

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 12 (2024)

ISSN 2353–4583

e-ISSN 2449–7401

DOI 10.24917/23534583.12.21

Anna Tryksza

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

ORCID: 0000-0003-1123-5748

Wiersz – synestezyjny byt? *Ars poetica* Kamili Janiak

Na początek, tytułem wprowadzenia, kilka słów dotyczących osoby i twórczości Kamili Janiak. Paweł Kaczmarski i Marta Koronkiewicz we wstępie do antologii *Zebrało się śliny* z 2016 roku piszą: „Chcieliśmy więc – z jednej strony – zdać sprawę z tego, co wydaje nam się jednym z najistotniejszych zjawisk związanych z nową polską poezją (którą rozumiemy tu jako twórczość młodych poetów: autorów i autorek wchodzących dopiero na scenę poetycką, debiutujących stosunkowo niedawno)”¹. Od wydania antologii minęło już nieco czasu, a Kamila Janiak zdążyła wydać kolejne tomy poetyckie, z których jeden został uhonorowany Wrocławską Nagrodą Poetycką Silesius 2021 (za tom poezji *Zakaz rozmów z osobami nieobecnymi fizycznie*). Jednak pomimo tego twórczość autorki wciąż nie jest szerzej omawiana i komentowana przez krytyków czy badaczy współczesnej literatury. Warto więc zwrócić uwagę na jeden z obszerniejszych komentarzy należących do śląskiej badaczki, Aliny Świeściak, która pisze: „Kamila Janiak uprawia sztukę intermedialną i jest wokalistką kilku składów muzycznych, reprezentujących dość różną estetykę, ale wywodzących się z postpunka. Interesuje ją synth pop, dream pop, industrial, hardcore punk, grunge, a ostatnio także heavy folk. Na scenie muzycznej ma sporą konkurencję: zespołów uprawiających granie postnowofalowe jest na rynku na tyle dużo i są do siebie na tyle podobne, że trudno im się wybić, w polskiej młodej poezji – również dzięki związkom z muzycznym

¹ P. Kaczmarski, M. Koronkiewicz, *Wstęp*, w: *Zebrało się śliny*, red. P. Kaczmarski, M. Koronkiewicz, Biuro Literackie, Wrocław 2016, s. 7.

punkiem – zajmuje natomiast miejsce szczególne, jakkolwiek i tutaj trudno mówić o jakiejś spektakularnej karierze. [...]”². Interesujące uwagi odnoszące się do zbioru *Zwęglona Jantar*, jak i ważne spostrzeżenia dotyczące metody twórczej Janiak, zawarła w jednej z recenzji Anna Kałuża. Badaczka stwierdza: „Artystka bierze udział w slamach poetyckich, angażując w artystyczną pracę zarówno ciało, jak i głos. Jest też wokalistką w dwóch zespołach: punkowym i elektro-industrialnym. W kontekście polskiej tradycji poetycko-kobiecej trzeba docenić ten rozmach, jest on bowiem symptomem dokonującej się w poezji polskiej zmiany, która polega na mieszaniu różnych mediów. Żadna z debiutujących po 1989 r. poetek nie działała w taki właśnie sposób. Janiak – podobnie jak Szczepan Kopyt i inaczej niż Marcin Świetlicki – proponuje działania nowego typu, w ramach których sceniczne wystąpienia i poezja komponowana zgodnie z regułami książki (pomyślana w obrębie kultury pisma) stanowią integralną całość. Materiałem artystycznym są więc dla Janiak zarówno głosy (dźwięki), ciało, jak i pismo (obraz). Grając tymi „surowcami”, poetka proponuje nam charakterystyczne obiekty-książki-teksty-wokale. Z jednej strony możemy je czytać w znanych kontekstach poezji, z drugiej – posiadają one całkowicie nowe cechy, których nie pomieści system tradycyjnych poetyckich odniesień. Najbardziej oczywiste byłoby wpisanie książek Janiak w postekspresjonistyczne myślenie o sztuce”³.

Kamila Janiak to urodzona 7 sierpnia 1984 roku polska poetka, wokalistka, a przede wszystkim performerka, która pracuje na styku różnych sztuk oraz intensywnie korzysta z różnych form medialnej ekspresji, co już samo w sobie wyróżnia ją na współczesnej scenie artystycznej. W swojej działalności muzycznej używa pseudonimu Daisy Kowalsky. Wiersze publikowała w „Akcencie”, „Czasie Kultury”, „FA-arcie”, „Odrze”, „Toposie”. Swój pierwszy tomik poetycki *Frajerom śmierć i inne historie* wydała w 2007 roku. Kolejne to: *Kto zabił bambi?* z 2009, *Zwęglona jantar* z 2016, *Wiersze przeciwko ludzkości* z 2018, *Zakaz rozmów z osobami nieobecnymi fizycznie* z 2020 i *Miłość* z 2022. Jej utwory poetyckie znalazły się w kilku antologiach: *Solistki. Antologia poezji kobiet (1989–2009)* (2009), *Warkoczami. Antologia nowej poezji* (2016), *Zebrało się śliny* (2016), *Poetki na czasy zarazy* (2021).

Jej twórczość zestawiana jest najczęściej z poezją Kiry Pietrek, Ilony Witkowskiej, Jakobe Mansztajna, Szczepana Kopyta czy Konrada Góry łączonych z tzw. młodą poezją zaangażowaną i to ten aspekt jest najczęściej eksponowany (choć nie on jest chyba dla Janiak pierwszoplanowym rysem jej twórczości) czy analizowany przez badaczy. A tych ostatnich nie ma zbyt niewiele, jak sugeruje w przywołanym poniżej fragmencie artykułu Alina Świeściak (trzeba pamiętać, że są to słowa z 2018 roku). O twórczości Kamili Janiak pisali m.in. wspomniana Alina Świeściak, Anna Kałuża, Krzysztof Uniłowski, Karol Poręba, Rafał Wawrzyńczyk, Roman Honet, Jakub Winiarski, Monika Glosowicz, Weronika Janeczko, Piotr Wiktor Lorkowski

² A. Świeściak, *Kamila Janiak i punk*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 33 (53), s. 154.

³ A. Kałuża, *Zwęglony wiersz*, „Tygodnik Powszechny” 2016, nr 51–52. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/zweglony-wiersz-146065> [dostęp: 2024/05/22].

i Jakub Skurtys. Alina Świeściak wspomina o aktywności Janiak w różnych formacjach muzycznych, o czym będzie jeszcze mowa w kontekście synestezji, intermedialności czy korespondencji sztuk. Zespoły te to: *Das Moon*, *Krûk*, *Tak Zwani Mordery*, *We Hate Roses*, *Delira & Kompany* spełniające się artystycznie w różnorodnej stylistyce, głównie postpunkowej. Poza znakiem poezji zaangażowanej na pierwszy w przypadku twórczości Janiak wysuwa się jednak jej intermedialna, performansowa działalność artystyczna, na którą głównie zwraca uwagę Anna Kałuża.

W centrum rozważań zawartych w tym artykule znajduje się autorska, deklарowana w wywiadzie⁴ z Moniką Lubińską teoria wiersza Kamili Janiak jako poetki i wokalistki. Zastosowanie określenia „teoria wiersza” miało z założenia uruchomić poważne wersologiczne skojarzenia. Natomiast z badawczego punktu widzenia – wejście w tak rozumiany wierszowy świat Kamili Janiak można uznać za rodzaj mikrolektury – termin przyjęty za Adamem Dziadkiem (odwołuje się on do Jeana Pierre’a Richarda), który rozumie ją jako „lektury drobiazgowo, a jednocześnie lektury rzeczy drobnych [...] z pozoru mało ważnych. [...] Mikrolektury zwracają uwagę na szczegóły i opierają się przede wszystkim na nim”⁵.

W poezji Kamili Janiak rozważań meta-, deklaracji czy jakichkolwiek uwag dotyczących tego, czym dla artystki jest wiersz, poezja, twórczość poetycka, proces tworzenia zupełnie nie ma. Tego rodzaju refleksja w jej twórczości zwyczajnie nie występuje. Natomiast w wywiadach autorka wypowiada się na ten temat. To zresztą jest jedyny obszar, gdzie tego typu refleksja – przemyślenia dotyczące sposobu rozumienia poezji, procesu tworzenia utworu poetyckiego i charakteru jego samego – jest wyrażona wprost. Dlatego też punktem wyjścia dla prowadzonych tu rozważań stały się dosyć jednoznaczne deklaracje zawarte w wywiadach. Szczególnie trzeba zwrócić uwagę na rozmowę Kamili Janiak z Moniką Lubińską. Publikacja wywiadu to 2019 rok, czyli czas, gdy Kamila Janiak miała już za sobą wydanie czterech tomików poetyckich oraz prowadziła intensywną działalność muzyczną połączoną z promocją trzech płyt. Nie są to więc deklaracje teoretyczne nieoparte żadnym lub niewielkim doświadczeniem twórczym, wręcz przeciwnie. Towarzysząca artystce od samego początku aktywność w różnych obszarach artystycznych (poezja, muzyka) oraz współpraca (zarówno w obszarze muzycznym, jak i poetyckim) z twórcami parającymi się – podobnie jak i ona sama – różnymi formami sztuki (grafika, malarstwo, muzyka, wideopoezja) w kontekście podjętych tu rozważań także nie jest bez znaczenia.

Wobec powyższego warto zastanowić się, jakie deklaracje dotyczące wiersza składa poetka we wspomnianym wywiadzie oraz jak w związku z tym można je interpretować. Na ową minimalną koncepcję wiersza Kamili Janiak składa się kilka zasadniczych kwestii. Są to:

⁴ „Nie licz na cud”. Rozmowa Moniki Lubińskiej z Kamilą Janiak, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2019, nr 2, s. 157–162. W cytowaniach będę odnosić się do tego wywiadu.

⁵ A. Dziadek, *Sztuka mikrolektury Rolanda Barthesa*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000, s. 31.

— pojęcie wiersza u Janiak jest synonimiczne, a więc stosowane wymiennie z terminem poezja:

„Dla mnie poezja, wiersze powinny być (...)”⁶ (s. 159)

„Poezję można śpiewać, jasne, ale jeżeli taki zaśpiewany wiersz dopiero z muzyką brzmi dobrze (...)” (s. 159)

Według poetki wiersz to utwór poetycki wykorzystujący podział na wersy. Przy czym ten ostatni element nie jest nazwany wprost, pozostaje raczej w sferze domysłu, uprawnionego domysłu ze względu na charakter utworów znajdujących się we wszystkich tomikach poetyckich Janiak. Takie rozumienie wiersza nie jest niczym zaskakującym. To nie jest naukowa koncepcja wynikająca z wersologicznej refleksji, lecz ujęcie zakorzenione w potocznym i powszechnym rozumieniu wiersza – choć ściśle związane z wierszową, poetycką, artystyczną praktyką autorki. Rzec więc można jeszcze inaczej – według poetki wiersz, czyli utwór poetycki, poezja to inaczej pełna i samowystarczalna kompozycja, artystyczne zjawisko wykorzystujące jako nośnik wersowy układ.

— tak rozumiany wiersz ma być bytem kompletnym, pełnym, samowystarczalnym,

„W wierszu powinno być już wszystko” (s. 159)

Według poetki, jeśli wiersz musi dopełnić coś wobec niego zewnętrznego – nawet jeśli jest to działanie artystyczne wkomponowujące wiersz w innomedialny, właściwie dowolny kontekst, wzmacniając przez to jego wartość artystyczną, oznacza to, że nie jest on bytem samowystarczalnym i kompletnym, a więc i nie jest w pełni wartościowy estetycznie. Jak poetka stwierdza: „**Poezję można śpiewać, jasne, ale jeżeli taki zaśpiewany wiersz dopiero z muzyką brzmi dobrze, oznacza to dla mnie, że to niezbyt dobry samodzielny byt**” (s. 159).

— wiersz to kompletny, samowystarczalny byt, estetyczne zjawisko wyrażające się poprzez sprzężone siły różnych sztuk (i zmysłów), a w konsekwencji potencjalnie zawierające w sobie oraz uruchamiające przy odbiorze różne zmysły.

Janiak stwierdza: „**Dla mnie poezja, wiersze** powinny być **muzyką, obrazem, zapachem, fakturą – w jednym**” (s. 159, wszystkie podkreślenia i pogrubienia: A.T.). A więc dla poetki w wierszu powinno być już zawarte wszystko. Wiersz sam w sobie powinien już zawierać multimedialny, różnosemiotyczny potencjał, dlatego ma być bytem samowystarczalnym, dlatego innomedialny kontekst nie powinien być potrzebny, jeśli wiersz ma być estetycznie tworem pełnym. Artystka wspomina o muzyce jako tym innomedialnym kontekście przede wszystkim dlatego, iż jako twórczyni działa nie tylko w tworzywie językowym jako poetka, ale również pracuje w materii dźwięków jako wokalistka, członkini kilku formacji mu-

⁶ Wszędzie przy wypowiedziach Kamili Janiak na temat wiersza będzie się pojawiać jedynie numer strony odnoszący się do wspomnianego wcześniej wywiadu przeprowadzonego przez Monikę Lubińską.

zycznych i autorka piosenek przez owe formacje wykorzystywane. Sama też wykonuje (czasem z modyfikacjami) swoje utwory poetyckie, które znajdują miejsce w tomiku i później na scenie muzycznej (zespół *Tak Zwani Mordercy* oraz realizacja utworu *Prawdziwa krowa. Prawdziwa melancholia* – publikacja i wykonanie muzyczne to ten sam rok – 2016). Istotne jest również to, iż Kamila Janiak wymienia jako ów – niepotrzebny przy pełnowartościowej, samowystarczalnej formie wiersza – innomedialny/innosemiotyczny kontekst, którym mogą być inne sztuki, poza sztuką słowa, rzecz można tradycyjne, jak malarstwo czy muzyka, ale równie wyraźnie zaznacza – poprzez metaforyczną równoznaczność, iż wiersze powinny być zarówno słowem (domyślnie), jak i muzyką, obrazem. Domyślać się można po charakterze wyliczenia, że nie jest to ani zamknięta, ani konieczna w takim właśnie kształcie lista, szczególnie, iż zaraz po pierwszych dwóch elementach (muzyka, obraz) pojawiają się kolejne (zapach, faktura) odwołujące się nie tylko do – roboczo przyjmijmy chwilowe nazewnictwo – klasycznej korespondencji sztuk posługującej się różnymi, ale jednorodnymi systemami znaków (tradycyjnie rozumiane jednolite semiosfery, jak muzyka czy malarstwo, choć sformułowanie Janiak sugeruje nie tylko taką możliwość), lecz i bezpośrednio do sfery zmysłów.

Te wszystkie elementy mają być potencjalnie obecne w wierszu, czy raczej – wiersz tym wszystkim jednocześnie i razem we współdziałaniu ma być. Dlatego tym bardziej zrozumiałe staje się podsumowanie Moniki Lubińskiej: „A zatem wiersz jako samodzielny, kompletny byt – synestezyjny, angażujący odbiorcę na rozmaitych poziomach” (s. 159). Przy czym wyraźnie trzeba zaznaczyć: Kamila Janiak mówi o tym, jaki ma być wiersz, co powinien w sobie zawierać, czym być, co w sobie łączyć, stając się w ten sposób bytem kompletnym i samowystarczalnym. Natomiast Monika Lubińska idzie niejako krok dalej. Z jednej strony nazywa wiersz bytem synestezyjnym, więc na poziomie jego organizacji wskazuje na jego intersemiotyczny charakter, natomiast z drugiej strony wyraźnie łączy taką formę artystyczną z perspektywą odbiorczą, co oznacza, iż tak rozumiany wiersz *ma angażować odbiorcę na różnych poziomach*. Te dwie perspektywy, odwołujące się do tego, jaki wiersz ma być i jak ma oddziaływać na odbiorcę, w oczywisty sposób wiążą się ze sobą, jednak Janiak na ten drugi, odbiorczy aspekt nie zwraca jakiegokolwiek uwagi. To Monika Lubińska, niejako wyciągając wniosek (w sposób uprawniony logicznie i komunikacyjnie) z deklaracji poetki, wskazuje na synestezyjny charakter wiersza, jego synestezyjne oddziaływanie na odbiorcę i taki sam odbiór.

Sposób myślenia Kamili Janiak o wierszu wpisuje się w długą tradycję związków (lub ich rozdzielności) oraz korespondencji sztuk (lub ontologicznej odrębności) wywodzących się albo z tradycji horacjańskiej, albo z myśli lessingowskiej⁷. W przypadku twórczości Kamili Janiak oczywiście chodzi o związek pomiędzy sztukami, a więc tradycję horacjańską. Natomiast patrząc na współczesne bada-

⁷ Szczegółowo pisze na ten temat, prezentuje rys historyczny i dokonujące się na przestrzeni czasów zmiany dotyczące związków lub odrębności sztuk, jak również przywołuje obszerną literaturę przedmiotu Seweryna Wysłouch w artykule *Od Lessinga do Przybosa. Teoria i kompozycja opisu*, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 4, s. 5–26.

nia komparatystyczne, które stanowią dla prowadzonych tu rozważań najbardziej oczywisty metodologiczny kontekst, należy zwrócić uwagę zarówno na niezwykle wręcz zróżnicowanie różnomedialnych środków wierszowej ekspresji, łączenie różnych semiosfer obecnych we współczesnej literaturze, jak również niezwykłą obfitość badań i ujęć zjawisk artystycznych mieszczących się w obszarze komparatystycznym. Konsekwencją tego jest natłok terminologicznych określeń do tychże zjawisk odnoszących się, co krytycznie określa Adam Dziadek jako *furię słów z prefiksem „inter-”*⁸. W konsekwencji pojawiają się zawikłania i niejasności terminologiczne, a różnomedialność rzeczywistości oferującej wieloaspektowe możliwości artystycznych wyborów orientacji w tejże materii badaczowi nie ułatwia. Kwestie te są obecnie tak szeroko dyskutowane, iż próba systematyzacji będzie w tym momencie uzurpacją, naiwnością lub wręcz badawczym nadużyciem. Zasadniczą sprawą są, jak zauważa Anna Kałuża: „Sposoby konceptualizowania związków między elementami wizualnymi, dyskursywnymi i dźwiękowymi, a także gotowość do uwzględnienia różnych możliwości zmysłowego podziału przedsięwzięć artystycznych zależą od naszego ujęcia poszczególnych dziedzin sztuki, mediów stojących za ich klasyfikacjami, a także odnoszących się do tych mediów praktyk artystycznych”⁹. A ujęć tych jest aktualnie aż nazbyt wiele, by szczegółowo mówić tu o nich w odpowiedzialny naukowo sposób. Myślenie komparatystyczne wyraża się współcześnie najczęściej poprzez klasyczne już ujęcia i nazewnictwo, takie jak korespondencja sztuk, powinowactwo sztuk, federacja sztuk, intermedialność czy intersemiotyczność. Adam Dziadek pisze o interferencji sztuk, Anna Kałuża o horyzoncie transmedialnym. Natomiast Tadeusz Załuski wspomina o obszarze (przestrzeni) transmedialnym: „Nie żyjemy w epoce »sztuki w ogóle«. Żyjemy raczej w epoce, gdy wielość sztuk, otwarta i erupcyjna wielość praktyk artystycznych, istnieje w przestrzeni transmedialnej. Tradycyjne sztuki, takie jak malarstwo, zyskują nowe infrastruktury technologiczne, a współczesne praktyki artystyczne, takie jak performance lub instalacja, ulegają wewnętrznej dywersyfikacji ze względu na ich genealogię i „punkt wyjścia” – ze względu na to, czy wyłoniły się z malarstwa, rzeźby, teatru, poezji czy architektury. Konwencje prezentacyjne i komunikacyjne, związane określonymi sztukami oraz mediami, krążą po przestrzeni kulturowej, znajdując nowe punkty zaczepienia, nowe formy ucieleśnienia, funkcje i sensy”¹⁰. A Ewa Szczęsna rozwija kwestie intersemiotyczności, intermedialności i interdyskursywności, stwierdzając: „[Współczesna komparatystryka wychodzi poza literackość w stronę innych tekstów kultury – dopisek E.S.], konfrontuje literaturę piękną z innymi formami piśmiennictwa i innymi niż literackimi dyskursami (politycznym, religijnym, filozoficznym, dziennikarskim), zderza poziomy kultury (wysoką, popularną, masową), kultury etniczne, różnojęzyczne

⁸ A. Dziadek, *Literatura, literaturoznawstwo: czemu służą te sztuki?*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2010, nr 1-2, s. 59.

⁹ A. Kałuża, *Poezja i obraz, piśmiennosc i wizualność od 1989 roku*, „Wielogłos” 2020, nr 1 s. 38.

¹⁰ *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010, s. 16–17.

tak w sferze mowy, jak i w sferze komunikacji międzykulturowej i kodów kultury. Konfrontuje różne przestrzenie sztuk (literaturę i sztuki plastyczne, muzykę, fotografię) oraz mediów (literaturę z teatrem, filmem, mediami cyfrowymi). Adaptuje do swoich potrzeb badawczych metody socjologiczne, semiotyczne, kulturoznawcze. Bada relacje, pogranicza, styki, wpływy, filiacje, transfery interkulturowe, intermedialne, interartystyczne i interdyscyplinarne¹¹.

Na tym tle klasyczna synestezja brzmi tradycyjnie, wręcz konserwatywnie. Nie zmienia to jednak faktu, iż to właśnie ona została przywołana w kontekście myślenia Kamili Janiak o wierszu i być może właśnie ona stanowi jego najlepsze wytłumaczenie. Dokonując całościowego spojrzenia na zjawisko synestezji jako terminu transdyscyplinarnego, Zuzanna Kozłowska przypomina kilka jej podstawowych, zasadniczych cech. Widzi ją jako „twórczy «dialog zmysłów», w obrębie którego skojarzeniu, splątaniu i obustronnej kontaminacji ulegają rozmaite kanały sensualne¹². To spojrzenie, które zostało naukowo zbadane i stwierdzone dopiero w latach 80. XX wieku, diametralnie zmieniło sposób patrzenia na możliwości ludzkiej percepcji rozumianej od starożytności jako „suma niezależnych od siebie strumieni sensualnych¹³. A więc synestezja to łączna percepcja rozumiana w różnorodny sposób jako:

- środek artystyczny,
- jednostka taksonomii medycznej,
- rodzaj językowej metafory,
- metoda twórcza.

Jak autorka podsumowuje: „Termin «synestezja» wskazuje na amalgamat zjawisk polegających na przemieszaniu zmysłów – pojmowanych, w zależności od przyjmowanej perspektywy badawczej, jako ośrodki cerebralne, domeny kognitywne, językowe pola semantyczne bądź fizyczne kanały komunikacyjne¹⁴. Natomiast już w XIX wieku zostały położone podwaliny pod estetykę synestetyczną jako element światopoglądu artystycznego. O ile z perspektywy odbiorczej i biorąc pod uwagę zjawiska obecne u synestetów, stwierdzone jako przejaw synestezji klinicznej w różnych jej odmianach (np. barwne słyszenie, wizualna muzyka, personifikacje grafemów, smakowanie słów itp.), które są u takich osób elementami stałymi, to w kontekście synestezji literackiej istotne będzie inne jej postrzeganie. Rozumienie synestezji jako metody twórczej, dodatkowo obecnej jako część światopoglądu artystycznego, będzie szczególnie istotne w kontekście omawianych tu zagadnień związanych z synestezyjnym rozumieniem wier-

¹¹ E. Szczęsna, *Komparatystyka dzisiaj: propozycje, zagadnienia teoretyczne, rekonesans. Wprowadzenie*, w: *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1: *Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Universitas, Kraków 2010, s. 6–7.

¹² Z. Kozłowska, *Synestezja*, „Forum Poetyki” 2015, nr 1, s. 110–119. http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2015/07/Zuzanna_Koz%C5%82owska_Synestezja_lato_2015.pdf [dostęp: 2023/06/25].

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

sza, przede wszystkim jako materialnego efektu synestezyjnej metody twórczej, która stwarza wiersz jako synestezyjny byt i w konsekwencji uruchamia synestezyjną percepcję u odbiorcy. Komentując prace Richarda Cytowica i Reuvena Tsur'a w odniesieniu do synestezji literackiej oraz perspektywy odbiorczej, a także w związku z percepcją synestezyjną, Zuzanna Kozłowska przywołuje teorię natychmiastowej i opóźnionej kategoryzacji¹⁵. Ta ostatnia, „uświadomiona” jako przedjęzykowy, a nawet przedkognitywny, ściśle zmysłowy, cielesny styl postrzegania¹⁶, stosowana jest w odniesieniu do synestezji literackiej. I o ile badacze literackiej synestezji koncentrują się na różnego rodzaju środkach poetyckich (epitety, porównania, środki brzmieniowe, a głównie metafora) odpowiadających zarówno za artystyczne działania związane z metodą tworzenia, jak również z percepcją tychże zjawisk, skupiają się – przykładowo – na tzw. semantyce synestetycznej¹⁷, to w synestezyjnej koncepcji wiersza Kamili Janiak nie ma mowy o jakichkolwiek szczegółach; brakuje jakichkolwiek wskazań czy tropów naprowadzających na sposoby przejawiania się, czy też praktykowania (jako metody twórczej) wiersza synestezyjnego. W takiej sytuacji jedyną możliwością weryfikacji może być spojrzenie na przejawy artystycznych działań Janiak, czyli na same wiersze. Na ich podstawie można próbować dokonywać próby rekonstrukcji owej synestezyjnej metody twórczej czy też cech wiersza jako synestezyjnego bytu. Trzeba przypomnieć, iż według koncepcji Janiak wiersz ma działać na poziomie zmysłowym poprzez różnorodne, zintegrowane systemy znaków (np. słowo, dźwięk i obraz – synestezyjnie właśnie). Wiersz, czyli poetycka kompozycja wierszowa, utwór poetycki, artystyczne zjawisko wykorzystujące układ wersowy, kompozycję wersową ma wyrażać się poprzez sprzężone siły różnych sztuk i zmysłów. W świetle propozycji Janiak wiersz można też rozumieć jako artystyczne działanie, jako otwieranie ruchomych przestrzeni inter- (semiotycznych, sensualnych), które – idąc tropem Joanny Orskiej i Witolda Sadowskiego – stanowić może przełamanie płaskiej, linearnej konwencji funkcjonowania wiersza. Przy czym każdy ze wspomnianych badaczy proponuje inny sposób otwierania owej przestrzeni. Sadowski wprowadza obok wiersza i prozy inny rodzaj uporządkowania, czyli tekst graficzny, odchodząc tym samym od wiążącej wiersz wolny podwójnej delimitacji o strukturalistycznej proveniencji ku zwielokrotnionej, nawet poczwórnej delimitacji wynikającej z również zwielokrotnionej siatki uporządkowań rytmicznych. Jak czytamy: „To nie jest «wiersz pozbawiony metrum» i nie jest to również «utwór pasożytny na tradycji wierszowania». Stanowi on trzecie zjawisko obok wiersza i prozy. W przeciwieństwie do prozy, a na podobieństwo wiersza – posługuje się naddaną, pozaskładniową delimitacją, a jednocześnie, ze względu na graficzny profil owej

¹⁵ R. Tsur, *Issues in Literary Synaesthesia*, „Style” 2007, nr 41, s. 38–39.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ S. Ullmann, *Panchronistic Tendencies in Synaesthesia*, w: tegoż, *The Principles of Semantics*, Blackwell, Oxford 1957; J.M. Williams, *Synesthetic Adjectives. A possible Law of Semantic Change*, „Language” 1976, nr 52.

naddanej delimitacji, oferuje przekaz adresowany do wzroku, co z kolei oddala go radykalnie od wiersza i w pewnym stopniu przybliża do prozy. Analogicznie bowiem jak w prozie przeznaczenie tekstu graficznego do lektury wizualnej nie przekreśla bynajmniej tego, że słowa utworu wnoszą do niego swoją fonetykę, która może być w procesie czytania również rejestrowana. Nie ona jednak stanowi ów naddany (nieprozatorski zgoła) czynnik delimitujący. Tym czynnikiem jest – jak już powiedziano – rozmieszczenie znaków pisanych na stronie¹⁸. Tak rozumiany wiersz, tekst graficzny, z jednej strony kładzie nacisk na percepcję wzrokową, natomiast z drugiej uwalnia i otwiera wierszową przestrzeń, wielokrotnie ją, czyni wiersz niejako zmultiplikowanym zmysłowo bytem. Podobnie Joanna Orska, tworząc retoryczną koncepcję wiersza jako budowy, wykonywania dzieła i umieszczając wiersz w kontekście retorycznego działania, osiąga również, choć w zupełnie inny sposób – efekt uprzestrzennienia wiersza. Jak pisze badaczka: „Przestrzeń wiersza jest oczywiście przestrzenią wyobrażoną; jeżeli jednak jej układ potraktujemy jako związany ze sferą dyspozycji twórczych, rozumianych także jako kompozycyjne dyspozycje pod adresem czytelnika, wiersz stanie się budowlą – twórczym zadaniem do wykonania”¹⁹. I dalej: „Retoryczne rozumienie procesu komunikacyjnego jest konieczne do zaaplikowania wtedy, kiedy wiersz i jego wykonanie rozumiane są jako działania, nie zaś w charakterze artystycznego przedmiotu, gotowego artefaktu”²⁰. W nawiązaniu do przytoczonych obserwacji wiersz w propozycji Janiak może być rozumiany w kategorii działania jako twórczy ruch semiosfer i zmysłów, performatywny projekt i jego wykonanie; wiersz to byt nielinearny, przestrzenny, ruchomy, różnoznakowy, wyznaczony przez synestezyjną metodę tworzenia.

Podsumowując dotychczasowe rozważania, można zaproponować kilka niezależnych tropów interpretacyjnych mających pewien uspojnający potencjał, który dotyczyć może zarówno teorii wiersza deklarowanej przez Kamilę Janiak, jak i znaczenia jej różnorodnych działań artystycznych sytuujących się w różnych semiosferach. Przy czym każdy proponowany trop, łącznie z egzemplifikującymi je analizami samych utworów Janiak, wymagałby odrębnej i rozszerzonej refleksji.

Pierwsza kwestia jest ściśle związana z historycznie i artystycznie uzasadnionym estetyczno-filozoficzną koncepcją synestezji literackiej (i nie tylko) jako wyrazicielki tęsknoty artystów za totalną, nienaruszalną, kompletną całością²¹. Jak stwierdza Zuzanna Kozłowska: „Z jednej strony, synestezja stawała się historycz-

¹⁸ W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny – w przekładzie: Reverdy i Pound*, „Forum Poetyki” 2021, nr 25, s. 8. http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2022/07/Wsadowski_WierszWolnyJakoTekstGraficzny_ForumPoetyki_25_2021.pdf [dostęp: 2023/06/25].

¹⁹ J. Orska, *Jak „działa” wiersz? O składni zdania awangardowego*, „Forum Poetyki” 2017, nr 10, s. 115. http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2017/12/Orska_JakDzialaWiersz_ForumPoetyki_jesien2017.pdf [dostęp: 2023/06/25].

²⁰ Tamże.

²¹ A. Tryksza, *Muzyczność (w) poezji. W kręgu Mickiewiczowskim i Moniuszkowskim*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2022, t. 22, s. 131–151.

nie narzędziem projektów sztuki «totalnej», z drugiej zaś – umożliwiła mediatyzację skrajnie subiektywnego, indywidualistycznego doświadczenia percepcji, ciała, idei”²². Wystarczy przywołać choćby totalizujące efekty romantycznej korespondencji sztuk oraz deklaracje Baudelaire’a: „Byłoby doprawdy rzeczą zaskakującą, gdyby dźwięk nie mógł zasugerować koloru, gdyby kolory nie mogły narzucić wyobrażenia melodii, a gdyby dźwięk i kolor były niezdolne do wypowiedzenia idei, rzeczy bowiem wyrażały się zawsze przez wzajemną analogię, odkąd Bóg ogłosił świat jako złożoną a nierozdzieloną całość”²³. Szczególną rolę odegrali tu symboliści, co podkreśla Ihab Hassan: „Symbolizm inicjuje wielką karierę literackiej synestezji. Zajmuje ona szczególne miejsce w poetyce tego nurtu za względu na niezwykłą potencję formalną – jako doskonałe *medium* postulowanej przez symbolistów syntezy sztuk – oraz silną pozycję w światopoglądzie symbolistycznym: synestezja to pierwotny, holistyczny ogląd świata, to piękno intuicji, zdolnej związać kojącym spoiwem splekaną taflę zmysłowego świata. Pragnienie to wypływa z modernistycznej tęsknoty za jednością, z pożądania bezpiecznej Całości; synestezja, jako proceder syntetyzujący, zdolna jest przywrócić światu jego prawdziwe – idealne oblicze”²⁴.

Drugie założenie dotyczy wyjątkowych możliwości synestezyjnej metody otwierającej przestrzeń dla łączenia sprzeczności. Jak pisze Kozłowska: „Specyfiką literackiej synestezji jest jej szczególna potencjalność – efektowna zdolność do silnej reprezentacji spornych, a wręcz wykluczających się dążeń twórczych”²⁵. Przywołując dalej koncepcje Johansensa, „z jednej strony, synestezja pozwala uzyskać najwyższy stopień wykwiutności, (...) z drugiej zaś – czerpie z tego, co w poezji najbardziej pierwotne – potrzeby wywołania spójnego wrażenia całości”²⁶.

Trzecie założenie odwołuje się do charakteru twórczych działań (w deklaracjach artystki i jej twórczości) Kamili Janiak, które można postrzegać jako przejaw synestezyjnej metody twórczej, w wyniku której powstaje synestezyjny byt wywołujący u odbiorcy synestezyjne wrażenia percepcyjne. Jej działalność artystyczną można widzieć jako próbę integracji różnych semiosfer – jej utwory poetyckie wykonywane przez nią samą z muzyką, utwory poetyckie, które noszą ślady muzycznych rytmów, muzycznego frazowania, integrowanie utworów poetyckich nacechowanych muzycznie z obrazem, grafiką, która staje się – jak w art-zinach – integralną częścią utworu poetyckiego (szczególnie tomik *Kto zabił bambi?*), wchodzi bezpośrednio w tekst, stanowiąc z nim całość, lub gdy grafiki sytuowane na stronach sąsiednich poszczególnych utworów stanowią niejako dopełnienie wiersza, jego interpretację lub budują z nim nową intersemiotyczną jakość; współpraca z ar-

²² Z. Kozłowska, op. cit., s. 117.

²³ Ch. Baudelaire, *Ryszard Wagner i „Tannhauser” w Paryżu*, przeł. H. Ostrowska-Grabowska, w: J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965, s. 227.

²⁴ I. Hassan, *Baudelaire's Correspondences: The dialectic of a poetic affinity*, „The French Review” 1954, t. 27, nr 6, s. 439.

²⁵ Z. Kozłowska, op. cit., s. 116.

²⁶ Tamże.

tystami, którzy razem z Janiak tworzą artystyczno-zawodową wymienną i wzajemnie uzupełniającą się semiosferę zakorzenioną w działaniach poetyckich, muzycznych, graficznych i wideopoezji (Marek Sobczyk, Ola Wasilewska, Grzegorz Szyma).

Czwarte założenie dotyczy totalnego charakteru twórczości Janiak, o czym wspomina Karol Poręba: „Poezja Janiak pod wieloma względami jest poezją totalną”; oraz: „Tak, ponieważ u podstaw twórczości poetki leży program sam w sobie zawsze totalny i zawsze niemożliwy do spełnienia jako projekt, czy to pokoleniowy, czy też jednostkowy, czyli wspomniany już wcześniej postpunkowy nihilizm”; i dalej: „(...) bezpardonowość lub totalność, która stanowi bodaj najbardziej interesujący element twórczości autorki *wierszy przeciwko ludzkości*”²⁷. Autor wiąże ową totalność dotyczącą zarówno podmiotu wierszy Janiak, jak i charakteru składanych deklaracji poetyckich z kulturą i estetyką kampu zakorzenioną w badaniach Susan Sonntag, na której uwagi powołuje się Karol Poręba. Zwraca on uwagę na efektywność, krzykliwy indywidualizm i bunt, nadmierną wyrazistość popadającą w naiwność i skrajność sądów; na totalność i niemożliwość spełnienia wykrzyzanego programu, niespełnianych deklaracji zawartych w poezji Janiak, bo przerażających możliwości jednostki czy nawet społeczeństwa.

Piąte założenie zakorzenione jest w upłynnionym, rozproszonym charakterze podmiotu i narracji poezji Janiak, o czym pisze zarówno Karol Poręba, jak i Paweł Kaczmarski, a co wymagałoby zupełnie oddzielnego rozważenia, jeśli chodzi o zaplecze metodologiczne, filozoficzne umocowania oraz poetyckie egzemplifikacje²⁸.

Odwołując się do przywołanych założeń, należy uznać, że choć wiersze/poezja Janiak mają/ma totalny charakter, to zasadniczo synestezja jako metoda twórcza czy koncepcja estetyczna doskonale sprawdzić się może jako jej wyraz. A pamiętając, że synestezja zawsze była wyrazicielką tęsknoty twórców za mityczną całością i pełnią, a więc z założenia była idealistycznie totalna, to jako metoda i estetyczna idea jest może najlepszą wyrazicielką równie totalnej (w założeniu poetki i jej próbach realizacji) poezji młodej artystki. Może także jest najwłaściwszą metodą czy też próbą uspoźnienia podmiotowego rozproszenia, emocjonalnego rozbicia i narracyjnego rozczłonkowania poezji Janiak. Może właśnie te synestezyjne totalne i niemożliwe do zrealizowania działania twórcze mają być lekiem na owo tożsamościowe rozbicie, może mają być antidotum na pojedynczość i rozproszenie, może są – paradoksalnie – wyrażeniem niewyrażonej wprost tęsknoty za mityczną ideą całości.

Bibliografia

„Nie licz na cud”. Rozmowa Moniki Lubińskiej z Kamilą Janiak, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2019, nr 2, s. 157–162.

²⁷ K. Poręba, *Linia falista i totalność. Efektywność i efektywność poezji Kamili Janiak*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2019, nr 2, s. 169.

²⁸ A. Tryksza, *Wierszowe filtry poetyckiej tożsamości „rozproszonej”*. Dariusz Suska i Marcin Sendeki, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2018.

- Cytowic Richard E., *Synesthesia. A Union of the Senses*, MIT Press, Cambridge, Mass 2002.
- Dziadek Adam, *Literatura, literaturoznawstwo: czemu służą te sztuki?*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2010, nr 1/2 (121–122), s. 56–60.
- Dziadek Adam, *Sztuka mikrolektury Rolanda Barthes’a*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. Aleksander Nawarecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000.
- Hassan Ihab, *Baudelaire’s Correspondances. The Dialectic of a Poetic Affinity*, „The French Review” 1954, t. 27, nr 6, s. 439–440.
- Janiak Kamila, Budnik Agnieszka, *W stronę konkretności. Rozmowa z Kamilą Janiak*, tekst Agnieszka Budnik, „Kultura u Podstaw” 24.01.2019. <https://kulturaupodstaw.pl/kamila-janiak-w-strone-konkretu>.
- Kaczmarek Paweł, *Wkurwy, złotki i pomiędzy. O wierszach Kamili Janiak*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2019, nr 2, s. 173–186.
- Kałuża Anna, *Poezja i obraz, piśmienność i wizualność od 1989 roku*, „Wielogłos” 2020, nr 1, s. 37–56.
- Kałuża Anna, *Zwęglony wiersz*, „Tygodnik Powszechny” 2016, nr 51–52. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/zweglony-wiersz-146065>.
- Kozłowska Zuzanna, *Synestezja*, „Forum Poetyki” 2015, nr 1, s. 110–119. http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2015/07/Zuzanna_Koz%C5%82owska_Synestezja_lato_2015.pdf.
- Kozłowska Zuzanna, *Zapach idei. Synestezja i ideastezja w «Correspondances» Charles’a Baudelaire’a*, „Poznańskie Studia Polonistyczne Seria Literacka” 2015, nr 26, s. 299–316.
- Mastalski Arkadiusz Sylwester, *Polityczność wiersza? Kilka słów o wersyfikacji jako formie komunikacji w poezji zaangażowanej lewicowo*, „Wielogłos” 2018, nr 2 (36), s. 85–108.
- Mastalski Arkadiusz Sylwester, *Twórca hiphopowy jako artysta intermedialny: αἰδώς, vates, performer*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2013, nr 5, s. 136–151.
- Orska Joanna, *Jak „działa” wiersz? O składni zdania awangardowego*, „Forum Poetyki” 2017, nr 10, s. 110–131.
- Orska Joanna, *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktoryzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
- Poetki na czasy zarazy*, red. Jolanta Prochowicz, Bartosz Wójcik, Wydawnictwo WBPiCA, Poznań 2021.
- Poręba Karol, *Linia falista i totalność. Efektowność i efektywność poezji Kamili Janiak*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2019, nr 2, s. 163–172.
- Potencjał wiersza*, red. Witold Sadowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013.
- Rogowska Aleksandra, *U źródeł synestezji: podstawy fizjologiczne i funkcjonalne*, „Przeгляд Psychologiczny” 2002, nr 4, s. 465–474.
- Sadowski Witold, *Europejski wiersz litaniijny. W innej czasoprzestrzeni*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.
- Sadowski Witold, *Tekst graficzny Białoszewskiego*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 1999.
- Sadowski Witold, *Wiersz wolny jako tekst graficzny – w przekładzie: Reverdy i Pound*, „Forum Poetyki” 2021, nr 25, s. 6–25.
- Sadowski Witold, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004.

- Skurtys Jakub, *Ja-składnia*, „biBLioetka. Magazyn literacki”. <https://www.biuro-literackie.pl/biblioteka/recenzje/ja-skladnia>.
- Solistki. *Antologia poezji kobiet (1989–2009)*, red. Maria Cyranowicz, Joanna Mueller, Justyna Radczyńska, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2009.
- Szczęsna Ewa, *Cyfrowe i dyskursywne transgresje. Pretekst do dyskusji nad polonistyką w świecie nowych mediów i nowych tendencji kulturowych*, „Pamiętnik Literacki” 2022, nr 1, s. 51–59.
- Szczęsna Ewa, *Komparatystyka dzisiaj: propozycje, zagadnienia teoretyczne, rekonesanse. Komparatystyka dzisiaj, t. 1: Problemy teoretyczne*, red. Ewa Szczęsna, Edward Kasperski, Universitas, Kraków 2010.
- Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Załuski, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2010.
- Śniecikowska Beata, *Muzyka – obraz – synestezja? Wokół wczesnych prac Zofii Lissy (i artystycznych wizualizacji muzyki)*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Philosophica. Ethica. Aesthetica. Practica” 2000, nr 35, s. 59–79.
- Świeściak Alina, *Kamila Janiak i punk*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 33 (53), s. 153–170.
- Tryksza Anna, *Muzyczność (w) poezji. W kręgu Mickiewiczowskim i Moniuszkowskim*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2022, t. 22, s. 131–151.
- Tryksza Anna, *Wierszowe filtry poetyckiej tożsamości „rozproszonej”*. Dariusz Suska i Marcin Sendecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2018.
- Tsur Reuven, *Issues in Literary Synaesthesia*, „Style” 2007, nr 41, s. 38–39.
- Ullmann Stephen, *Panchronistic Tendencies in Synaesthesia*, w: tegoż, *The Principles of Semantics*, Blackwell, Oxford 1957.
- Warkoczami. Antologia nowej poezji*, red. Joanna Mueller, Sylwia Głuszak, Beata Gula, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2016.
- Wądołny-Tatar Katarzyna, *Literacko-muzyczny dyptyk Wacława Rolicza-Liedera*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2012, z. 12, s. 90–97.
- Williams Joseph M., *Synesthetic Adjectives. A possible Law of Semantic Change*, „Language” 1976, nr 52, s. 461–479.
- Winiarski Jakub, *Drapieżna, wulgarna, nieco chaotyczna*, „Odra” 2008, nr 2, s. 158–160.
- Wysłouch Seweryna, *Od Lessinga do Przybosa. Teoria i kompozycja opisu*, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 4, s. 5–26.
- Zebrało się śliny*, red. Paweł Kaczmarski, Marta Koronkiewicz, Biuro Literackie, Stropień Śląskie 2016.

Streszczenie

Inspiracją dla tego artykułu stały się deklaracje dotyczące sensu, roli i znaczenia wiersza wyrażone przez Kamilę Janiak w wywiadzie przeprowadzonym przez Monikę Lubińską. Poetka stwierdza, iż: „Dla mnie poezja, wiersze powinny być muzyką, obrazem, zapachem, fakturą – w jednym. W wierszu powinno być już wszystko. Dla mnie wiersz jest samodzielnym bytem”. Przynajmniej deklaratywnie tak ma wyglądać teoria wiersza Kamili Janiak. Nie jest to koncepcja nowa, jeśli chodzi o synestezyjne wartości utworu poetyckiego (poetyka barokowa, romantyczna czy młodopolska były tym rysem nazna-

czene). Natomiast w odniesieniu do twórczości współczesnej poetki młodego pokolenia interesująca może być realizacja wierszowego kompletnego bytu w wariacie tzw. Janiakowego „wkurwu” (Jakub Skurtys, Paweł Kaczmarski), społecznego zaangażowania (podkreślają ten aspekt właściwie wszyscy badacze), przetwarzania różnych języków popkultury (Alina Świeściak), wiersza współpracującego z obrazem i muzyką. Artykuł jest spojrzeniem na ową mikroteorię wiersza. To zadanie pytania o to, jaką rolę w tej synestezyjnej koncepcji odgrywa forma wierszowa, jak współtworzy z grafikami ilustrującymi kolejne tomiki Kamili Janiak, z jej muzyczną działalnością w zespołach punkowych – ów wierszowy synestezyjny byt.

The Poem – A Synesthetic Entity? On the Poetry of Kamila Janiak

Abstract

This article was inspired by Kamila Janiak's insights on the sense, role, and meaning of poetry, expressed in an interview conducted by Monika Lubińska. The poet declares: „To me, poetry should encompass music, imagery, scent, texture – all in one. A poem should contain everything; it is, for me, an independent entity”. At least declaratively, this is how Kamila Janiak's theory of poetry appears. It is not a new concept when it comes to the synesthetic qualities of a poetic work – Baroque, Romantic, and Young-Poland poetics were characterised by this feature. However, in relation to the work of a contemporary young generation poet, it may be interesting to observe the realisation of this complete poetic entity in variants like Janiak's „anger” (as Jakub Skurtys and Paweł Kaczmarski name it), social engagement (a trait almost all researchers underline), the use of various languages of pop culture (as noted by Alina Świeściak), and a poem that collaborates with image and music. This article examines this micro-theory of the poem, questioning the role the poem's form plays in this synesthetic conception, how it collaborates with the graphics illustrating Kamila Janiak's successive volumes, and with her musical activities in punk bands – the synesthetic poetic entity.

Słowa kluczowe: wiersz, poezja, Kamila Janiak

Keywords: verse, poetry, Kamila Janiak

Anna Tryksza – dr hab.; pracuje jako adiunkt w Katedrze Współczesnej Literatury i Kultury Współczesnej Instytutu Językoznawstwa i Literaturoznawstwa Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zainteresowania naukowe to najnowsza poezja i proza polska, poetyka dzieła literackiego oraz tekstu użytkowego, w tym stylistyka, genologia w kontekście retorycznym. Wyrazisty akcent kładzie w swoich badaniach naukowych na kwestie wersologiczne, a w tym na funkcjonalny aspekt formy wierszowej. Istotnym obszarem badawczym jest także retoryka, perswazja oraz manipulacja w komunikacji oficjalnej i prywatnej, literackiej i pozaliterackiej. Publikowała, m.in. w „Stylistyce”, „Krzemieńskich Studiach Komparatystycznych”, „Akcencie”, „Forum Artis Rhetoricae”, „Toposie” i „Kulturze Liberalnej”. Jest autorką monografii: „Barbarzyńcy, klasycyści? Strategie wierszowe w najnowszej poezji”, „Wierszowe filtry poetyckiej tożsamości «rozproszonej»”. Dariusz Suska i Marcin Sendeki”.