encyklopedię, Pseudo-Encyklopedię* lub *Leksykon*. Pod tymi nazwami funkcjonowało ono prawdopodobnie w trakcie trwania prac, a więc od 23 grudnia 1967 aż do połowy 1969 roku⁴. Pierwszy, kularowy pokaz dzieła odbył się 10 października 1969 roku w pracowni przy ul. Piastowskiej – datę tę można więc uznać za umowny koniec pracy nad *Czarnymi kartami*⁵. Jednym z pierwszych oficjalnych tytułów dzieła było *Nowe bezpretensjonalne pismo święte w obrazkach*, jednak w związku z ingerencjami cenzury przy okazji drugiej ekspozycji w Warszawie w kwietniu 1970 roku, przemianowane zostało na *Nowe bezpretensjonalne pismo obrazkowe*. Choć już sama mnogość tytułów dobrze odzwierciedla złożoność dzieła, to aby wstąpić w jego chaos i poddać analizie istniejące w nim formy obecności słowa i literatury, należy zajrzeć oneironautom w karty.

Sen(s) i słowo. Karty na stół

Idea powstania *Czarnych kart* zrodziła się spontanicznie w trakcie jednego ze spotkań grupy Oneiron w grudniu 1967 roku. Wspomina Urbanowicz:

Na pierwszym, niejako inauguracyjnym spotkaniu zaproponowałem, abyśmy prócz innych działań razem spróbowali zrobić coś, co nazwane było wtedy Leksykonem lub Encyklopedią. Ta propozycja była przyjęta i przez następne lata wspólnie realizowaliśmy owo pionierskie, chaosowe przedsięwzięcie, które z Encyklopedią tyle miało wspólnego, że jedynym, iluzorycznym zresztą, elementem porządku było 30 liter alfabetu (wraz z ł, ś, ć, ż, ź, x)⁶.

⁴ A. Urbanowicz, *Dotknięcia, ślady*, [w:] *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*, red. P. Mrass, A. Urbanowicz, H. Waniek, Katowice 2007, s. 57–77.

⁵ Jak zaznaczy Urbanowicz, pracę nad *Leksykonem* zakłócały niepokojące wydarzenia polityczne – napięta atmosfera „marca ’68” oraz sierpniowa inwazja wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji (A. Urbanowicz, *Dotknięcia, ślady...*, s. 63). Zob. też: P. Gawlik, L. Waniek, *O katowickiej grupie Oneiron*, [w:] *Awangarda, underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, red. A. Karpowicz, W. Parfianowicz, X. Stańczyk, Kraków 2018, s. 233.

⁶ A. Urbanowicz, *Śladami chaosu*, „Opcje” 1996, nr 3, s. 87–91. Choć *Czarne karty* w istocie stanowią cykl 30 prac, w czasie wystaw eksponowana jest zwykle część z nich. Po-

Praca nad *Leksykonem* przybrała ściśle określony tryb. W wyniku pierwszego losowania do każdego z artystów trafił zestaw sześciu kwadratów o formacie 70x70 cm. Na czarnym tle umieszczano następnie przypadkowe skojarzenia, odpowiadające literze przypisanej danej karcie. Po naniesieniu własnych inspiracji w postaci słów lub obrazów oneironauta zobowiązany był do przekazania kwadratu kolejnej osobie partycypującej w powstawaniu dzieła. Dzięki temu *Encyklopedia* krążyła pomiędzy autorami, generując nowe znaczenia. Na plan pierwszy wysunęło się zatem samo działanie; w istocie, jak ujęłaby to Mieke Bal, mamy tu do czynienia ze „zdarzeniem znakowym”, w którym znaki „stają się zdarzeniem w historycznie i społecznie określonej sytuacji”⁷. Wystarczy przyjrzeć się wspólnemu tekstowi oneironautów, załączonemu do katalogu wystawy:

Nie można ukryć, że *primum movens* do powstania Dzieła była przyrodzona nam wszystkim chęć poznania Prawdy. Naprawdę zawsze spoglądaliśmy łakomie, niczym kot na sferkę. Pojęliśmy jednak, że prawdziwa Prawda może być tylko anonimowa. Jest ANONIMEM. A prawdziwie Anonimowe może być tylko to, co kolektywne. W kolektywności biorą udział interferencje, relacje, koincydencje, a to w rezultacie rozsadza ograniczenia personalnej osobowości, tworząc supraosobowość, co nie jest niczym innym jak naukowym modelem Chaosu⁸.

Oprócz wspomnianej przez Urbanowicza konieczności zachowania porządku alfabetycznego (jeden karton – jedna litera alfabetu), domalowywane lub dopisywane fragmenty *Kart* realizowały także zasadę trzech kolorów – powstawały przy użyciu bieli, srebra i złota. Od razu zaznaczyć należy, że od przyjętych reguł zdarzały się odstępstwa. Przykładowo dostarcza fragment, pochodzący z karty S: „Święty ΔSceta Szymon...”. Choć właściwym miejscem dla słowa „asceta” wydawałaby się karta A, dzięki pomniejszeniu inicjalnej samogłoski, słowo trafiło do karty S. Niewielka ta fluktuacja podkreśla również rolę typografii w kartach *Leksykonu* – zmiana czcionki, a więc elementu stanowiącego o wizualnym charakterze litery, jest zręcznym chwytem w obrębie samej gry oneironautów, ale i przełamaniem pierwotnie zarysowanych granic. Podobna sytuacja następuje chociażby w przypadku hasła „menaŻERIA”, które umieszczone zostaje na karcie spod znaku litery „Ż”.

nadto archiwum prywatne Antoniego Halora zawiera dodatkową kartę, będącą miniaturą cyklu *Leksykonu*.

⁷ M. Bal, *Rozsiewanie obrazu. Opowieść Vermeera*, [w:] *Słowo / obraz*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz i in., Warszawa 2010, s. 86.

⁸ Grupa Oneiron, *O Oglądający! „Nowy Bezpretensjonalny chaos w obrazkach”*, [w:] *Katowicki underground artystyczny...*, s. 92.

Zbyt sztywne ramy stałyby w sprzeczności z tym założeniem, które – jak pisał niegdyś André Breton – „stawiać miało postawę realistyczną w stan oskarżenia” i „powiadamiało o tym, co być może”⁹. W przytoczonym już komentarzu do pierwszej wystawy *Czarnych kart* wyraźnie pobrzmiewają słowa *Manifestu surrealizmu* i nakreślona przez Bretona definicja postawy surrealistycznej:

surrealizm, rz., m. czysty automatyzm psychiczny, który ma służyć do wyrażania, bądź w słowie, bądź w piśmie, bądź innym sposobem, rzeczywistego funkcjonowania myśli. Dyktowanie myśli wolne od wszelkiej kontroli umysłu, poza wszelkimi względami estetycznymi czy moralnymi [...]. [Surrealizm] opiera się na wierze w nadrzędną rzeczywistość pewnych form skojarzeniowych dotąd lekceważonych, we wszechpotęgę marzenia, w bezinteresowną grę myśli¹⁰.

Ideę powstania *Leksykonu* poprzedził praktykowany w kręgu Oneironu zwyczaj obdarowywania się tekstami – jeden z pierwszych przejawów wspólnotowej fascynacji słowem, nasuwającej skojarzenia z praktykami powojennych grup surrealistycznych¹¹. Równie ważna, o ile nie ważniejsza, była też praktykowana w grupie zabawa literacka, polegająca na dopisywaniu własnych spostrzeżeń, tekstów, wierszy, odpowiadających najczęściej danemu zagadnieniu czy słowu. Przykładem takiej działalności mogą być zapiski, które w 1969 roku włączone zostaną do jednego z egzemplarzy *Nowego Bezpretensjonalnego Pisma Świętego* – undergroundowego wydawnictwa Urbanowicza i Wańka. Czytelnie odsyłają one do praktyk surrealistów, w szczególności do cieszącego się w ich gronie dużą popularnością „wybornego trupa” (fr. *cadavre exquis*). Wydaje się, że rzeczywistość gry funkcjonowała w Oneironie na bardzo podobnych zasadach, jak w grupach surrealistycznych. Jak przypomina Agnieszka Taborska, surrealiści

wywodzących się z poetyki purnonsensu reguł gier przestrzegali z konsekwencją godną następców Lewisa Carrolla, Raymonda Roussela i Duchampa. Gry były dla nich ucieleśnieniem chęci zatarcia granic między jawą a snem, rozumem a szaleństwem, pracą a zabawą, powagą a wyglupem, intelektualnym zajęciem a jarmarczną rozrywką [...] Przepisując grom funkcję psychoanalityczną, surrealiści

⁹ Tamże, s. 57.

¹⁰ Tamże, s. 77.

¹¹ Można uznać, że podobnie jak „obiekty obiektywnie ofiarowane” Gherasima Luci, teksty, którymi obdarowywali się oneironauci pozwalały na tworzenie wspólnoty wyobraźniowej (zob. G. Luca, *Kubomanie i obiekty*, [w:] *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangardy środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2014, s. 524).

traktowali je jako ucieczkę od rzeczywistości i powrót do dzieciństwa. [...] Ocalałe z wielogodzinnych ludycznych seansów zapiski przywodzą na myśl teksty automatyczne: absurdałne, oniryczne, rozpalające wyobraźnię, wyzwajające niemożliwe skojarzenia¹².

Choć *Czarne karty* sprawiać mogą wrażenie dzieła poważnego i hermetycznego, przesiąknięte są słownym i obrazowym żartem, komizmem i (auto)ironią; uwidaczniają absurd świata, krytykują konwencje i konwensanse, odsłaniają podświadome pokłady znaczeniowe. Jak dowiadujemy się z notatek Urbanowicza, w trakcie prac nad *Leksykonem* wysunięto propozycję, by przedsięwzięcie to przybrało charakter uwspółcześionego sennika egipskiego. Mimo że pomysł ten nie został zaakceptowany, mówi dziś wiele o pierwotnej wizji przedsięwzięcia grupy Oneiron: *Encyklopedia* była próbą zbadania sfery snu, a na swój sposób także świadomym śnieniem; rzucała światło na te warstwy nieświadomego, które z wielu powodów pozostają zepchnięte na margines.

W rekonstrukcji procesu powstawania *Czarnych kart* trudno pominąć fakt współwystępowania malarskiej i filologiczno-przekładowej pracy członków Oneironu. Współistnienie słowa i obrazu widoczne jest w tworzonych przez nich mandalach czy pracach spod znaku symbolizmu magicznego i malarstwa materii. Prace nad kolektywnymi *Czterema tekstami*, „Ouroborosem” (almanachem poświęconym Pradze z czasów Rudolfa II) czy omawianym tu *Leksykonem* prowadzone były symultanicznie, co powodować musiało częściowe przemieszanie pól pisma i obrazu w pracach grupy. Poruszane w trakcie spotkań tematy powracały na kartach *Encyklopedii*. Można wskazać tu chociażby na Arlekina z karty A, który trafił na nią zapewne w związku z dyskusją o komedii dell’arte¹³ lub motyw ryby (karta R) korespondujący z zachowanym pośród kolektywnych zapisków wierszem. Utwór ten rozrasta się do formy dłuższego szkicu o tematyce egzystencjalnej – poddana „literackiej wiwisekcji” ryba znajdzie zaś własną „enklawę semantyczną”¹⁴ w przestrzeni należącej do obrazu karty R, ale też pojawi się jako motyw przewodni projektów malarskich sygnowanych przez Urszulę Broll: *Czarność* (1969, olej płótno), *Jeziorno* (1970, olej płótno),

¹² A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2013, s. 61–62.

¹³ O spotkaniu, którego motywem przewodnim była komedia dell’arte czytamy w kronice Urbanowicza: „12 luty 1968 hora 21:45. ENCYKLOPEDIA. Trzecie spotkanie twórców czarnych kart, następnie wymiana [...] Antoniemu powierzono przygotowanie czegoś o Comedia dell’Arte” (A. Urbanowicz, *Dotknięcia, ślady...*, s. 57).

¹⁴ M. Wallis, *Napisy w obrazach*, [w:] tegoż, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983, s. 191.

Przemiany (1968, rys. tuszem) i *Woda* (1968, rys. tuszem)¹⁵. Dzięki takiemu współwystępowaniu motywów *Czarne karty* i kolektywne teksty grupy cechują się rodzajem intertekstualnej autonomii; w ich tworzeniu istotną rolę odgrywa szyfr – kod ważny i pełnoprawny, a jednak z założenia hermetyczny i nie w pełni zrozumiały. Można przypuszczać, że początkiem tak rozumianego szyfru było oddanie głosu skrywanym lękom i pragnieniom, uwolnionym dzięki uprawianej przez surrealistów twórczości niekontrolowanej i automatycznej.

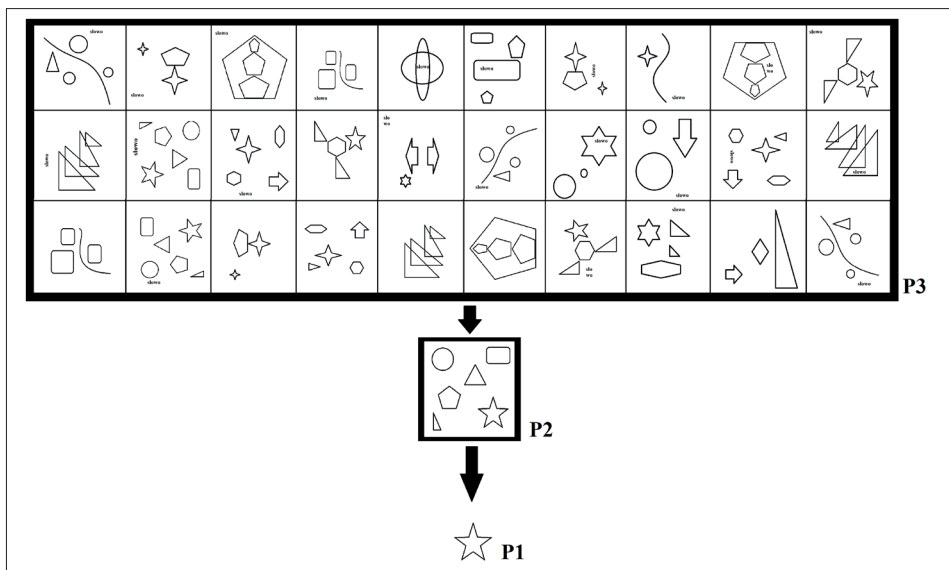
Leksykonowe efekty owego *écriture automatique* można poddać próbie typologizacji, która w pełni ukaże warstwę słowną *Czarnych kart*. Zawierają one zatem: 1) facecje, żarty, łamigłówki, 2) dialogi, 3) fragmenty próz, 4) łacińskie sentencje, 5) wyizolowane nazwy własne, 6) pojedyncze słowa i hasła, zapisane także w alfabecie greckim i hebrajskim, 7) chińskie kaligrafie, 8) runy, wreszcie zaś 9) przykłady poezji wizualnej: słowa układające się w kształt liter, owale, serpentyny, piramidy itp. W sumie daje to repertuar dziewięciu przejawów tekstualności¹⁶ wpisanych w pole dzieła. Etykieta, fundowaną przez słowo, narzuca wreszcie jeden z tytułów, sugerujący, że oto wszystko, co pochłonie – lub co wytrąci z siebie – chaos *Leksykonu* podlega prawu *lexis* (z gr. ‘wyraz’).

Próba połączenia chaosu nieświadomości i porządku alfabetycznego skłania także do poszukiwania pewnych, uporządkowanych, strategii odbioru dzieła (il. 2). Proponowałabym wyróżnić odbiór całości, czyli serii, składającej się z 30 kwadratów (**P3**) oraz odbiór pola pojedynczej karty (**P2**); ponieważ jednak ta ostatnia nigdy nie będzie dziełem samodzielnym i izolowanym, składa się bowiem z pewnej liczby poszczególnych elementów, którym przypisać można autonomiczny status, należałoby wyodrębnić jeszcze odbiór tego typu pojedynczych „mikrodziełek” (**P1**). Co istotne, wymienione tu płaszczyzny, w obrębie których funkcjonuje *Leksykon*, nie dotyczą wyłącznie jego percepcji¹⁷, a odnoszą się również do kolektywnego procesu powstawania *Encyklopedii*.

¹⁵ Zob. U. Broll, [kat. wyst.], red. K. Kucharska, J. Hobgarska, Jelenia Góra 2005, s. 70–71, 80–81.

¹⁶ Celowo nie posługuję się określeniem „gatunek”, nie w każdym bowiem przypadku będzie można odnosić materiał literacki *Kart* do określonego systemu genologicznego czy mówić o jakiegokolwiek „ciągłości strukturalnej” (zob. R. Cudak, *Rzut oka na polską genologię literacką*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007, s. 28). Niektóre części *Leksykonu* operują wyłącznie pojedynczymi, nieusystematyzowanymi słowami.

¹⁷ Choć, rzecz jasna, nie można pominąć kwestii udziału odbiorcy w tworzeniu spójnej struktury kontekstualnej całości dzieła, którego każdy najdrobniejszy znak, „nawet wyizolowany, pamięta o systemie, do którego należy” (S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 14).



II. 2. Schemat przedstawiający trzy poziomy odbioru *Leksykonu*

Źródło: opracowanie własne

Można zatem powiedzieć, że *Chaos w obrazkach* wytwarza płaszczyznę kompetencji odbiorcy i nadawcy, zakładającą przynajmniej trzy odrębne transfery oddziaływania i dwa kody: werbalny i ikoniczny. Dodając do tego jeszcze intertekstualność nawiązań, aluzji, obecnych we wspólnej pracy oneironautów, otrzymujemy obrazowo-słowny labirynt relacji, jaki uznać można za „medialną hybrydę” (A. Hejmej)¹⁸, „figurę interdyscyplinarną wtórnie wymodelowanego języka” (S. Wysłouch)¹⁹ czy „matrycę, w której cokolwiek, co zostało w nią włożone, składa się [...] na realizację dzieła” (D. Higgins)²⁰.

Sacrum i śmiech. *Leksykon* w działaniu

Jak przypomina Piotr Rypson:

u źródeł pisma tkwi magiczny związek obrazu z przydanym mu znaczeniem [...]. Człowiek przykładął swoją dłoń do dzieła stworzenia; słowo stawało się ciałem.

¹⁸ A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 118.

¹⁹ S. Wysłouch, dz. cyt., s. 79.

²⁰ D. Higgins, *Strategia poezji wizualnej. Trzy aspekty*, przeł. K. Brzeziński, [w:] tegoż, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wyb. i oprac. P. Rypson, Gdańsk 2000, s. 176.

Wizerunki dłoni ludzkich wokół przedstawień zwierząt, sylwetek myśliwych, owego niepoznawalnego spektaklu pierwocin naszej ludzkiej pamięci, te wizerunki rąk – a raczej ich cienie – mówią nam coś bardzo ważnego o pierwszych krokach człowieka w świecie myśli²¹.



Il. 3. Grupa Oneiron, *Czarne karty – R*

Źródło: U. Broll, *Atman znaczy oddech*, [kat. wyst.], red. K. Kucharska, J. Hobgarska, Warszawa 2019, s. 232

Zarówno pamięć o magiczności i rytualności pisania, jak i gest trwałego wpisania się w panteon przedstawień wyjątkowych i autentycznych są silnie obecne w *Czarnych kartach*. Pragnieniu temu towarzyszą nierzadko elementy nieoczywiste – karykaturalne i na swój sposób obrazoburcze.

²¹ P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989, s. 7, 11.

Sacrum oneironautów zdaje się balansować na granicy z *profanum*, które co rusz rozbija tę świętość od środka. Te dwie rywalizujące ze sobą siły przyczyniają się do powstania nowej, rodzącej się na styku śmiechu i powagi jakości, niezmiennie wymykającej się jednoznacznemu osądowi²².

Za szczególnie przykładowy wywód Rypsona uznać można fragment karty odpowiadającej literze „R” (il. 3), wspomnianej już w kontekście „ryby”. W prawym, dolnym jej rogu, tuż pod rysunkiem przedstawiającym stół do gry w ruletkę, widnieje biały odcisk dłoni (ręka) – pierwotny autograf, znany już z tradycji prehistorycznej sztuki naskalnej. Zawierające dokładny ślad linii papilarnych odbicie sygnalizować może chęć powrotu do archetypu „praczlowieka” – do stadium sprzed Historii, do momentu, który w okolicznościach innych niż te fundowane przez sztukę, zdaje się niemożliwy do „ureczywistnienia”²³. Zdaniem Juhaniego Pallasmy „wzrok odkrywa to, co dotyk już wie. Można myśleć o zmyśle dotyku jako o podświadomości wzroku”²⁴ – dotykająca karty dłoń powraca do przedwerbalnej ekspresji, powodując, że o *Leksykonie* myśleć można jako o dziele synestetycznym i na swój sposób transgresyjnym, burzącym panujący porządek.

Warto też zauważyć, że dwie, opisywane przez Urbanowicza prezentacje *Leksykonu* – pierwsza, katowicka z października 1969 roku²⁵, oraz druga, warszawska z kwietnia 1970 roku²⁶ – nosiły znamiona rytuału czy inicjacji. Stołecznej wystawie *Czarnych kart* towarzyszyło głośne odczytywanie tekstów i rytualne palenie gazet, kularowy zaś pokaz w pracowni przy ul. Piastowskiej odbywał się pośród ołtarzy skomponowanych z różnorodnych przypadkowych przedmiotów, przybyli zaś goście zostali zachęcani do przenoszenia ich w centralne miejsce. Ów performatywny gest aktywizował widownię do wspólnego udziału w ostatnim etapie pracy nad *Czarnymi kartami* – w uświęceniu dzieła. Widok otoczonego świecami ołtarza potęgował efekt *sacrum*. Ostatnia faza „inicjacji” polegała na złożeniu podpisu, co – w warunkach wspomnianej ekspozycji – stanowiło niejako kontynuację czy przedłużenie *Leksykonu*. Podpis pieczętował szczególnie udział odbiorców w procesie twórczym.

Swoisty powrót do *sacrum* sprawił, że wokół *Encyklopedii* tworzyła się szczególna „aura religijna”²⁷, podobna do tej, o której w przedmowie

²² Z perspektywy humanistyki współczesnej można wiązać ją z postawą postsekularną, w tym samym okresie dochodzącą do głosu w poezji takich autorów jak M. Białoszewski, T. Karpowicz czy W. Wirpsza (zob. P. Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016).

²³ M. Eliade, *Obrazy i symbole*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009, s. 13.

²⁴ J. Pallasma, *Oczy skóry*, przeł. M. Choptiany, Kraków 2012, s. 53.

²⁵ A. Urbanowicz, *Dotknięcia, ślady...*, s. 79.

²⁶ Tamże, s. 93.

²⁷ Tamże, s. 9.

do *Mitów, snów i misteriów* wspominał Mircea Eliade. Choć w przypadku *opus magnum* Oneironu konfrontacja z nieświadomym nie zmierzała do uniwersalizacji doświadczenia, lecz raczej do wielokierunkowej ucieczki w przypadkowość, *sacrum* pozostaje integralną częścią *Leksykonu*. Autor *Alchemików i kowali* zwraca uwagę na szczególną więź łączącą sny i mity oraz twórczą rolę „kryzysowości”, która z onirycznych wizji i struktur nieświadomości wydobywa niezwykłość i świętość:

Dla całej prymitywnej ludzkości właśnie doświadczenie religijne ustanawia Świat: to rytualna orientacja wraz z objawianymi przez siebie strukturami przestrzeni świętej przekształca „Chaos” w „Kosmos”²⁸.

W przypadku *Nowego Bezpretensjonalnego Chaosu w Obrazkach* następuje odwrócenie tego schematu zdarzeń. Mityczna Tiamat²⁹ powraca na poziomie indywidualnej ekspresji snów, pragnień, fantazji – w postaci mikromitologii Oneironu. Sięganie do pierwotnych instynktów, nieświadomych obrazów czy spontanicznych gestów sytuuje *Leksykon* poza czasem, w przestrzeni archetypicznego „zawsze”. Niezwykłość przedsięwzięcia oneironautów tkwi zaś w oryginalnym zestawieniu prywatnego i pierwotnego wyobrażenia z kolektywem. Zderzenie wspólnotowości i intymności, jakie następuje w *Czarnych kartach* przywodzi na myśl jeszcze inne słowa Eliadego:

Czy trzeba przypominać, w jaki sposób poezja liryczna podejmuje i kontynuuje mit? Każda poezja jest próbą ponownego stworzenia języka, innymi słowy, aktem zniesienia języka potocznego, powszedniego, i stworzenia nowego języka, osobistego i prywatnego, języka tajemnego³⁰.

Język, jaki proponuje *Encyklopedia*, również można by uznać za szczególny przypadek idiolektu poetyckiego, wymagającego swoistego odbioru. Podobnie jak w przypadku poezji wizualnej, *Leksykon* nie uprzywilejowuje lektury liniowej, od lewej do prawej³¹. Kompozycja większości kwadratów kieruje za to wzrok na ich część środkową. Centralny element kart, po-

²⁸ Tamże.

²⁹ Postać z kosmogonii babilońskiej, utożsamiana z pierwotnym chaosem. Wedle mitu, ciało pokonanej przez Marduka Tiamat stało się materiałem, z którego powstały niebo i ziemia. Tiamat łączyła w sobie przeciwstawne siły, uporządkowane przez Marduka po jego zwycięstwie (K. Łyczkowska, K. Szarzyńska, *Mitologia Mezopotamii*, Warszawa 1981, s. 192–206).

³⁰ M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, Warszawa 1994, s. 26.

³¹ Mamy tu więc do czynienia z typowym dla awangardowych zjawisk literackich zerwaniem z linearnością (*postlinearity, nonlinearity*), o którym pisała między innymi Marjorie Perloff w tekście *After Free Verse. The New Nonlinear Poetries*, [w:] *Close Listening Poetry and the Performed Word*, red. Ch. Bernstein, New York 1998, s. 138.

dobnie jak mandala, kumuluje w sobie energię i znaczenie. Jako pierwszy zauważył to Peter Mrass:

Do kosmogonicznej symboliki nawiązuje kompozycja większości Czarnych kart, która przypomina formę mandali czy labiryntu, uniwersalnych praobrazów znanych już w paleolicie. Formy te miały zawsze mistyczne i rytualne znaczenie. Kompozycja Czarnych kart stworzona była od środka, w którym umieszczano dominujący treściowo i wizualnie symbol-piktogram, często kolisty, o jaśniejszym kolorycie³².

Według Eliadego, „każde rytualne powtarzanie kosmogonii jest poprzedzane symbolicznym cofnięciem do Chaosu”³³ – gest ten z kolei utożsamiany zostaje przez niego z umieraniem. Sposób rozumienia *Leksykonu* jako zbioru mandali (a raczej, uściślając, jantr), służących kontemplacji, nie tylko uprzywilejowuje ich centralny punkt, ale po raz kolejny podkreśla aktywny, performatywny charakter *Czarnych kart*. *Encyklopedia* to przede wszystkim działanie ukierunkowane na wewnętrzną przemianę. Pisał Henryk Waniek:

Jeśli rytuał i misterium wyrażają się w kreacji artystycznej, to jest tak dlatego, że obie rzeczy są w sumie westybulami realizacji, która sama w sobie jest przemianą totalną, rzutującą na egzystencjalną całość osoby inicjowanej [...] dzieło jest teleskopem skierowanym w samo centrum kosmiczne. Centrum kosmiczne jest identyczne z dziełem³⁴.

W przypadku części kart (jak np. *C*, *V* czy *Y*) kompozycja centryczna nie budzi większych wątpliwości; *Leksykon* zawiera jednak i takie, w przypadku których wyznaczenie punktu węzłowego, skupiającego w sobie wiodącą treść, nie jest możliwe. Ich układ nierzadko przypomina labirynt, krętą ścieżkę czy pułapkę. Elementem burzącym symetrię karty *D* jest pionowo umieszczony napis o treści: „dupa dziwnego derwisza dawnych dni dowód”, zapisany majuskułą bez przerw międzywyrazowych; środek karty *W* natomiast – za który można by uważać złotą kulę, umieszczoną na cokole – został oddalony od punktu przecięcia przekątnych. Równie niejednoznaczna kompozycyjnie wydaje się karta *J*, jednak w tym przypadku wymaga się od nas wnikliw-

³² P. Mrass, *Gry wyobraźni. O projekcie Czarnych kart*, [w:] *Oneiron. Ezoteryczny krąg...*, s. 22.

³³ M. Eliade, *Wprowadzenie*, [w:] tegoż, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, przeł. K. Kocjan, Kraków 1997, s. 11.

³⁴ H. Waniek, *Rytuał. Misterium. Realizacja*, [w:] *Katowicki underground artystyczny...*, s. 95.

szego spojrzenia. Centralnie umieszczona litera „J” jest niemalże niedostrzegalna, niemniej jej obecność pozwala widzieć w kwadracie dominantę środka. Wszystko w *Kartach* zresztą odbywa się w oparciu o kwadraturę koła, czyli syntezę przeciwstawnych sobie symboli kosmicznych – nieba (koła, wieczności, pierwiastka duchowego, męskości) i ziemi (kwadratu, materii, rozumu, żeńskości). „Chaos reprezentuje wymiar kosmiczny, psychiczny i artystyczny”³⁵, mandala zaś określana jest „kosmogramem”³⁶, w którym ścierają się i reintegrują przeciwstawne siły – podobnie, jak *verbum* i *pictura*, formujące specyficzną materię „słowoobrazu” w *Leksykonie*.

Dziennik i ślepiec. Karty pod lupą

*Na swój sposób książka ta zawiera wiele książek*³⁷.

J. Cortázar

Zgodnie z porządkiem alfabetycznym omówienie poziomów P2 i P1 rozpocząć należałoby od prześledzenia tropów, jakie kryje w sobie karta A. Jednak w pracy oneironautów kolejność alfabetyczna służyła przede wszystkim koordynowaniu wymiany kart w trakcie ich powstawania. Do dziś struktura alfabetyczna stanowi przedmiot zainteresowania odbiorcy, choć nie musi determinować procesu czytania i oglądania kart. Efekt, z jakim mierzy się dzisiejszy odbiorca *Chaosu*, przywodzi na myśl *Grę w klasy* Julio Cortazara³⁸ – oglądający-czytelnik, podążając tropem liter, może skomponować własny wariant narracji. Litery *Leksykonu* pełnią rolę, obecnej na pierwszej stronie powieści Cortazara, „tablicy orientacyjnej” – służą nawigacji. Wspomniałam poprzednio, że liniowe czytanie kart niejednokrotnie nie okazuje się satysfakcjonujące – uwaga ta wydaje się dotyczyć wszystkich trzech poziomów odbioru *Leksykonu*. „Chaosowe” przedsięwzięcie zdaje się wymagać raczej przetasowania. Rozpocznę zatem, przewrotnie, od omówienia karty Ż (il. 4), której centralny punkt stanowi „żongler-akrobata” – skądinąd stanowiący symbol inwersji³⁹.

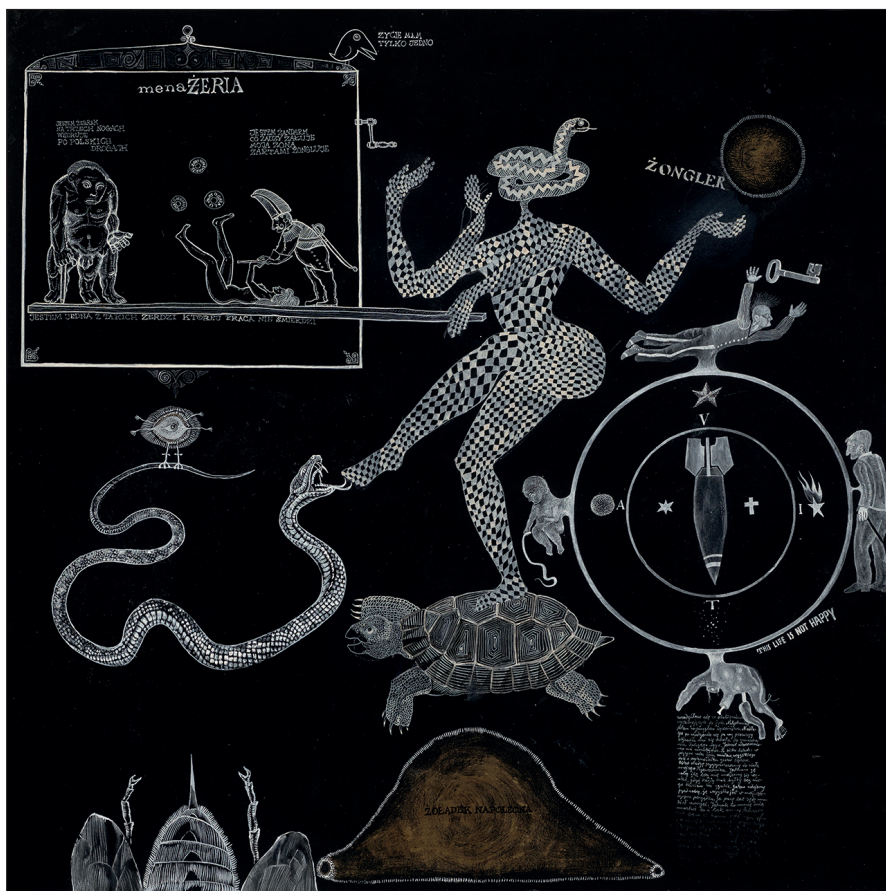
³⁵ M. Battisini, *Symboli i alegorie. Historia, sztuka, ikonografia*, przeł. K. Dyjas, Warszawa 2005, s. 176.

³⁶ G. Tucci, *Mandala*, przeł. I. Kania, Kraków 2002, s. 35.

³⁷ J. Cortázar, *Gra w klasy*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 2020, s. 5.

³⁸ Literatura iberyjska i iberoamerykańska zostały wskazane przez Henryka Wańka jako znane i chętnie czytane przez członków Oneironu. *Gra w klasy* miała należeć do ważnych książek z tego kręgu [wywiad własny, Warszawa 2020].

³⁹ *Akrobata*, [w:] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2007, s. 63.



Il. 4. Grupa Oneiron, *Czarne karty – Ż*

Źródło: U. Broll, *Atman znaczy oddech*, [kat. wyst.], red. K. Kucharska, J. Hobgarska, Warszawa 2019, s. 242

Ciekawa relacja rysuje się pomiędzy tą centralną dla karty Ż postacią a fragmentem wspólnych notatek grupy Oneiron, dotyczących łudząco podobnego bohatera, który w efektowny sposób eksponował swe węzowe odnóża. Opisywany przez oneironautów „Akrobata” ma bogate zaplecze symboliczne. Jak zauważa Cirlot:

jest żywym symbolem [...] konieczności zachodzącej we wszelkich kryzysach [...] – wymagającej odwrócenia, przenicowania ustalonego porządku, tak, by to, co materialistyczne, stało się idealistycznym, agresywne – błogosławionym, tragiczne – pogodnym, chaotyczne – uładowym⁴⁰.

⁴⁰ Tamże.

Żongler-akrobata z karty *Ż* balansuje na żółwiej skorupie, co łączy go z bohaterem hinduskiej kosmogonii – Wisznu, przedstawianym w postaci drugiego awatara, jako Kurma (dewanagari कूर्मअवतार – „żółw”)⁴¹. Z postacią Wisznu wiąże się ciekawa skądina, osadzona w tradycji hinduskiej, interpretacja kolorów:

Ciało Wisznu miewa barwę białą, żółtą lub czerwoną, jak barwy słońca w różnych porach dnia. Najczęściej jednak daje mu się ciemnoniebieski kolor; oznacza on czarną, ciemną barwę słońca znajdującego się pod ziemią w czasie nocy⁴².

Czerń, symbolicznie ukazująca sen Słońca, ale i jego ruch, uosabia energię i emanację bóstwa. „Szata ciemnoskórego boga jest złota [...], trzyma w dłoni dysk słoneczny: koło o sześciu szprychach i płomiennej obręczy”⁴³. Podobny atrybut zdaje się unosić nad jedną z dłoni postaci umieszczonej w centrum karty *Ż*. Złote koło Wisznu symbolizowało nieustanny ruch, cykliczność i zmienność świata.

Także w *Encyklopedii* postać żonglera ukazana została w sposób dynamiczny. Swą aktywność, potencję i sprawczość zawdzięczać może on sile zwierzęcia, po którym stąpa – żółwiowi, interpretowanemu przez Junga jako instynktowną nieświadomość⁴⁴. Uwagę autora *Psychologii a alchemii* przykuł między innymi kształt Kurmy:

kształt w jakiś sposób utożsamia się z niepozornymi, twórczymi, karłowatymi bogami, z zasłoniętymi, przechowywanymi w ciemnej *kista* – z bóstwami, które jednak można spotkać też na brzegu morza – stoją tam jako wysokie na jedną stopę figurki i jako istoty pokrewne nieświadomości otaczają opieką ryzyko przeprawy przez ciemność i nieokreśloność⁴⁵.

Żółw kumuluje w skorupie pokłady pierwotnej energii. W hinduskiej mitologii Kurma wiązał się z wodą i ziemią. Miał wreszcie stanowić podłoże dla osi świata, symbolizować poskromione zmysły i emanację ducha. Żongler zaś będzie nieodzowną częścią Tarota. Magik bądź Głupiec, obecny w ważnym dla członków grupy *Golemie* Meyrinka pod nazwą Pagad, w talii karcianej przedstawiany jest ze znakiem nieskończoności nad głową i utożsamiany bywa z hebrajską pierwszą literą – alef. „Karty I–XI stanowią

⁴¹ Zob. M. Jakimowicz-Shah, A. Jakimowicz, *Mitologia indyjska*, Warszawa 1982, s. 172–192.

⁴² Tamże, s. 177.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ C.G. Jung, *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2016, s. 175.

⁴⁵ Tamże, s. 176.

drogę słoneczną [...] arkana I – byt, duch, stworzenie”⁴⁶. Być może złota kula, unosząca się nad jedną z dłoni żonglera oneironautów to kumulacja potencjalnej, pierwotnej materii lub jeden z przedmiotów, które towarzyszą karcie Maga – pentakl lub złoto⁴⁷.

Misteryjny klimat tarota przełamuje – sąsiadująca z żonglerem – „menaŻERIA”, która nie tylko prezentuje nagą kobietę czy osobliwą postać „żebraka na trzech nogach” (*notabene* ilustrującą odpowiedź na pytanie, zadane Edypowi przez Sfinksa w tragedii Sofoklesa), lecz stanowi osobną, zamkniętą przestrzeń dla komedii. Menażeria była pierwotnie przedsiębiorstwem obwożącym na pokaz dzikie zwierzęta w klatkach; inwersyjny charakter karty sytuuje zwierzęta na zewnątrz klatki, ludzi zaś – wraz z ich śmiesznością – w jej środku. Trzy rymowane teksty, wpisane w obszar należący do „menaŻERII” można by zaklasyfikować jako epigramaty lub kalambury powstałe w oparciu o hasła: „żebrak”, „żandarm” i „żerdź”. Dwa ośmiozłogłokowe, rytmiczne wersy, dotyczące „żebraka” – „Jestem żebrak na trzech nogach / wędruję po polskich drogach”⁴⁸, i dziesięciozłogłokowe, traktujące o „żandarmie-impotencie” – „Jestem żandarm co żądry żałuje / moja żona żartami żongluje”⁴⁹, zostały oparte na instrumentacji głogłokowej, wyrazistych aliteracjach i uwydatniających komizm rymach. Rytm tekstów stanowi elementarną część zabawy językowej proponowanej przez autorów – to w nim zdaje się tkwić sedno żartu. Trzeci tekst, którego motywem przewodnim będzie „żerdź” – „Jestem jedną z takich żerdzi, której praca nie śmierdzi” – korzysta z potocznego prawidła, które na myśl przywołuje peerelowskiego bumelanta, z determinacją tępionego przez władzę. Pieczę nad „menaŻERIA” sprawuje ptak, wypowiadający słowa „życie jest tylko jedno” – stanowi on pomost pomiędzy komediowym światem, zamkniętym w menażerii, a pozornie tylko błahym „żonglerem”. Przekaz kierowany przez zwierzę uwydatnia absurdalne zachowanie ukazane w ludzkiej menażerii, przenicowuje utarty schemat wyższości rozumu nad instynktem.

Ważną część karty Ż stanowi życiorys, umieszczony poniżej koła, przedstawiającego narodziny, życie i śmierć człowieka⁵⁰. Jest to jeden z dłuższych

⁴⁶ *Tarot*, [w:] J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 416.

⁴⁷ W talii Tarota Maga przedstawia się w pobliżu stołu. Postać Żonglera otacza się przedmiotami, symbolizującymi Małe Arkana. Zob. H. Scott, *Tarot dla początkujących. Jak zrozumieć i interpretować Tarota*, przeł. A. Ufland, Białystok 2013, s. 26.

⁴⁸ Zob. Grupa Oneiron, *Czarne karty – Ż*, [w:] U. Broll, *Atman znaczy oddech*, [kat. wyst.], red. K. Kucharska, J. Hobgarska, Warszawa 2019, s. 242.

⁴⁹ Zob. tamże.

⁵⁰ Oprócz płodu, człowieka dorosłego i starca, dostrzec można także formę pośrednią – rozpadające się ciało lub bliżej nieokreśloną hybrydę – która, zgodnie z zasadą cykliczności świata i natury, wpisuje się w jej bieg, będąc końcem i początkiem jednocześnie.

literackich fragmentów, występujących w *Leksykonie*. Kolejne wersy tekstu ulegają stopniowemu zatarciu, co symbolizuje między innymi uchodzącą z biegiem lat energię, potencję twórczą:

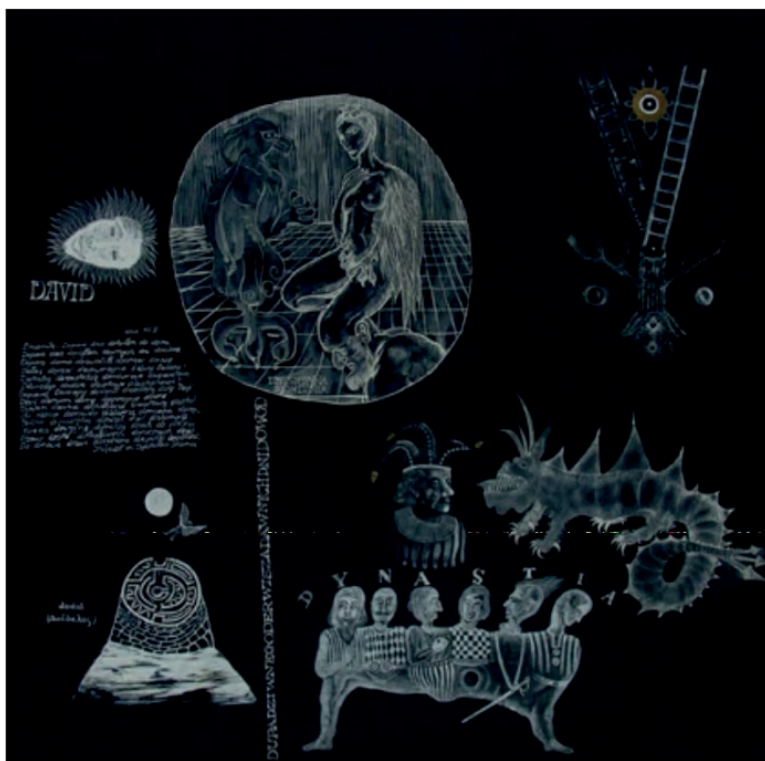
Urodziłem się w okolicznościach wystarczających do życia. Natychmiast potem rozpocząłem dzieciństwo. Niedługo po urodzeniu się po raz pierwszy objawiła mi się ochota do zaniechania dalszego ciągu. Jednak udaremnilo mi samobójstwo. Po kilku latach w piątym roku życia miałem wszystkiego dość i postanowiłem zostać ślepcem. Odtąd chodzę przysnurowany do ciała mojego Przewodnika. Jest nam ze sobą źle, lecz nie możemy się rozstać, gdyż każdy krok byłby bez niego krokiem ku zgubie. Zatem udajemy przed sobą, że wszystko jest w najlepszym porządku. Za parę lat będę musiał uwierzyć. Jednak to mnie nie martwi, bo i tak⁵¹.

Biografia ślepcy z pewnością zasługuje na uwagę. Pierwszy wers przytoczonego fragmentu przywodzi na myśl zdanie otwierające trzeci rozdział *Dziadów berlińskich* Wańka: „Inaczej niż moi rówieśnicy starałem się od najmłodszych lat nie tkwić na ziemi z bezwładnym uporem”⁵². Pierwszoosobowe narracje obu fragmentów zdają się świadectwem zdystansowanej czy raczej apatycznej postawy jednostki wobec jej istnienia w świecie. W przypadku karty *Ż*, symboliczny, racjonalnie umocowany zwrot ku temu, co cielesne uwalnia neurastenika od ciężaru afektów. Zatarła, znikająca treść ciągu dalszego sugerować może niepamięć, urwaną narrację lub, wspomniany w pierwszym wersie, „brak ochoty na dalszy ciąg”. Sztuka zatem i życie toczą się równolegle, a kryzys egzystencjalny tożsamy jest z kryzysem twórczym. Pewna ciągłość „bycia” w wymiarze fizycznym, aktywność, która ma swój początek i koniec, choć w szerszej perspektywie wpisuje się w nieprzerwany rytm narodzin i śmierci, zdaje się motywem przewodnim karty *Ż*. Życie – przewrotne, dodajmy – wobec którego człowiek przyjąć musi pozycję akrobata, balansującego na krawędzi. Krąg istnienia wszak przełamany zostaje gdzieś zaskakującymi i absurdalnymi szczegółami; do nich należą: ptak wypowiadający życiowe prawdy; personifikacja oka porośnięta gęstymi rzęsami i stąpająca na dwóch cienkich odnóżach, czy dostojny i złoty „żołądek Napoleona”, nawiązujący do marnej, niegodnej śmierci wielkiego przywódcy. Być może i stopniowo rozmyty życiorys odnosi się do ciągu dalszego, który nie wymaga już rozstrzygnięć, dzieje się. „This life is not happy” – głosi ostatni już komentarz z karty *Ż*. Skoro nie to, to może inne wcielenie?

Kolejny dłuższy tekst literacki wpisany w *Leksykon* znajduje się na karcie *D* (il. 5):

⁵¹ Grupa Oneiron, *Czarne karty – Ż*, [w:] U. Broll, *Atman...*, s. 242.

⁵² H. Waniek, *Dziady berlińskie*, Wrocław 1999, s. 30.



Il. 5. Grupa Oneiron, *Czarne karty – D*

Źródło: U. Broll, *Atman znaczy oddech*, [kat. wyst.], red. K. Kucharska, J. Hobbarska, Warszawa 2019, s. 221

Nie należy ona do najbogatszych w treści, choć fragment dziennika w formie tautogramu, usytuowany po lewej stronie karty, z pewnością wymaga komentarza:

Dnia 10. X

Dziennik. Dopiero dziś dotarłem do domu.
 Dopiero dziś dopiąłem dawnych dni dorobek.
 Dopiero duma dozwoliła dostrzec duszę.
 Dałeś dojrzeć dziewczynie dziwy Dekanu?
 Dekalog dwoistością dorównuje desperatom
 Dlaczego dudek dziękuje dziekanowi?
 Dopiero Duńczycy podpisali dziesiątą datę Dacji.
 Dziś damom damy dyspozycje dobre.
 Dywan dawno dostatecznie dziurawy deptać
 dać depcie doprawdy dziwna domena duszy.

Doktor dermatolog dopisał dziś doskonale.
Depesza dowolnej dyrekcji doszła do doliny.
Dzeus dostał dolegliwości donośnych dosyć.
Do drzewa drzwi dorobiono dowolnej drobności.
Dzięciół dr. Dyktator Dharma⁵³

Wiele mogłoby wskazywać na to, że tautogram ten ma kilku autorów, choć nie można wykluczyć, że wyszedł spod pióra jednej osoby – o czym świadczyć mogłby niezmienny charakter pisma oryginału z karty⁵⁴. Wraz z kolejnymi wersami tekst staje się bardziej chaotyczny, a jego treści zdają się przypadkowe lub absurdałne. Można zatem przypuszczać, że uczestnicy zabawy – która w tym przypadku stanowiłaby kolejną odsłonę „wybornego trupa” – dopisywali kolejne partie „dziennika” *ad hoc*. Opatrzony datą bez adnotacji rocznej (10 X) tautogram przyjmuje postać wiersza: został podzielony na wersy, operuje poetycką frazą, przerzutnią i inwersją, zaś jego dominantą są efekty brzmieniowe – niejako wbrew standardowemu wyobrażeniu formy dziennika czy diariusza, które przywodziłyby na myśl zapiski prozą.

W tekście pojawiają się motywy bez wątpienia „poważne”, takie jak dusza, dom, dekalog, Dharma. Mieszają się jednak z fragmentami żartobliwymi, do których zaliczyć można dwuwers: „Dywan dawno dostatecznie dziurawy deptać / dać depcie doprawdy dziwna domena duszy” – który pośrednio, bez zachowania właściwej dla nazw własnych pisowni, przywodzi na myśl bliskiego znajomego Halora Henryka Deptę, adresata większości *Kopertografik*, oryginalnych dzieł-listów siemianowickiego artysty. Wspomniana kolejno „depesza” również mogłaby nawiązywać do bogatej korespondencji pomiędzy Halorem a Deptą.

Karta *D* – wspomniana już jako egzemplifikacja kompozycji niesymetrycznej, zrywającej z harmonią mandali – jest dobrym przykładem realizacji innego układu, układu labiryntowego, do którego wyraźnie odsyłają obecne na niej postaci Dedala i Ikar, unoszące się na skrzydłach ku Słońcu⁵⁵. Budowniczem z wyspy Minosa towarzyszy grecka transkrypcja, Ikar zaś został utrwalony wyłącznie w formie wizualnej. Tuż obok postaci z mitu dostrzec można, opatrzoną komentarzem „DYNASTIA”, podobiznę sześciu męskich głów, złączonych jednym ciałem, a także wizerunek smoka (ang. *dragon*) oraz popiersie karcianego dzokera⁵⁶. Być może i w tej talii miał on zastąpić inną

⁵³ Grupa Oneiron, *Czarne karty – D*, [w:] U. Broll, *Atman...*, s. 221.

⁵⁴ Charakter pisma autora tautogramu w największym stopniu przypomina rękopisy Antoniego Halora.

⁵⁵ Topos Ikaru pojawi się także w jednej z relacji sennych Zygmunta Stuchlika. Por. Z. Stuchlik, *Literami malowane*, [w:] tegoż, *Relacje z nocnych podróży*, Katowice 2008, s. 7.

⁵⁶ Popiersie zostało opatrzone niewidocznym bez odpowiedniego przybliżenia opisem „DZOKER”.

postać, słowo lub symbol? Zarówno wizerunek dzokera, jak i „Dionizos” z jego „dziewczyzną” – postaci wpisane w koło znajdujące się w górnej części karty – wskazywałyby na związek tematu *D* z pożądaniem, zabawą i chaosem. Dżoker sieje zamęt w grze, a jego podobizna w talii kart przedstawia błazna-żonglera. Dionizos połączony z ciałem kobiety (być może menady) symbolizuje siłę przeciwstawną do apollińskiego ładu – sferę popędów i cielesności. Ptak wyciągający do kobiety swe szpony mógłby również symbolizować diabła i jego pokusy.

Za istotny intertekst pozwalający rzucić nieco światła na wspólną obecność na karcie Dedala i Dionizosa uznać należałoby fragment drugiej części rozprawy Hockego *Manieryzm w literaturze*, książki przetłumaczonej przez Andrzeja Urbanowicza w 1965 roku i stanowiącej punkt odniesienia wielu spotkań grupy⁵⁷. Jak zauważa Hocke, mit o labiryncie symbolizuje skondensowaną, schematyczną tajemnicę świata, a Dedal to nie tylko genialny twórca (gr. *daidalein* – ‘pracować jako artysta’), ale i pełna sprzeczności postać saturniczna, kumulująca w sobie artystyczny potencjał i niepokój. Po tragicznej śmierci syna wizjoner – marzyciel i intelektualista – przeklina dobrodziejstwa płynące z talentu i udaje się w tułaczą podróż. Umiera, ukażony przez węża. Co łączy go z Dionizosem? Rzecz jasna Ariadna, „dziewczyzna Dionizosa” – jak głosi tekst wpisany w okrag z górnej części karty. Właśnie dla niej Dedal ułożył choreografię tańca, zawilego korowodu przypominającego mandałę-labirynt z wyraźnie zaznaczonym centrum. Hipoteza Hockego brzmi następująco:

Jeśli tragedia klasyczna według Nietzschego wywodzi się ze związku elementów dionizyjskich z apollińskimi, to tragiczność poczyną się z równie fatalnego połączenia Dionizosa z Dedalem [...]. Ariadna, która nie tylko ofiarowała Tezeuszowi genialnie zmyślny sposób ocalenia z szaleńczego, pierwotnego labiryntu, dając mu nić, lecz także pozwoliła Dedalowi, by stworzył dla niej również zmyślny, czarodziejski taniec, uwalniający od nieuniknionego losu, stanowi pierwszy krok ku sekularyzacji tragiczności, ku odbóstwieniu kosmicznego splotu sprzeczności poprzez tragedię⁵⁸.

Wynikiem tańca jest „genialno-tragiczne zagubienie”⁵⁹. Choreografia Dedala, pozostawiająca groteskowość i harmonię w niezmiennym sąsiedztwie, staje się ucieleśnieniem chaosu.

W obrębie karty uwagę przykuwa także drzewo oraz wyrastające z jego pnia dwie drabiny. W kontekście tańca na planie labiryntu mogłyby stanowić przełącz, pozwalającą na uwolnienie się z niekontrolowanego, dzikiego pędu obrotów. Drabina przywodzi na myśl drogę do wyższego wtajemnicze-

⁵⁷ *Oneiron. Ezoteryczny krąg...*, s. 45.

⁵⁸ G.R. Hocke, *Świat jako labirynt. Manieryzm w literaturze*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2015, s. 316–317.

⁵⁹ Tamże, s. 314.

nia, rytuał przejścia czy wstępowanie. W swych interpretacjach snów Jung wspominał o

sublimacji, przedstawianej za pomocą obrazu drabiny – stąd zwyczaj wkładania do grobu małej drabiny służącej *Ka* zmarłego. Idea wstępowania przez siedem kręgów planetarnych oznaczała powrót duszy do bóstwa słonecznego, czyli tam właśnie, gdzie bierze ona początek⁶⁰.

Być może ilustracja z karty *D* – dwie drabiny nachodzące na siebie dołem i formujące kształt litery *V* – przedstawia dwie drogi do osiągnięcia sublimacji. Jedna to poszukiwanie „początku” w świetle, druga w mroku. Pomiędzy drabinami usytuowano niewielką mandałę w odcieniach złota i bieli, która mogłaby odnosić się do wspomnianego przez Junga bóstwa słonecznego, a zatem i prapoczątku.

Drabina odsyła jednak także do ikonografii i narracji biblijnej. „Drabina Jakubowa” prowadzić miała wprost do bramy niebios. Była zatem przedmiotem łączącym dwie przeciwstawne sfery – dzięki niej możliwy był transfer pomiędzy ziemią i niebem. Jej wertykalna proveniencja stanowiła o możliwości zjednoczenia się Boga i ludzi, o transcendencji i przenikaniu się opozycyjnych pierwiastków – grzechu i świętości. Warto zauważyć, że sen starotestamentowego Jakuba zajmie szczególnie miejsce w przestrzeni karty *J* (il. 6.):



Il. 6. Grupa Oneiron, *Czarne karty – J* (fragm.)

Źródło: U. Broll, *Atman znaczy oddech*, [kat. wyst.], red. K. Kucharska, J. Hobgarska, Warszawa 2019, s. 225

⁶⁰ C.G. Jung, dz. cyt., s. 69.

Wizerunkowi Jakuba, utrwalonemu na karcie *J*, towarzyszy fragment rozdziału 28 Księgi Rodzaju (28, 10-22). Realizacja ta stanowi tylko jeden z przykładów wykorzystania w *Leksykonie* gotowych już tekstów-cytatów; zdecydowanie częstsze niż oryginalna twórczość członków grupy, i one traktowane bywają twórczo – artystycznie przetwarzane przeistaczają się tu i ówdzie w unikalne kompozycje logowizualne, wchodzące w różnorodne relacje semantyczne ze swym otoczeniem ikonycznym. Dzieje się tak na karcie *J*, na której słowa Pisma Świętego zostały starannie wkomponowane w czarną przestrzeń, otaczającą Jakuba i anioły. Polinearny tekst meandruje wokół postaci, wije się i oplata je niczym wąż. Słowa nachodzą na siebie i rozgałęziają się w różnych kierunkach lub na wspak, tworząc wyjątkowy, wizualny efekt sieci czy korzeni. Zgodnie z przekazem biblijnym, wersy 10–19 opowiadają o wizji sennej, jakiej doświadczył syn Izaak podczas postoju, w drodze do Charanu („Haranu” – karta *J*). Jakub ujrzał drabinę i stąpające po niej anioły. Konstrukcja, prowadząca wprost przed oblicze Boga, łączyła niebo i ziemię, stanowiła transfer pomiędzy doczesnością i wiecznością, człowiekiem i Stwórcą. Po przebudzeniu brat Ezawa przysiągł Bogu wierność w zamian za opiekę podczas dalszej podróży, a miejscu nadał nazwę Betel. Zarówno kształt, który w obrębie karty przybiera wizualna interpretacja przypowieści – piętrząca się złota rama, przypominająca schody⁶¹ i przywodząca na myśl świątynię – jak i hebrajska inskrypcja, umieszczona przez autorów ilustracji na szczycie, JAHWE, są ukrytymi aluzjami do przytoczonego przez oneironautów fragmentu rozdziału 28. Zapisane po hebrajsku Imię Boga wedle kabały wiąże się z powietrzem, wodą i ogniem, czyli sefirotami elementarnymi, stanowiącymi pierwszą przyczynę dzieła stworzenia⁶². Nie dziwi, że wybrana opowieść dotyczy snu – zarówno oniryczność, jak i transcendencja Absolutu wpisują się w szereg tematyczny *Leksykonu*.

„Łamigłówkę zadam ci łatwą – patrz”. Gra w (Czarne) karty

Arkana *Leksykonu* wyznaczają metamorfoza, ruch i manieryczna zmienność, towarzyszące kartom już na etapie ich tworzenia. Dynamice tej towarzyszy jednak dążenie do „jedności rozpadającego się świata”, chęć połączenia mikro- i makroskali oraz próba dotarcia do „zbawiennej» komórki

⁶¹ Por. W. Blake, *Sen Jakuba* [akwarela], [w:] C.G. Jung, dz. cyt., s. 67.

⁶² *Księga Jecirah. Klucz kabały*, komentarz, tłum. ze starohebrajskiego, wstęp J. Prokopowicz, Warszawa 1994, s. 30.

pierwotnej”⁶³. W tym kontekście warto jednak przywołać wspomnianą już kartę A. Paralelne zestawienie kolejnych faz rozwoju ludzkiego płodu ze schematem ewolucji pisma przybiera postać intelektualnego mitu. W karcie tej dochodzi do zderzenia pomiędzy tym, co święte, i tym, co ludzkie, ale także pomiędzy opowieścią i wywodem naukowym. Gabinet osobliwości – zawierający w sobie postać mitycznego Ahrimana, muszkietera Atosa podanego surrealistycznej wiwisekcji, wspomnianego już Arlekina, a także płynne złoto, aspirynę i atom – wieńczy rama powstała ze słów fragmentu Apokalipsy. To niebywale zderzenie nieprzystających do siebie elementów najlepiej oddaje pierwotny charakter dzieła – odbiorca ma bowiem do czynienia z encyklopedią, a więc źródłem wiedzy. Wiedzy nieoczywistej, dotyczącej różnych dziedzin, wiedzy kłócącej się z tradycją kartezjańską i dualistycznym podziałem, bo rejestrowanej poprzez *sacrum* i *profanum* jednocześnie, wiedzy Faustowskiej, wymagającej poświęcenia i niekonwencjonalnych metod poznawczych. Fragment biblijnego proroctwa okalający treść karty⁶⁴ i schemat genezy słowa, zarysowany przez oneironautów zgodnie z kabałistyczną symboliką, przekonać chcą, że – według cytowanej już deklaracji grupy⁶⁵ – w ich przedsięwzięciu chodzi o poznanie prawdy. Temu służy gra – z tym, co wzniosłe, konwencjonalne, kulturowo zakorzenione, kanoniczne, z Biblią jako pojedynczym dziełem, ale i symbolem wiary, z leksykonem (gatunkiem, a także przejawem porządku, wiedzy i możliwości poznawczych), z kabałą, czyli kodem opartym na współlistnieniu litery i liczby itd.

W grę tę wplątany zostaje odbiorca. Najwyraźniej mówi o tym napis na karcie Ł – bezpośredni zwrot do adresata, będący zachętą do podjęcia wyzwania i zaproszeniem do wejścia w interakcję z dziełem: „Łamigłówkę zadam ci łatwą – patrz”. Łono, łasiczka, łzy, łotry i łatki zdają się w sposób oczywisty odpowiadać literze. Uwagę zwraca jednak palenisko – „ogień”. Słowo to, odczytane z zachowaniem gwarowego brzmienia, powstałego na wskutek labializacji nagłosowego [o] (procesu typowego dla górnośląskiej „godki”), rozpoczyna głoska [ł], tworząc wyraz [łogień]. Tematem dominującym zdaje się kobieta, a więc, z zachowaniem tych samych założeń, [łona], utożsamiana z ogniem i pożądaniem. Złoto – z głoską [ł] w pierwszej sylabie (zawierające w sobie skądinąd wyraz „zło”) odpowiada archetypowi ognia, a także płodności i *libido*. Złota klepsydra po lewej stronie karty, postać hermafrodyty, przedstawia łączenie się przeciwieństw, a więc korespon-

⁶³ G.R. Hocke, dz. cyt., s. 167.

⁶⁴ Tekst dostrzegany jest dopiero w bliskim kontakcie z dziełem; przypomina raczej ornament lub wykończenie w postaci zapisu runicznego. Spojrzenie na kartę w odpowiednim przybliżeniu – na przykład przy użyciu lupy – pozwala dostrzec, że jest to fragment Apokalipsy św. Jana (1, 1-4), w tłumaczeniu Wujka (z odstępstwami).

⁶⁵ Grupa Oneiron, *O Oglądający!...*, s. 92.

duje z dwuznacznością znaku: „ogień – ziemia (erotyka, ciepło słoneczne, energia fizyczna) i ogień – powietrze (mistyka, oczyszczenie, sublimacja)”⁶⁶. Być może owa zniesiona na potrzeby karty aporia ma sygnalizować, że nie istnieje jedno rozwiązanie łamigłówek.

Nikt nie wygrywa czy zwycięża każdy? Nie ma rozwiązania lub wszystko jest rozwiązaniem. Być może poszukiwanie odpowiedzi jest zupełnie bezcelowe, podobnie jak szukanie źródła – wątek pochodzący z dialogu karty *Ż*. Ta zawiera w sobie nie tylko obraz źdźbeł trawy czy ilustracje przedstawiającą ziarno, źrebię i oko z wyraźnie zaznaczoną źrenicą. Tekst wpisany w układzie pionowym brzmi:

Gdzie jest?
Gdzie jest źródło?
Co? Źródło?
Kto szuka źródła?
Cha chacha
Ktoś szuka źródła!
On szuka źródła!
On szuka źródła!
Po co on szuka źródła?
Czego szuka?
Cha cha cha!!!
Bałwan!⁶⁷

Uparte poszukiwanie źródła zostaje wykpione, seria podszytych ironią pytań zdaje się podkreślać wyłącznie kuriozalność przedsięwzięcia. „Śmiech stoi w niejakiej sprzeczności z powagą”⁶⁸, w przypadku kart zaś trudno rozstrzygnąć, gdzie kończy się powaga, a zaczyna zabawa, doniosłość miesza się ze śmiesznością. „Tajemnica ujawniona jest bezużyteczna”⁶⁹ – za Umberto Eco mogliby powtórzyć oneironauci.

BIBLIOGRAFIA

- Akrobata*, [w:] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2007.
Bal M., *Rozsiewanie obrazu. Opowieść Vermeera*, [w:] *Słowo / obraz*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz i in., Warszawa 2010.
Battisini M., *Symbole i alegorie. Historia, sztuka, ikonografia*, przeł. K. Dyjas, Warszawa 2005.

⁶⁶ *Ogień*, [w:] J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 282.

⁶⁷ Grupa Oneiron, *Czarne karty – Ż*, [w:] U. Broll, *Atman...*, s. 243.

⁶⁸ J. Huizinga, *Homo ludens*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2007, s. 18.

⁶⁹ U. Eco, *Na ramionach olbrzymów*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2019, s. 349.

- Blake W., *Sen Jakuba* [akwarela], [w:] C.G. Jung, *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2016.
- Bogalecki P., *Szcześnie winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016.
- Broll U., [kat. wyst.], red. K. Kucharska, J. Hobgarska, Jelenia Góra 2005.
- Broll U., *Atman znaczy oddech*, [kat. wyst.], red. K. Kucharska, J. Hobgarska, Warszawa 2019.
- Cortázar J., *Gra w klasy*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 2020.
- Cudak R., *Rzut oka na polską genologię literacką*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007.
- Eco U., *Na ramionach olbrzymów*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2019.
- Eliade M., *Mity, sny i misteria*, Warszawa 1994.
- Eliade M., *Obrazy i symbole*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009.
- Eliade M., *Wprowadzenie*, [w:] tegoż, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, przeł. K. Kocjan, Kraków 1997.
- Gawlik P., Waniek L., *O katowickiej grupie Oneiron*, [w:] *Awangarda, underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, red. A. Karpowicz, W. Parfianowicz, X. Stańczyk, Kraków 2018.
- Grupa Oneiron, *Cztery teksty*, koniec lat 60., zbiory archiwalne Zygmunta Stuchlika.
- Grupa Oneiron, *O Oglądający! „Nowy Bezpretensjonalny chaos w obrazkach”*, [w:] *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, red. J. Zagrodzki, oprac. S. Ruksza, Katowice 2004.
- Hejmej A., *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.
- Higgins D., *Strategia poezji wizualnej. Trzy aspekty*, przeł. K. Brzeziński, [w:] tegoż, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wyb. i oprac. P. Rypson, Gdańsk 2000.
- Hocke G.R., *Świat jako labirynt. Manierizm w literaturze*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2015.
- Huizinga J., *Homo ludens*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2007.
- Jakimowicz-Shah M., Jakimowicz A., *Mitologia indyjska*, Warszawa 1982.
- Jung C.G., *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2016.
- Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, red. J. Zagrodzki, oprac. S. Ruksza, Katowice 2004.
- Kolektywne zapiski grupy Oneiron, 2 poł. lat 60. XX wieku, archiwum prywatne Zygmunta Stuchlika.
- Księga Jecirah. Klucz kabaly*, komentarz, tłum. ze starohebrajskiego, wstęp J. Prokopowicz, Warszawa 1994.
- Luca G., *Kubomanie i obiekty*, [w:] *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangardy środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2014.
- Łyczkowska K., Szarzyńska K., *Mitologia Mezopotamii*, Warszawa 1981.
- Markiewicz J., *Chaos* [plakat promujący wystawę *Czarnych kart*], Siemianowice Śląskie 1973.
- Mrass P., *Gry wyobraźni. O projekcie Czarnych kart*, [w:] *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*, red. P. Mrass, A. Urbanowicz, H. Waniek, Katowice 2007.
- Ogień*, [w:] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2007.

- Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska, S. Stabryła, Wrocław–Warszawa–Kraków 1953.
- Pallasma J., *Oczy skóry*, przeł. M. Choptiany, Kraków 2012.
- Perloff M., *After Free Verse. The New Nonlinear Poetries*, [w:] *Close Listening Poetry and the Performed Word*, red. Ch. Bernstein, New York 1998.
- Rypson P., *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.
- Scott H., *Tarot dla początkujących. Jak zrozumieć i interpretować Tarota*, przeł. A. Ufland, Białystok 2013.
- Stuchlik Z., *Literami malowane*, [w:] tegoż, *Relacje z nocnych podróży*, Katowice 2008.
- Taborska A., *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2013.
- Tarot*, [w:] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2007.
- Tucci G., *Mandala*, przeł. I. Kania, Kraków 2002.
- Urbanowicz A., *Dotknięcia, ślady*, [w:] *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*, red. P. Mrass, A. Urbanowicz, H. Waniek, Katowice 2007.
- Urbanowicz A., *Śladami chaosu*, „Opcje” 1996, nr 3.
- Wallis T., *Napisy w obrazach*, [w:] tegoż, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983.
- Waniek H., *Dziady berlińskie*, Wrocław 1999.
- Waniek H., *Rytuał. Misterium. Realizacja*, [w:] *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, red. J. Zagrodzki, oprac. S. Ruksza, Katowice 2004.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

Joanna Szweda – doktorantka Wydziału Humanistycznego UŚ, uczestniczka projektu „Humanistyka bez granic”, ostatnia publikacja: *Po-słowie katowickiej neoawangardy. Wokół tekstów Antoniego Halora i Zygmunta Stuchlika*. ORCID: 0000 0002 5839 3519. E-mail: <joanna.szweda94@wp.pl>.

Joanna Szweda – PhD student in the Faculty of Humanities at the University of Silesia, participant of the interdisciplinary project “Humanities without borders”, last publication: *After-word of the Katowice Neo-avant-garde. Around the Texts by Antoni Halor and Zygmunt Stuchlik*. ORCID: 0000 0002 5839 3519. E-mail: <joanna.szweda94@wp.pl>.