



Katarzyna Trzeciak

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI W KRAKOWIE

Wiersz, czyli sytuacja rzeźbiarska O materialności *Kordu* Natalii Malek

„*Kord* konstruowany jest jak rzeźba” (SKURTYS, MALEK, 2017) – tłumaczyła w jednej z rozmów swój najnowszy tom (2017) Natalia Malek. Nieco wcześniej, w tej samej rozmowie, zdając relację z założeń stojących za poetyką tej autorki, przywoływała słynny wers z poematu *Paterson* Williama Carlosa Williama: „No ideas but in things”¹. Obie deklaracje stanowią interesujący trop interpretacyjny, prowadzący do konkretności przedstawienia, do rzeczy i do ich materialności. Ale trop ten może również nasuwać wiele pytań dotyczących związku rzeźby (materialności) ze słowem poetyckim. Jak choćby kwestia utopijnej, demokratycznej uniwersalności, projektowana przez Williama poprzez relacje ufundowane „na dzieleniu rzeczy, nie ich wyuczonych reprezentacji”² (JAMESON, 2007, s. 30). Czy wiersze, których idea jest rzeczowość, aspirują do tworzenia utopijnych, bezklasowych relacji? Czym jest obiektowość tekstu poetyckiego? Jaką rzeźbą jest tom warszawskiej poetki? W jaki sposób materialność tekstu łączy się z cielesnością, zarówno poetyckich komunikatów, jak i fotografii Anny Grzelewskiej, wchodzących w skład *Kordu*? I wreszcie, gdzie w rzeźbiarskich strukturach jest miejsce dla czytelników i czytelniczek poezji? Podjęcie rzeźbiarsko-materialnego tropu będzie wymagało odpowiedzi na te pytania, będzie również domagało się przemyślenia kilku, wydawałoby się, skonwencjonalizowanych już metafor i poetologicznych kategorii. Siłą *Kordu* jest bowiem wybór takiej rzeczowości i materialności wiersza, które uruchamiają „widzenie materialne” (MICHAELS, 2011, s. 13) o szczególnym – co postaram się pokazać – potencjale emancypacyjnym.

Rzeźba, czyli coś, na co wpadasz

Wiersz stoi chyba najbliżej rzeźby, ze swoją przemyślaną strukturą, kształtem, widzialnością. Do jego powstania potrzeba podobnej pracy – wykrawania materiału, kompilowania, cięcia, polerowania. Żeby go dobrze zobaczyć – zoba-

1 W tej rozmowie Malek, podkreślając istotny dla niej trop sztuk wizualnych, zwłaszcza przestrzennych, swój wcześniejszy tom, *Szaber*, zestawiała ze sztuką origami.

2 Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autorki artykułu.

czyć w nim pracę i współpracę elementów – potrzeba jak naj-
więcej przestrzeni i światła. Stąd decyzja o bezszeryfowej
typografii, wakatach i ogólnej transparentności „w okolicy
wiersza” (SKURTYS, MALEK, 2017).

Rzeźbiarskość *Kordu* jest przez autorkę identyfikowana przede
wszystkim z obiektowością książki i czynnością pisania, odświeża-
jącą (pozornie!) na wskroś parnasistowską ideę tworzenia poezji jako
pracy z materiałem i stopniowego opanowywania go poprzez czyela-
torską aktywność twórcy. Ta oparta na panowaniu i hierarchii relacja
pracuje na rzecz twórczego podmiotu, zmagającego się z nieuformo-
waną materialnością i pokonującego jej siły w geście nadawania osta-
tecznego kształtu-formy wiersza. W ramach tej tradycji wiersz staje
się wyczelowanym, zamkniętym kształtem, powstałym wskutek
redukcji nadwyżki materiału. Taki wiersz-rzeźba to – znów przywo-
łam Williamsa – „najdoskonalsza skała i świątynia” (cyt. za: JAMESON,
2007, s. 6), a zatem nieruchomy punkt, opierający się wirom histo-
rii i upływowi czasu³. To homogeniczny kształt odseparowany od
fluktuującej rzeczywistości, będący nieruchomym centrum, wokół
którego rozwija się wir zdarzeń.

Gdyby ograniczyć możliwy związek rzeźby i wiersza wyłącznie
do tej, na wskroś modernistycznej, tradycji, to deklaracja autorki
Szabru lokowałoby jej twórczość w tradycji dzieła sztuki, które
„nie daje się [...] wchłonąć przez miejsce, w jakim się znajduje. Jest
raczej wykluczające niż włączające, a wyklucza właśnie patrzącego”
(MICHAELS, 2011, s. 141). O takim dziele sztuki myślał także jeden
z istotniejszych krytyków łączących poezję z rzeźbiarskimi właści-
wościami Thomas Ernst Hulme: „Poezja – pisał w słynnym manife-
ście poświęconym klasycyzmowi i romantyzmowi – zawsze chce cię
zaaresztować, umocować tak, byś widział tylko rzecz fizyczną i nie
poszybował daleko w abstrakcyjnych wizjach” (HULME, 1954, s. 135).
Hulme, często odwołując się do rzeźby i posągu, mówił o „aresz-
towaniu” czytelników i czytelniczek, zatrzymaniu ich w procesie
odbioru konkretności. Natalia Malek zdaje się sugerować inny typ
„rzeźbiarskości”, oparty nie na homogenicznym, samowsobnym
dziele, które maskuje swoją materialność na rzecz utopii całości, lecz
raczej na dziele relacyjnym, rzeźbie, która nie ma granic, która jest
bardziej miejscem niż trójwymiarową bryłą.

„Rzeźba – jak pisał Barnett Newman jeszcze latach pięćdziesią-
tych XX wieku – to coś, na co wpadasz, kiedy się cofasz, aby obej-
rzeć obraz” (KRAUSS, 2011, s. 279–280). Wojciech Szymański, wska-

³ Ciekawe efekty dałaby pewnie interpretacja podążająca za tezą Williamsa, zgod-
nie z którą wiersz – nieruchomy punkt – staje się zarazem zwornikiem wszyst-
kich opozycji, różnic i napięcia, „miejscem nieustannego napięcia”, które trwa bez
ruchu, generując jednocześnie ruch i aktywność (JAMESON, 2007, s. 7).

zując na aktualność tego twierdzenia, wyjaśniał: „Owo »wpadanie« wiąże się nie tylko z dobrze widocznym w tej anegdotycznej definicji z komizmem sytuacyjnym. »Wpadanie« zawiera w sobie także głęboko performatywny aspekt o charakterze niespodziewanego i zaskakującego, intrygującego ze wszech miar odkrycia, do którego dochodzi w konkretnej sytuacji galeryjnej. Rzeźba zatem, jeśli zgodzimy się na zaproponowane tutaj odczytanie słów Newmana, to bardziej wytworzenie sytuacji w polu sztuki niż trójwymiarowy artefakt, to bardziej miejsce niż bryła; projektowanie warunków potencjalnego spotkania niż określony kształt obiektu w przestrzeni; bardziej wydarzenie psychiczne i somatyczne niż fakt empiryczny; bardziej afekt niż zmysłowe spostrzeżenie” (SZYMAŃSKI, 2017, s. 50–52). Taka definicja rzeźby wydaje się znacznie bliższa dziełu, jakim jest *Kord*, akcentującemu spotkanie tekstu, fotografii, przestrzeni pomiędzy nimi z aktywnością czytelnika/czytelniczki. Z tego splotu, tytułowego kordu, bierze się wspomniane przez Szymańskiego zaskoczenie i odkrycie, które inicjuje szczególny typ „widzenia materialnego”, oderwanego od celu czy zastosowania, od dyktatu deszyfracji sensów – widzenia wyzwolonego z ruchu w głąb sensów (MUCA, 2016) czy „transcendentnego względem sensu *przekazu*” (KUJAWA, 2017). Widzenie materialne, jak sugerował de Man, jest widzeniem nie-teleologicznym, właściwym komuś, kto nie wie, do czego służy przedmiot, na który pada spojrzenie (DE MAN, 2000, s. 121). Takie widzenie ma swój początek w zaskoczeniu, ale i zaskoczenie napędza. Artefakt wystawiony na taki wzrok staje się miejscem szczególnego napięcia różnych konfiguracji materialności.

„[...] / lecz co z tymi, którzy (*Już na zawsze!*) podłapali trop *hyle?*” (MALEK, 2017, s. 22). Hyletyczność to żywioł wykraczający poza przestrzeń hermeneutyczną, poza noetyczną domenę języka. *Hyle*, w przeciwieństwie do sfery *noesis*, nie pozwala utrzymać *principium individuationis*, zasady jednostkowego, autonomicznego podmiotu, wtrąca raczej w przestrzeń wielogłosowości i świata, w którym osłabianiu ulegają zasady podziału, fundowane przez podmiotowo-przedmiotowy dualizm. Hyletyczność wydaje się również ważnym tropem poetyckiego projektu Malek. Wiersze z tomu *Kord* umieszczone są u dołu stron, drukowane czcionką bezszeryfową, oddzielane wakatami od fotografii Anny Grzelewskiej. Stawką tego układu może być chęć wyodrębnienia tekstu, na wskroś rzeźbiarska potrzeba stworzenia wiersza-posągu – zamkniętego i wolnostojącego obiektu. Ale trop *hyle* może kierować uwagę w zupełnie inne rejony. Wydaje się bowiem, że wiersz przekracza tu granice graficznego układu, wakaty i fotografie stają się jego częścią, a stabilna „rama” tekstu przybiera formę półprzepuszczalnej powłoki, która działa nie separująco, lecz inkluzywnie – umożliwia stopienie się różnych mediów, rzeczy i ciał.

„Chwilowe skupiska materiałów”

Na fotografiach Anny Grzelewskiej ten stop doświadczalny jest naocznie – ujęcia przedstawiają niekiedy ciała w otoczeniu rzeczy, ciała wtapiają się w rzeczy i stają się od nich nieodróżnialne. Takie rozmieszczenie ciał wzbudza konfuzję, odbiera im całościowość ludzkiej postaci na rzecz fragmentów, organów, których istnienie niczym nie różni się od istnienia otaczających je przedmiotów. „W pewnym sensie, wszystkie rzeczy są zamrożonymi momentami dłuższej trajektorii społecznej. Wszystkie rzeczy są krótkotrwałymi nawarstwieniami tej lub innej cechy, fotografiami ukrywającymi realność ruchu, wobec którego ich przedmiotowość stanowi chwilę wytchnienia. Weźmy pod uwagę obiekty tradycyjnych sztuk plastycznych: obrazy, rysunki, rzeźby, budynki czy pomniki. Pomimo ich aspirowania do iluzji permanentności, są one jedynie chwilowymi skupiskami materiałów, takich jak np. farba, szkło, akryl, tkanina, stal lub płótno. Te materiały podstawowe są zawsze lotne, ulegają łatwemu rozproszeniu, w związku z czym muzea zawsze upominają o tym, by *nie dotykać*. Ryzykiem objęta jest tu nie tylko aura bądź autentyczność, chodzi o delikatny charakter samej przedmiotowości” (APPADURAI, 2012, s. 80–81). Ten fragment z eseju poświęcony jest życiu społecznemu rzeczy, w którego ramach rzeczy i osoby traktowane są jako nieredukowalne sploty relacji. Sądzę, że *Kord* jest projektem, który podsuwa analogiczne ustawienie. Fotografie Grzelewskiej eksplorują moment nazwany przez Arjuna Appaduraia „chwilowym skupiskiem materiałów”, to znaczy ukazują delikatny charakter zarówno przedmiotowości, jak i ludzkiego ciała. Zbliżenia na fragmenty materiałów burzą tu iluzję permanentności, akcentują zmieniającą się fakturę rzeczy i ich historyczność – uległość wobec upływu czasu. Grzelewska kadruje ujęcia tak, by uwagę odbiorców i odbiorczyń przyciągała nie tyle przedmiotowość rzeczy, ile raczej materiały, z których rzeczy te zostały wykonane. Umożliwia zatem rodzaj „materialnego zaangażowania”, które opiera się dyktatowi całości i skończonej formy oraz kieruje uwagę na sam materiał, zużywający się, korodujący, złuszczający się z jednolitej powierzchni. Prowadzi więc oglądających na przekór przyzwyczajeniu, w którego ramach „widzimy budynek, ale nie tynk na ścianach” (INGOLD, 2012, s. 111). W pozornie statycznych ujęciach fotografka skupia się raczej na procesie, który dzieje się na ogół pod powierzchnią rzeczy i przekształca ją w miarę zużywania się, mutowania czy dojrzewania. Dzięki takiej strategii uchwycone w kadrach rzeczy (i ciała), choć nieruchome, dalekie są od bycia nieożywioną materią. Zdają się raczej powracać do swojego pierwotnego statusu – aktywnych składników świata w budowie. Jakby zgodnie z przekonaniem, że „egzystencja wszelkich istot żywych jest częścią tej niekończącej się oddechowej i metabolicznej wymiany pomiędzy substancjami cielesnymi

i przepływami nośnika” (INGOLD, 2012, s. 112). Dlatego materialna powierzchnia rzeczy i ciało jest tu szczególnym nośnikiem – pośrednikiem, pełniącym funkcje zarówno receptywne, jak i ekspresywne.

Otwieranie materialności i ujawnianie ruchów, które konstytuują każdą rzecz i każde ciało, to splot, który rozgrywa się jednak przede wszystkim na poziomie wierszy z *Kordu*. „Efekt otwarcia wywołany przez każdą właściwie frazę w nowej książce Malek wcale nie domaga się zamknięcia, ale zaakceptowania i przyjęcia potencjalności: tego, co *mógłby* wiersz” (KUJAWA, 2017). Otwarcie to, w połączeniu ze szczególną, materialistyczną ontologią wierszy, pozwala na uchylenie się od statycznych form czy substancji i położenie nacisku na różne formy stawania się (ROGOWSKA-STANGRET, 2016, s. 575). Jedną z takich form stałości i zamknięcia, które Malek wytrąca z pasywności, jest ciało i jego plastyczność, niekiedy destrukcyjna, jak w przypadku „dziewczynek z czwartej E” (z wiersza *Poooooh!*), innym razem traktowana jako obrona, jak w wierszu *Co robić, gdy milczy liberalna inteligencja?* Przede wszystkim jednak plastyczność ciała, jego otwartość na zmiany umożliwia chwilowe modelowanie postaci, nieoczekiwane zmieniających kształty i głosy, upodabniających się do rzeczy i splatających się z nimi w czasowe układy znaczeń.

Kord, czyli ciało

Oprócz momentów, w których rzeczy zajmują miejsca ludzi, jak w *Lecie na Powązkowskiej*, gdzie „Najmłodszy mieli na sobie letnie ubrania. (Część ubrań / samodzielnie szukała partnera)” (MALEK, 2017, s. 16), czy na fotografii dziewczynki z rozbitym nosem, zastąpionym protezą ptasiego dzioba, są też takie, w których rzeczy pozwalają umieścić ciało w przestrzeni społecznej, zakwestionować granice prywatnej, cielesnej jednostkowości i publicznej obecności, jak w wierszu *Dojazd i dowóz*, w którym kontakt odbywa się poprzez zapośredniczenie w rzeczach i we fragmentach ciała. Temu również, jak się zdaje, służy poetyka minimalizmu, konsekwentnie eksploatowana przez Malek i pojawiająca się *explicitie* w otwierającym tom wierszu *Ziarno*: „Ziarno minimalizmu kiełkowało w Matyldzie” (MALEK, 2017, s. 7). Minimalistyczna rzeźba, jak pisała Rosalind Krauss, przeniosła źródło rzeźbiarskiego znaczenia na zewnątrz, zerwała więc z prywatną przestrzenią rzeźbiarskiego wnętrza na rzecz relacji w „kulturowej przestrzeni” (KRAUSS, 2011, s. 270). Taka na wskroś rzeźbiarska strategia minimalizmu pozwala w *Kordzie*, poprzez jednostkowe, wydawałoby się hermetyczne i idiosynkratyczne słowa-fragmenty ciała, otworzyć historię na zupełnie nieoczekiwany związek z jakąś ponadjednostkową wspólnotą. Tak dzieje się w *Rozsadnikach*, w których mało znana historia warszawskiego Ulrychowa (ogrodów niemieckiego barona, w których pracowały kobiety) odsłania się dzięki zestawieniu z kul-

turowymi atrybutami kobiecości – kremem do rąk – i tworzy rozsunięcie, pozwalające doświadczyć historii pracy kobiet, fizycznej i ciężkiej. Często pojawiające się w wierszach fragmenty ciała – dłonie, twarze, ścięgna, mięśnie – nie muszą tu odsyłać to całości cielesnego organizmu, do podmiotowej teleologii, umożliwiając raczej uwolnienie części, gestu spod dyktatu spetryfikowanego sensu na rzecz zainicjowania innych połączeń, będących zwornikami innych opowieści. Na przykład historii o związkach, w które wchodzi z sobą ludzie, a na które da się spojrzeć tak, jak studiuje się włókno – pojedynczo, nie znając do końca budowy i celu studiowanego obiektu. Kord to w końcu materiał wiążący, wytrzymały splot, którym język poetycki scala na chwilę odległe od siebie zdarczenia, by ukazać jednostkowe myśli postaci w perspektywie dziennej wokół historii. To strategia, dzięki której tworząc swoje postaci, Malek może zerwać z myśleniem o ciele jako podzielonym na wnętrze (prywatne, intymne „ja”) i zewnętrżność (kulturowe i społeczne relacje), a zerwaniu temu podlegają zarówno ciała męskie, jak i kobiece.

Kobiece bohaterki opowiadające tu swoje historie uwikłane są w sploty i wiązania relacji rozgrywających się zarówno poprzez ciało, jak i skomplikowane, ponadjednostkowe struktury: „Być pod szkołą i być pod butem” (MALEK, 2017, s. 51). Malek nieustannie zestawia z sobą osoby i rzeczy, często wymienia przy tym właściwe im rejestry znaczeń. Ta zasada może również służyć, zgodnie z logiką widzenia materialnego, odrzuceniu „głębi” podmiotu, tj. świadomości racjonalnej i samowsobnej. W *Kordzie* wszystko podlega zasadzie relacyjności, którą na poziomie poetyki wyraża jukstapozycja – bodaj najbardziej „powierzchniowy” ze środków, zwracający uwagę właśnie na to, co wydarza się na powierzchniach tekstu stykających się z sobą i w napięciach, tworzących się właśnie na tych stykach. Powoduje to, że w miejsce tak wielokrotnie już rozmontowywanej w różnych dyskursach opozycji wnętrza i zewnątrz Malek podsuwa ujęcie ludzkiej jednostkowości jako zdecentrowanej, zależnej od przestrzeni i czasu, w którym się pojawia, a jednocześnie mówiącej wieloma głosami, jakby z różnych poziomów zdarzeń.

Postaci, których głosy pojawiają się w tomie, skonstruowane są niczym deleuzjańska powierzchnia, ponieważ „W modelu Deleuze’a reprezentacje nie funkcjonują na podstawie logiki znaczenia (sensu), są raczej kartografiami. Ciała nie muszą być tu czytane i interpretowane, rozpatruje się tu raczej powiązania pomiędzy ciałami różnych rodzajów. Nacisk kładzie się na mapy i na ich kreślenie, co eliminuje wszystkie pojęcia głębi, wewnętrzności i ukrycia, ponieważ centralnym elementem jest tutaj obraz płaskiej powierzchni. Takie rozumienie ciała jako powierzchni na

inskrypcje daje się segmentować, zamieniać w przepływy lub traktować jako część większego urządzenia lub maszyny – kiedy łączy się je z innymi organami, przepływami, napięciami” (HYŻY, 2003, s. 104–105). Zdaniem korzystającej z refleksji Deleuze’a feministycznej badaczki Elizabeth Grosz, unikanie głębi pozwala uwolnić relacje pomiędzy społecznym i psychicznym porządkiem od hierarchii, ponieważ gdy nie ma głębi, nie ma potrzeby podwajania – tworzenia świata i jego refleksji, realności i reprezentacji. „A bez istnienia reprezentacji nie ma też potrzeby utrzymywania stabilnych tożsamości; ciała są wielościami” (cyt. za: HYŻY, 2003, s. 106).

Takimi wielościami są wiersze Natalii Malek. To w nich poetka tworzy „dobre warunki do zaistnienia cudzych historii, myśli i pragnień” (SKURTYS, MALEK, 2017). Także takich, z którymi – jak deklaruje – nie musi się identyfikować. Ta wolność od przymusu identyfikacji pozwala na współistnienie często nieprzystających do siebie komunikatów i obrazów, które w warunkach „stałych bytów” wchodziłyby z sobą w poznawcze i ontologiczne kolizje. Dzięki temu, jak się wydaje, Malek może opowiadać jednostkowe w perspektywie uniezależniającego rozproszenia, na jakie decyduje się Matylda z otwierającego tom wiersza *Ziarno*: „Ziarno w Matyldzie / to nie skupisko”. Matyldę interesuje wszystko, nie hierarchizuje ona tematów, bo „Poważne sprawy zajmowały ją / nie mniej niż trywialne” (MALEK, 2017, s. 7). Nie jest więc skupiskiem, w sensie całości czy totalności, ale raczej rozproszeniem różnych przepływających w niej myśli i uczuć – doczepianie włosów jest sprzężone z kwestią importu kawy, powaga z trywialnością. Czy o Matyldzie bardziej decyduje „doczepianie włosów”, „basen” czy może „import kawy”? A może to import kawy sprawia, że Matyldę interesują basen i włosy? Można sądzić, że Matylda jest taką kolekcjonerką elementów świata, które nie schodzą głębiej, do poziomu refleksji, lecz zatrzymują się właśnie na poziomie powierzchniowego rozproszenia. Być może w tym kontekście kord mógłby oznaczać szczególnie typ włókna – wstęgę Möbiusa, która, potraktowana jako metafora relacji „ja” ze światem, oznaczałaby wzajemne przenikanie się społecznych metod inskrypcji powierzchni ciała i psychicznego wnętrza: „przechodzenie umysłu w ciało i ciała w umysł [...], to, jak poprzez skręcenie czy odwrócenie jedna strona staje się drugą” (Elizabeth Grosz – cyt. za: HYŻY, 2003, s. 102). Zaletą tej metafory jest ukazanie płynnych przejść umysłu w ciało i ciała w umysł, ale umożliwia ona również przemyślenie problematycznej opozycji wnętrza i zewnątrz podmiotu, a w konsekwencji także relacji, wiązań i związków, które zachodzą między tak przemyślanymi jednostkami, jak w wierszu *Margines*, będącym katalogiem imperatywów pochodzących z różnych porządków obecności „ja” i czyniących z niego osobliwą powierzchnię ścierania się jednostkowych i społecznych oczekiwań.

Lektura jako sytuacja rzeźbiarska

Warto w tym miejscu podjąć, odsunięty na chwilę, trop rzeźbiarski, by nieco rozjaśnić doraźnie pojawiające się tu metafory materialności, materiału, splotów, czy wreszcie wstęgi Möbiusa.

Rzeźba, jak rozumiem ją w kontekście projektu poetycko-fotograficznego Natalii Malek i Anny Grzelewskiej, to nie bryła, lecz sytuacja, projektowanie warunków potencjalnego spotkania, a zatem otwarcie, sposób na przewycięzenie granic i hierarchii. Język poetycki jest tu więc, niczym rzeźbiarska materialność, narzędziem przekierowywania uwagi z hermeneutycznego poszukiwania sensu i głębokiego znaczenia na tryb powierzchniowy. W ramach tego trybu uruchamia się widzenie materialne, a tekst przekształca się w przedmiot materialny; w efekcie dochodzi do „zastąpienia idei znaczenia tekstu (oraz projektu interpretacji tego znaczenia) ideą doświadczenia czytelnika” (MICHAELS, 2011, s. 14). Czytający i czytające poezję Natalii Malek, wtrąceni i wtrącone w „rzeźbiarską sytuację”, nie są więc biernymi konsumentami/konsumentkami znaczenia tekstu, ale zyskują status aktywnych uczestników i uczestniczek tekstowego splotu. Wydaje się, że właściwym określeniem stylu odbioru tomu *Kord* byłoby „doświadczenie”, przeciwstawione – za de Manem – interpretacji, czyli zetknięciu się z językiem w trybie poznawczym. Doświadczenie to moment, w którym „język uwalnia się od swoich ograniczeń i odkrywa w sobie potęgę niezależną już od ograniczeń poznania” (DE MAN, 2000, s. 206). Jest to jednak typologia oparta na dość radykalnej opozycji, która – co starałam się wykazać – nie znajduje uzasadnienia w projekcie warszawskiej poetki, pomyślanym raczej jako przewycięzanie binarnych opozycji niż ich utrwalanie.

„Widzenie materialne”, do którego zdaje się zachęcać *Kord*, jest raczej wydarzeniem angażującym zarówno doświadczenie, jak i poznanie odbywające się w sytuacji „wpadania” na język poetycki, tak jak wpada się na rzeźbę, gdy cofamy się, by obejrzeć obraz. A „wpadamy” przecież poprzez nasze ciała, zmieniające się pod wpływem kontaktu z rzeźbą, ale i na nią wpływające. *Kord* to włókno, ale włókno może przecież ułożyć się w kształt wstęgi Möbiusa.

Bibliografia

- APPADURAI Arjun, 2012: *W rzeczy samej*. Przeł. Jacek STANISZEWSKI. W: *Materialność*. Red. Krzysztof GUFRAŃSKI et al. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa.
- DE MAN Paul, 2000: *Ideologia estetyczna*. Przeł. Artur PRZYBYŚLAWSKI. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.

- HULME Thomas Ernst, 1954: *Romanticism and Classicism*. In: IDEM: *Speculations*. London: Routledge.
- HYŻY Ewa, 2003: *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*. Kraków: TAIWPN Universitas.
- INGOLD Tim, 2012: *Materiały przeciwko materialności*. Przeł. Marcin WAWRZYŃCZAK. W: *Materialność*. Red. Krzysztof GUFRAŃSKI et al. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa.
- JAMESON Fredric, 2007: *The Poetics of Totality*. In: IDEM: *The Modernist Papers*. New Delhi: ABS Publishers.
- KRAUSS Rosalind, 2011: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Przeł. Monika SZUBA. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- KUJAWA Dawid, 2017: *Podłapać trop hyle*. „Mały Format”, nr 10. <http://malyformat.com/2017/10/podlapac-trop-hyle/> [dostęp: 4.05.2018].
- MALEK Natalia, 2017: *Kord*. Fot. Anna GRZELEWSKA. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury – Staromiejski Dom Kultury.
- MICHAELS Walter Benn, 2011: *Kształt znaczącego. Od roku 1967 do końca historii*. Przeł. Jan BURZYŃSKI. Kraków: korporacja ha!art.
- MUCA Klaudia, 2016: *Widoki, ludzie i zdarzenia (Natalia Malek: „Szaber”)*. „ArtPapier”, nr 5–6. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=298&artykul=5469&kat=17> [dostęp: 4.05.2018].
- SKURTYS Jakub, MALEK Natalia, 2017: *Powiązania*. „ArtPapier”, nr 15–16. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=330&artykul=6314> [dostęp: 4.05.2018].
- SZYMAŃSKI Wojciech, 2017: *Rzeźba, czyli to, co wydarza się, kiedy się cofasz, aby obejrzeć obraz*. „Szum”, nr 15.
- ROGOWSKA-STANGRET Monika, 2016: *Ciało – poza Innością i Tożsamością. Trzy figury ciała w filozofii współczesnej*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki.

Katarzyna Trzeciak

Poem, or Sculptural Situation

On Materiality of Natalia Malek's *Kord*

Summary: The article is an attempt at providing an interpretation of Natalia Malek's work *Kord* in the context of sculpture and materiality. Starting from outlining a definition of a sculpture as a situation and a meeting, the author tries to demonstrate how a poetical language stages the sculptural, departing from the tradition of concrete poetry in favour of openness and potentiality of a poem. The essential contexts for the following argument are both elements of the study of objects and the feminist approach to corporality, which stimulate thinking in terms of the matter and materiality and enable us to interpret Malek's project as addressing dualisms of Western metaphysics, as well

as calling for a different type of reading. The category of "material vision" (de Man) is for the author of the article a point of departure, however, in result, it turns out to be insufficient and gives way to the project of reading understood as a "sculptural situation".

Keywords: sculpture, materiality, material, concrete poetry, corporality

Katarzyna Trzeciak

Le poème soit la situation sculpturale

Sur la matérialité de *Kord* de Natalia Malek

Résumé : L'article essaye d'interpréter le volume *Kord* de Natalia Malek dans le contexte de la sculpture et de la matérialité. En partant de la définition de la sculpture en tant qu'une situation et une rencontre, l'auteure du texte essaye de montrer comment la langue poétique peut mettre en scène la sculpture en faveur de l'ouverture et de la potentialité du poème tout en quittant la tradition de la poésie concrète. Un contexte important est créé aussi bien par les éléments des études sur les choses que par l'approche féministe sur l'inclination charnelle – les deux déclenchent la réflexion par la substance et la matérialité et permettent l'interprétation du projet poétique de Malek en tant que dirigé contre les dualismes de la métaphysique occidentale et demandant une autre lecture. La catégorie de la « vision matérielle » (de Man) est un point de départ mais en conséquence elle s'avère insuffisante et rend la place au projet de la lecture compris comme „une situation sculpturale”.

Mots clés : sculpture, matérialité, substance, poésie concrète, inclination charnelle