

Z potrzeby nazwania rzeczywistości

Andrzeja Tobisa projekt A–Z i rzeczy nieskategoryzowane

„Słowa nie żyją w słownikach, słowa żyją w umysłach” (Woolf 2015: 110) – pisze Virginia Woolf w eseju poświęconym sztuce słowa, wyrażając przekonanie, że warunkiem twórczego posługiwania się słowami jest ich uwolnienie, tak aby czyniły w świecie to, co same zechcą. Jako zwolenniczka tak demonstracyjnie anarchistycznego programu semantyczno-pragmatycznego Woolf, pomimo wszystkich różnic dzielących jej wyrafinowany projekt literacki od badającego to, co wyrzucone poza nawias estetyki wysokiej, demokratycznego projektu fotograficznego Andrzeja Tobisa, mogłaby się stać patronką jego słownika obrazkowego. Wydane w 2014 roku w książce *A–Z Bilderwörterbuch Deutsch und Polnisch / Słownik ilustrowany języka niemieckiego i polskiego / German-Polish Illustrated Dictionary* przedsięwzięcie artystyczne Tobisa, choć na tym etapie niezamknięte, jest dziełem fotograficzno-słownym, które zaowocowało odkryciami na wielu poziomach: od językowego przez przekładowy do socjologicznego, historycznego i politycznego. Pozornie naiwnym punktem wyjścia dla artysty był prototypowy słownik ilustrowany; dzieło, które jest punktem dojścia także zostaje wpisane w kategorię słowników, choć stanowi jej nietypową reprezentację.

Projekt A–Z jest dziełem sztuki wizualnej i w tym swoim wymiarze był analizowany przez krytyków sztuki (Mazur 2012; Cichocki 2014; Zmyślony 2015). Moje uwagi będą dotyczyły bardziej warstwy słów niż obrazów, choć oba wymiary dzieła przenikają się wzajemnie, a jego znaczenia rodzą się w splocie zjawisk językowych i wizualnych. Podstawą ich dialogu jest u Tobisa zesta-

wianie elementów na różne sposoby wzajemnie niezbieżnych, które jednak, dzięki zakodowanym sygnałom interpretacyjnym, zyskują cechy paradoksalnego, twórczego utożsamienia, rodząc sensy metaforyczne, poszerzając zakres kategorii pojęciowych i uwalniając zaskakujący potencjał znaczeniowotwórczy i krytyczny. W poniższej analizie wykorzystuję elementy instrumentarium językoznawstwa kognitywnego i badań przekładoznawczych, by podjąć próbę opisu mechanizmu działania słownikowego pomysłu Tobisa oraz odnieść się do osiągniętych przez niego rezultatów.

Zdaję sobie sprawę, że takie ujęcie projektu A–Z jest uproszczeniem, biorącym do pewnego stopnia za dobrą monetę autorskie deklaracje programowe. Słownik Tobisa domaga się z pewnością głębszego opisu ikonologicznego, który pozwoliłby na dalej idące porównanie obrazów i słów, aby wyświetlić ideologiczne podstawy zawartych w nich conceptów, a w ten sposób odpowiedzieć na wybrzmiewające w projekcie Tobisa od samego początku, a zadane wiele lat temu przez W. J. T. Mitchella pytanie, czego chcą od nas obrazy (por. Mitchell 1987, 2004).

W przestrzeni kultury reprezentacja fotograficzna zawsze istnieje w ramie stworzonej z języka. Max Kozloff w odniesieniu do fotografii pisze, że: „Bez względu na to, jak je pojmujemy, obrazy muszą podlegać mediacji przez słowa” (Scott 1999: 10); Victor Burgin twierdzi, że właściwie nie ma fotografii bez komentarza słownego, choćby w postaci podpisu, a nawet fotografia bez tytułu powieszona na ścianie galerii zostaje w samym akcie oglądu zalana strumieniem słów (Scott 1999: 10). Ów „słowny zalew” może przynosić efekty olśniewające, o znacznej wartości historycznej czy kulturowej, niezależnie jednak od rezultatów, relacja słowa i obrazu jest przestrzenią działań czy manipulacji znaczeniowotwórczych. To słowa tworzą dla fotografii ramę interpretacyjną, a nadawanie sensu obrazowi fotograficznemu za pomocą języka komplikuje reprezentację wizualną i pozbawia ją jednoznaczności.

Omawiając projekt Andrzeja Tobisa, należy jednak zacząć od początku, a więc od źródła inspiracji. *Bildwörterbuch Deutsch und Polnisch. Mensch – Natur – Gesellschaft*, który stał się punktem wyjścia dla artysty, to niemiecko-polski słownik obrazkowy, wydany w Niemieckiej Republice Demokratycznej w 1954 roku. Jego zawartość jest podzielona na 15 rozdziałów opisujących w sumie 189 tematów. Każdy z nich został zilustrowany na stronie nieparzystej za pomocą czarno-białej ryciny (barwne wyjątki dotyczą prezentacji kolorów, roślin i ptaków); przedmioty na rycinach są oznaczone numerami, a na sąsiadujących stronach parzystych znalazły się listy ponumerowanych odpowied-

nio słów odpowiadających narysowanym przedmiotom, najpierw w języku niemieckim, potem w języku polskim. Zasada konstrukcji tego leksykonu jest prosta: rzeczywistość, którą podzielono na jasno określone kategorie i przedstawiono przy użyciu czarno-białych schematycznych rysunków, zostaje opisana przez przypisanie każdemu z jej elementów jednostki leksykalnej, a w zasadzie dwu – niemieckiej i polskiej.

Nie wymaga wiele wysiłku dostrzeżenie, że przedstawiony w słowniku świat nie jest ani naturalny, ani neutralny. To wyidealizowana rzeczywistość bloku sowieckiego: prezentacja zaczyna się od rozdziałów poświęconych *Demokratisches Leben* oraz *Parteien und Organisationen*, dalej mamy *Wirtschaft* i *Die Sorge um den schaffendern Menschen*, dochodzimy wreszcie do *Der Mensch i Natur*. Uderza ładunek ideologiczny, a zarazem aura harmonii. Ów świat, nawet jeśli ma wysoce schematyczny charakter (a może właśnie dlatego), jest bezpieczny, uporządkowany i szczęśliwy. Wszystko ma swoją definicję, a każda najmniejsza nawet cząstka – czy to element jakiegoś mechanizmu, czy typu ściegu hafciarskiego, detal architektoniczny, szczegół formacji skalnej lub anatomii serca ludzkiego – otrzymuje bezpieczne miejsce w ramach większej struktury. Nie ma tu nic brzydkiego, łamiącego obowiązujące kanony, nie ma niezgody lub niedopasowania do zadanej wizji świata. Nie ma tu także miejsca na nieuchwytność, niepewność, rozmycie, na to, co jeszcze nieuformowane czy już ulega rozkładowi. Każda rzecz zostaje dosłownie obwiedziona pewną kreską, zawiera się w sobie, sama się tłumaczy, wiadomo, czym jest. Nie ma w słowniku również żadnej rzeczy, która by nie pasowała do jakiejś kategorii.

Układ słownika jawi się jako przydatny i praktyczny. Opiera się na równaniach: jedno słowo równa się drugiemu, ponieważ mają to samo znaczenie; oba odnoszą się do tego samego przedmiotu znajdującego się poza nimi i poza porządkiem werbalnym – w przestrzeni reprezentacji w formie schematycznych rysunków. Jednostki leksykalne działają jak etykiety naklejone na rzeczy, a użytkownik słownika ma przyjąć do wiadomości ich nierozdzielny związek. Każda rzecz ma dwie etykiety, które od chwili, gdy przylegają do tej samej rzeczy, przystają także do siebie nawzajem i jedna zaczyna oznaczać drugą. W ten sposób tworzy się podstawowa, prototypowa relacja ekwiwalencji naturalnej (Pym 2010: 6–24) pomiędzy niemieckimi i polskimi jednostkami leksykalnymi. Elementy obu języków zostają uznane za posiadające tę samą wartość semantyczną, a relacja ta jest symetryczna i zwrotna. Istnieje ona poza kontekstualnymi i pragmatycznymi uwarunkowaniami potencjalnego aktu komunikacji, uprzednio i niezależnie wobec nich.

Fundamentem tak pojętej ekwiwalencji naturalnej jest *tertium comparationis*: fragment rzeczywistości (tu reprezentowany przez rysunkowy schemat), do którego odnoszą się obie słowne części równania. Aby zrozumieć znaczenie leksemu w jednym języku, użytkownik słownika zwraca się najpierw do reprezentacji fragmentu świata, a następnie do leksemu w drugim języku. W teorii przekładu proces ten określa się jako „de-werbalizację” i „re-werbalizację” (Seleskovitch, Lederer 1984), podczas których tłumacz „wsluchuje się w sens”, a nie w językową formę, w celu wyrażenia owego sensu w innym języku. Utopijnym wynikiem ekwiwalencji naturalnej (teoretycznie niemożliwej do utrzymania, por. Pym 2010: 24) byłoby więc dotarcie do przed-tłumaczeniowej jedności sensu, w ramach której każdy element dowolnie wybranej pary wyrazów oddaje wszystkie aspekty przedmiotów i pojęć spoza języka, które stanowiłyby ostateczną podstawę pełnego porozumienia.

W swoim projekcie A–Z Andrzej Tobis na pierwszy rzut oka przyjmuje ten schemat za dobrą monetę, podkreślając jego przydatność. Początkowy pomysł polegał, według deklaracji artysty, na skromnym dostarczeniu nowych fotograficznych ilustracji niektórych haseł z oryginalnego niemieckiego słownika. Opracowanie to miało mu służyć jako matryca, przewodnik po otaczającej go rzeczywistości. Píše Tobis:

(...) projekt A–Z powstał z potrzeby nazwania, zdefiniowania doświadczanej przeze mnie rzeczywistości. Skąd wzięła się taka potrzeba – tego do końca nie wiem. Zapewne było tak, jak w przypadku każdego definiowania, które jest zarazem próbą opanowania tego, co się definiuje: projekt A–Z był sposobem na poradzenie sobie z doświadczaną rzeczywistością – została mi ona dana w formie, na której kształt nie miałem żadnego wpływu. Pomimo braku wpływu na całościowy kształt rzeczywistości, jestem jednak przekonany, że to, w jaki sposób nazywamy to, co widzimy, nie tylko konstruuje nas samych, ale także zmienia rzeczywistość, w której żyjemy (2017: 25).

Obserwacja rzeczywistości prowadzi artystę do wniosku, że nie wystarczy zobaczyć świata, aby go pojąć. Świat narzuca mnogość obrazów, a dopóki nie zostaną one nazwane i sklasyfikowane, wydają się jakby nie całkiem gotowe czy zrozumiałe. Ludzka obecność w świecie jest skazana na pośrednictwo języka. Życ możemy jedynie w rzeczywistości zinterpretowanej przez język (Dobrzyńska 1998: 357–358). W potrzebie nazywania świata wybrzmiewa tęsknota za jednością rzeczy i nazwy, absolutną odpowiedniością między słowem a rzeczą. A jednak możliwość tej jedności natychmiast zostaje podana w wątpliwość. Kiedy tylko na scenę wkraczą słowa, pojawia się niejednoznaczność

i konieczność interpretacji wraz z towarzyszącą jej nieuniknioną mnogością sensów. Tobis nie jest naiwny – zdaje sobie sprawę, że próba definicji, a więc dokonanie wyboru i ograniczenia, stanowi subiektywny akt przejęcia kontroli nad światem. Pod pozorem obiektywności słownik wprowadza strukturę władzy, przeistaczając się w narzędzie kolonizacji. Ta świadomość staje się rdzeniem jego projektu, nadając mu jego podstępna, subwersywną siłę.

Zasady formalne, rządzące realizacją fotograficzno-słownego przedsięwzięcia artysty, są następujące: wszystkie fotografie muszą zostać wykonane w Polsce (początkowo pomysł dotyczył tylko obszaru Górnego Śląska, gdzie Tobis mieszka, rejonu o silnie zaznaczających się językowych wpływach niemieckich). Fotografie nie mogą być aranżowane, wszystkie przedmioty to *objets trouvés*, *ready-mades* sfotografowane na miejscu w takim układzie, w jakim zostały znalezione, bez żadnych bezpośrednich interwencji. Jeśli nie udało się pod takimi warunkami wykonać zdjęcia, artysta rezygnował z niego. Każda fotografia zostaje następnie zestawiona z niemieckim i polskim hasłem z oryginalnego słownika, zawierającym także numer oznaczający miejsce w jego rozdziale i temacie. Zdjęcia zostają oprawione w malowane na białe drewniane kasety i są wystawiane jako tzw. „gabloty edukacyjne” w zestawach co najmniej dziesięciu sztuk jednocześnie. Książkowa wersja słownika z 2014 roku zawiera niemal 200 zdjęć w układzie alfabetycznym, według haseł w języku polskim. Dotychczas artysta stworzył ponad 700 fotograficznych ilustracji haseł i chociaż kolekcja rośnie¹, daleko jej jeszcze do realizacji kompletu 8691 haseł, jakie zawiera leksykon z 1954 roku. Tobis opublikował także tomik zatytułowany *Poezja A–Z* (2017), gdzie wybrane fotografie zostały zgrupowane w zestawy, które autor nazywa „zdaniami” czy „wierszami”. Próbuje ustalić w nich, między traktowanymi jak słowa obrazami, relacje syntaktyczne.

W stosunku do stanowiącego punkt wyjścia niemieckiego słownika z 1954 roku materiał został więc w projekcie *A–Z* dogłębnie przeorganizowany i na poziomie strukturalnym, i ideologicznym. Celem artysty było pozostanie jak najbliżej otaczającej go rzeczywistości, bez stosowania przy tworzeniu ilustracji uproszczeń czy schematyzmów. Odmawia zatem szukania typowych obiektów, interesuje go to, co poszczególne, realne, istniejące niezależnie od porządkujących kategorii narzucanych przez jakikolwiek słownik. W swoich poszukiwaniach koncentruje się na maksymalnie nieprototypowych przedstawicielach kategorii wykraczających, także ze względu na kontekst, w którym

¹ Por.: [on-line:] www.aztobis.pl.

są umieszczone, poza spodziewaną ramę semantyczną. To właśnie te przedmioty, w swojej specyfice i szczególnym umiejscowieniu, domagają się nazwania. Artysta jednak idzie dalej i ustanawia je *tertium comparationis* dla pary istniejących i szukających swego obiektu słów. Tobis operuje więc na styku onomazjologii i semazjologii.

W rezultacie powstaje całkiem inny przekaz ideologiczny. Dla autorów słownika z 1954 roku jasne było istnienie kategorii ustanawiających porządek świata, Tobis widzi świat w rozsypce, którego elementy zostały jakby uwolnione z trzymających je w ryzach zasad przynależności, wręcz osierocone. Jednoznacznie sprzeciwiając się porządkowi socrealistycznej wizji, jak sam stwierdza, artysta nie chce niczego światu narzucać: „postanowiłem – pisze – traktować zarówno wizualny obraz świata, jak i język (niemiecki i polski) jako dwa – a ściśle rzecz biorąc: trzy – zbiory gotowych elementów. Moim zadaniem było jedynie odnalezienie w tych trzech zbiorach odpowiadających sobie elementów i właściwe ich połączenie” (2014: 26).

Okazało się, że pozornie niewinny i neutralny akt zestawienia obrazu i słów wywołuje w trzelementowym układzie krótkie spięcie, a iskra powoduje niekontrolowany wybuch znaczeń, ujawniając dotąd starannie ukryte komplikacje. Intuicja artysty jest tu szalenie celna: skoro podstawą znaczenia i ekwiwalencji słów jest ich związek z obrazem fragmentu rzeczywistości, to sprawdźmy, co się stanie i z rzeczywistością, i ze słowami, jeśli podamy w wątpliwość oczywistość tego związku. Zmiana ilustracji to nie zmiana ozdobnika, lecz pozajęzykowego fundamentu sensu, gwarancji stabilności znaczenia słów i ich wzajemnej relacji. W trakcie przeprowadzania tego eksperymentu można się przekonać, że niearanżowana rzeczywistość, zarejestrowana okiem aparatu fotograficznego, to chyba najgorsza rzecz, jaka może się przytrafić pozornie stabilnym sensom świata. Obrazy w „gablotach edukacyjnych” od wewnątrz rozsadzają znaczenia, które słownik chce przypisać elementom świata i na jakich chce swoje odpowiedniości ufundować.

Oto przykłady². W słowniku Tobisa mamy „*das Brautkleid* / suknia ślubna” (2014: 187, nr 36/14 3.A.) – i rzeczywiście, lecz stoi ona w jakiejś zdumiewającej szklanej gablocie, na ciemnowłosym manekinie, przy nędznie wyglądającej zagrodzie, obok płotu z desek i elektrycznego słupa, niczym zjawą nie z tego świata; „*das Lebensmittelgeschäft* / sklep spożywczy” (2014: 175, nr 188/1 3.A.),

² Wybrane przykłady zdjęć zamieszczono na końcu artykułu. Pozostałe czytelnik może znaleźć na internetowej stronie projektu A-Z: www.aztobis.pl (przyp. red.).

ale w otwartych drzwiach budy ciężarówki (obok chyba odzieżowy, niebieskie podomki na wieszakach pod gołym niebem); „*der Kaktus / kaktus*” (2014: 81, nr 177/16), ale rośnie na jakichś zardzewiałych poręczach przy brudnym oknie – cieplarnia to, nie cieplarnia, może jakaś przemysłowa hala albo krajobraz po apokalipsie?; „*die Strassenbahn / tramwaj*” (2014: 205, nr 78/Ü), umieszczony w zaśniewanym krajobrazie, na tle szarych budynków, niewątpliwie zepsuty, noszący tylko nikłe ślady pamięci o swojej tramwajowości, unieruchomiony; „*das Hoftor / wrota podwórzowe*” (2014: 223, nr 60/43) – owszem, ale bez podwórza, bo na środku łąki, bez ogrodzenia nawet, które by miały otwierać, tyle że niespodziewanie dzielą tę łąkę na strefę cienia i strefę słońca.

Każda z tych fotografii wprowadza element zaskoczenia, ponieważ w jaskrawy sposób przeczy oczekiwaniom odbiorcy, przyzwyczajonego do prototypowych wyobrażeń pojęć zawartych w wyjaśniających obrazy słowach. Napięcie między fotografią i podpisem budzi poczucie, że jest coś podejrzanego w sposobie, w jaki artysta wykonuje zadanie, które sam sobie wyznaczył. Tworzy bowiem zaskakujące i nieoczekiwane połączenie między słowem i rzeczcią, nałożone na chybliwą odpowiedniość słów niemieckich i polskich, na dodatek wstawione w ramę „gabloty edukacyjnej”, a więc w formę obciążoną pewnymi społecznymi funkcjami.

Andrzej Tobis deklaruje, że nie ustalił ścisłego planu rządzącego rozwojem projektu, a jego zakończenie ma być równie intuicyjne co początek (2014: 248). Narzucanie jakichkolwiek przedustawnych ograniczeń stałoby w sprzeczności z naturą eksperymentu, który rozwija się zgodnie z biegiem wydarzeń, w pełni przypadkowości i przygodności życia. To rzecz jasna koliduje ze stanowiącą punkt wyjścia ideą słownika i ambicją porządkowania. W samym sercu projektu Tobisa jest więc pęknięcie, sprzeczność, stanowiąca jeden z najtrudniejszych i najciekawszych aspektów linii styku języka i świata.

Z językoznawczego punktu widzenia fotografie te bazują na polisemii i homonimii oraz ich rozszerzeniach: metonimii i metaforze (Taylor 1989: 124 i nn.). W przypadku metonimii – tzw. zamienni – posługując się pewnym pojęciem, mówimy o innym pojęciu, łączącym się z pojęciem podstawowym na zasadzie podobieństwa w obrębie jednej struktury konceptualnej. W przypadku metafory o jednej rzeczy mówimy w kategoriach innej, pochodzącej z innej domeny – tej samej nazwy używamy dla różnych rzeczy czy pojęć (Pietrzak-Porwisch 2006: 32–33). Tobis wyzyskuje te dwa podstawowe procesy tworzenia semantycznych powinowactw w przestrzeni między obrazem a sło-

wem, udowadniając, że słowniki oparte na ekwiwalencji naturalnej okazują się jako narzędzia zrozumienia świata nieadekwatne. Ludzie od wieków żyją wśród tych zjawisk; zmagają się z nimi filozofowie i językoznawcy; artyści i pisarze wykorzystują je dla swoich eksperymentów i przemyśleń. Centralnym zagadnieniem jest tu kwestia kategoryzacji w języku, która stanowi podstawę wszelkiej aktywności poznawczej i w której odbija się zagadnienie uniwersaliów. Pomiędzy nominalizmem, z jego twierdzeniem, że kategorie wynikają z konwencji językowej, i realizmem utrzymującym, że mają one podstawy w przedustawnym porządku rzeczywistego świata, rozciąga się spektrum postaw konceptualnych. W ich świetle znaczenie znaku językowego opiera się na konceptualizacji, a więc wielowymiarowym doświadczeniu mentalnym (Tabakowska 2015: 82). Użytkownik języka ustanawia i wykorzystuje powstałe w tej przestrzeni interpretacje znaków. Łącząc istniejącą wiedzę o funkcjonujących kategoriach z wiedzą o przedmiotach w świecie, możemy zdecydować, do jakiej kategorii zalicza się konkretny przedmiot. W tym ujęciu na proces kategoryzacji wpływa zarówno ludzkie doświadczenie rzeczy, jak i znajomość języka.

Jak pisze John R. Taylor, wzorce kategoryzacji, różne w różnych językach, są motywowane wielorakimi czynnikami: rzeczywistością istniejącymi nieciągłościami rzeczywistości, sposobami, w jaki ludzie w danej kulturze wchodzą w związku ze światem, a także ogólnymi procesami tworzenia pojęć przez ludzki umysł (1989: viii). Taylor wychodzi od poświęconych kategoryzacji i poznaniu klasycznych już dziś prac Eleanor Rosch, która definiuje kategorię jako zbiór elementów skupionych wokół swego prototypu czy też „najlepszego przedstawiciela”, z którym inne elementy są powiązane na zasadzie podobieństwa (1978). Rozwijając ten model, Taylor proponuje struktury policentryczne, które łączą się na podstawie Wittgensteinowskiego podobieństwa rodzinnego (1989: 99–121). To komplikuje system kategorii, ale jednocześnie pozwala zadać interesujące pytania dotyczące granic kategorii oraz stopnia ich inkluzyjności, jak również ludzkiej sprawczości w zakresie ich tworzenia. Jak bardzo wzorzec kategoryzacji jest wdrukowany w nasze umysły, a ile daje przestrzeni na twórcze działanie ludzkiego umysłu?

Na konceptualizację znaczenia jednostki leksykalnej składa się jej zawartość semantyczna oraz sposób wyrazu, który jest indywidualny dla każdego użytkownika języka w każdej sytuacji. Narzędzia wypracowane przez gramatykę kognitywną pozwalają na analizę języka pod kątem profilowania znaczeń, a więc procesów językowego odwzorowania szczególnych trybów postrzega-

nia rzeczy, dzięki którym zostaje oświetlona pewna wybrana faseta pojęcia, odcinająca się od innych, które pozostają w tle (Langacker 1987). Znaczenie językowe może zostać w ten sposób rozwinięte i wysubtelnione, a kategorie semantyczne wytyczone, zawężone, poszerzone czy przebudowane (Bartmiński 1993; Grzegorzczkova 1998). Czy istnieją granice procesu polisemizacji? – pyta Taylor (1989: 119). Czy rzeczywiście wszystko może zostać skojarzone ze wszystkim? Czy jest limit dostrzegalnych aspektów rzeczy – owych faset pojęciowych? Jeśli dla językoznawców te pytania są problemem badawczym, dla artystów mogą się stać inspiracją.

Fotograficzny słownik Andrzeja Tobisa, łącząc werbalne z wizualnym, wydaje się „prototypowym” przykładem ćwiczenia w zakresie konceptualizacji i profilowania, a dzięki temu wyzwaniem dla stabilnych, wspieranych politycznie i brzemiennych ideologicznie modeli kategoryzacji świata. Każde z jego zdjęć jest operacją w dziedzinie kategoryzacji, a bogactwo materiału świadczy o tym, jak szeroki jest ów margines dla kreatywnego działania pojedynczego konceptualizatora, nieograniczonego żadnymi z góry nadanymi kryteriami.

W słowniku z 1954 roku fundującym założeniem była brana za oczywistość teza, że świat jest stabilny, a więc rzeczy mogą stanowić podstawy dla znaczeń słów. To słowa były potencjalnie niestabilne. W słowniku Andrzeja Tobisa słowa okazują się stabilniejsze od rzeczy. Jeśli w ogóle jest tu jakiś punkt oparcia, to stanowią go stare, dobrze znane słowa, dzięki którym możemy się zorientować, co mamy przed sobą. Ów akt rozpoznania wywołuje najczęściej zaskoczenie, jest bowiem odkryciem.

Wschód słońca namalowany na kominie chłodni (2014: 225, nr 179/25) to (nadal) wschód słońca, mimo że rama semantyczna, w jakiej się znalazł, jest fundamentalnie odmienna od prototypowej. Jakieś zmięte halki i pończochy leżące na przystanku autobusowym (2014: 131, nr 138/N) nie przestają być odzieżą kobiecą. Przyduszona cegłą w kałuży poduszka (2014: 153, nr 132/26) wciąż jest przecież poduszką. A tęczowa jak pawi ogon ściana z wykutą niszą odsłaniającą fragment instalacji wodnej może być rzeczywiście obrazem centralnej, choć zagubionej wśród kolorów „*die Traufe / rynny*” (2014: 169, nr 130/11). Fotografia przedstawiająca betonowe przeszła oraz zalaną wodą powierzchnię pod nimi, na której unosi się piłka, rzeczywiście przedstawia „*der Fussball / piłkę nożną*” (2014: 143, nr 105/29).

Celowo wybierając obiekty z peryferii kategorii lub umieszczając je w takim kontekście wizualnym, który sprawia, że stają się marginalnymi elementami kompozycji, artysta podejmuje pozornie niewinny i zabawny, ale w istocie

brzemienno w skutki eksperyment z rozciąganiem granic kategorii i przesuwaniem ich ośrodków. W ten sposób daje wyraz kreatywności i pomysłowości artystycznej, tworząc swoisty żart. Jednocześnie jednak, prezentując te obrazy jako ilustracje haseł słownikowych dotyczących dobrze znanych, zwyczajnych pojęć, Tobis wyposaża je w autorytet prototypu, przydaje im władzy nad kategorią. Fotograf jest świadom, że tej władzy nie są one w stanie udźwignąć, chyba że zmienimy cały układ odniesienia, zwany przez niego w cytowanym wyżej fragmencie wypowiedzi programowej „doświadczaną rzeczywistością”. Przesunięcie ośrodków kategorii wstrząsa konstrukcją świata, który zamieszkujemy i podważa stabilność jego fundamentów. W ten sposób mówi o władzy języka nad rzeczywistością: to słowa definiują sieć pojęć, wśród których się poruszamy.

Dla kogoś, kto nigdy nie widział wschodu słońca czy poduszki i nie zna ich nazw w żadnym języku, ilustracje, jakich dostarcza słownik Tobisa, byłyby głęboko mylne, a praktyczne skutki posługiwania się nimi katastrofalne. W ręku totalitarnego władcy mogłyby się one zamienić w narzędzie opresji. Implikowany odbiorca projektu potrafi jednak przełączyć się na tryb ironii – intuicyjnie świadomy mechanizmów polisemizacji i mylnej kategoryzacji, jakie uruchamia artysta, zgadza się na „grę w przesuwki”, w której trzeba znać charakterystyczne cechy prototypu, ale zawiesić wiedzę o nich, by przekonać się, jakie efekty znaczeniowotwórcze można osiągnąć, dokonując przesunięcia centrum. Każda z „gablów” Tobisa edukuje odbiorców przez uruchomienie łańcucha sygnifikacji, którego początkiem jest rozdźwięk między powszechną wiedzą o prototypie a prototypem ustalonym przez fotografa. Jednostka lek-sykalna przy tym okazuje się na tyle elastyczna, że jest w stanie obsłużyć całe spektrum pojawiających się znaczeń.

Inny poziom „gry w przesuwki”, do której zaprasza Tobis, opiera się na reprezentacjach metaforycznych i metonimicznych. Czy fragment pomalowanej na żółtawosiny kolor metalowej bramy ze skoblem, zespawanej z płytek wyciętych w kształt przypominający kość Reksia z filmu rysunkowego, może uchodzić za fotografię przedstawiającą „*Knochengerüst / układ kostny*” (2014: 219, nr 151 Ü)? A zdjęcie szaroburej fasady z fragmentem okna, na tle której powiewa biało-czerwona foliowa taśma reprezentuje „*starker Wind aus E (Ost) / silny wiatr ze wschodu*” (2014: 173, nr 180 /-)? Pierwsze z tych zdjęć bazuje na powszechnie rozpoznawalnym, skonwencjonalizowanym kształcie. To drugie niesie sensy czytelne w polskim kontekście, gdzie wśród podstawowych konotacji słowa „wschód” istnieje potężny i groźny sąsiad zza wschodniej grani-

cy i okres zależności Polski (powiewająca taśma ma kolory polskiej flagi) od Związku Radzieckiego. Dzięki temu skojarzeniu fotografia uruchamia implikacje polityczne i historyczne. Podczas gdy dla odbiorców niemieckojęzycznych może się stać ono metaforą ekonomicznej migracji Polaków za zachodnią granicę i podbudowywać – albo humorystycznie łagodzić – stereotypy dotyczące polskich sprzątaczek i hydraulików, a także złodziei samochodów oraz, szerzej, napływu wschodnioeuropejskiego bałaganu i nieuporządkowanej mentalności. Ten ostatni klaster znaczeń nietrudno zresztą wyprowadzić z szerszego kontekstu Tobisowych fotografii.

Każdy z tych przykładów to osobny przypadek rozszerzenia wizualnej polisemizacji oraz ekscentrycznego profilowania, potencjalny przedmiot językoznawczego studium. Andrzej Tobis nie jest lingwistą, jeśli więc jego doświadczenie artystyczne tworzy przestrzeń do badania kognitywnych aspektów języka w działaniu, nie stanowi to ani jego celu, ani osiągniętego rezultatu. Całe przedsięwzięcie rozumiem – z perspektywy raczej kulturoznawczej niż językoznawczej, choć dzięki pomocy kategorii wypracowanych przez językoznawstwo kognitywne – jako radykalny gest opowiedzenia się po stronie rzeczywistości, jej bezkształtu i niezdefiniowania. Dlatego artysta gotów jest zakwestionować istniejące systemy porządkowania doświadczenia, rzucając światło na to, co wydaje się zmarginalizowane, niezauważane, nieistotne, uznane za nieprawdziwe, nieistniejące, odrzucone przez oficjalne rejestry, relegowane poza granice akceptowalności. Tym samym, dzięki językowemu wymiarowi swojego cyklu, nadaje peryferiom świata znaczenie anulujące poza niską pozycję, jaką otrzymały w oficjalnej hierarchii, w układzie władzy, który znajduje odbicie w uregulowanym systemie językowych konceptualizacji.

W projekcie Tobisa istnieje jeszcze jedna warstwa, a mianowicie kwestia przekładu międzyjęzykowego, który wszak stoi u podstaw oryginalnego słownika z 1954 roku. Na poziomie konceptualnym wszystkie fotografie kwestionują pojęcie ekwiwalencji, są jednak wśród nich przypadki, kiedy dwie jednostki leksykalne stanowiące podpis pod zdjęciem wchodzą ze sobą także w dodatkowy konflikt. To przykłady niezgodności przekładowej, będącej rezultatem wyborów poczynionych przez niemieckich autorów słownika.

Prócz przesunięcia w obrębie kategorii, w obrazie zatytułowanym „*Rutschbahn / ślizgawka spadzista*” (2014: 277, nr 12/25) pojawia się określenie z punktu widzenia polszczyzny absurdatne, wręcz na granicy surrealizmu, co dodatkowo zostaje wzmożone dzięki samemu obiektowi – zdemolowanej parkowej zabawce w kształcie słonia. „*Die Magnetophonstruhe / szkatuła magnetofono-*

wa” (2014: 189, nr 119/14) to kolejny przykład, gdzie pojawia się błąd (pozorny błąd?) przekładu, w dodatku słowo, którym określa się po polsku zaprezentowany obiekt, widnieje na zdjęciu w całej okazałości. Ciekawe jest jednak to, że ów pokraczny przekład stara się w istocie oddać sprawiedliwość „oryginałowi”, nie popaść w niewierność i nie oddalić się od swego pierwowzoru. To przykład dekonstrukcji pojęcia bliskości oryginałowi, rzekomo rządzącego przekładem. W przypadku zatytułowanym „*Der Abfallbehälter / naczynie dla odpadków*” (2014: 125, nr 76/23) fotografia worka na śmieci przyczepionego do drzewa nad brzegiem zbiornika wodnego, otoczonego dziwną, niebieskawą poświatą, zderza się z absurdalnie w swej elegancji brzmiącym określeniem śmietnika. Efekt takich zderzeń wykracza daleko poza prosty żart oparty na błędnym przekładzie, lecz daje nam również momentalny wgląd w polsko-niemiecką strefę międzyjęzykową.

Tobis kompromituje tu zgodność i harmonię między światami, językami i światopoglądami. Polszczyzna widziana od strony języka niemieckiego otrzymuje nieoczekiwane cechy: wykrzywia się i robi najdziwniejsze miny, trochę ze śmiechu, trochę z płaczu, jakby sam język przejmował cechy świata, który ma opisywać. Artysta wyszedł od stabilnych słów, ale zderzenia w przekładzie dowodzą, że i one nie są neutralne i odczepiają się od tego, co powinny znaczyć. Przywoływana już Virginia Woolf pisze, że słowa niosą z sobą różne znaczenia, „przez całe wieki bywały wszak tu i tam, na ustach ludzi, w ich domach, na ulicach, na polach” (2015: 109). „Gabloty edukacyjne” Tobisa świadczą o tym, że słowa angażują się w różnego rodzaju polsko-niemieckie spotkania, także konflikty, że kręcą się po terenach przygranicznych i zapamiętują, co tam widziały. Niemieckie stereotypy dotyczące Polski i polskie obawy w konfrontacji z Niemcami, ironicznie zawarte w fotografiach Tobisa, zostają dodatkowo podkreślone na poziomie języka. Dziwność rzeczywistości znajduje odpowiednik w dziwności procesów kategoryzacji językowej. W tym sensie cykl Tobisa ma silny wydźwięk polityczny, który nie ogranicza się do gorzko-satyrycznej opowieści o różnicach ekonomicznych i kulturowych.

Projekt A-Z ma głębszy wymiar. To radykalny eksperyment w zakresie wyobcowania i egzotyzacji (Berman 2009: 249 i nn.; Venuti 1998). Chwyt „udziwnienia” zostaje tu zastosowany na obszarze tego, co własne, udomowione. Zewnętrzna (niemiecka) perspektywa patrzenia i konceptualizacji podstępnie wprowadzona w model postrzegania tego, co sami chcemy wypchnąć poza granice naszego ustrukturyzowanego, stabilnego, coraz elegantniejszego świata, konfrontuje nas z obcym w nas samych – patrzymy na siebie

okiem innego, obserwując w sobie obserwatora (Berman 2009). To, co dobrze znane i oswojone (słowa w słowniku), staje się obce i dziwne (fotografie). Jednocześnie to, co znane tak dobrze, że aż niedostrzegalne (przedmioty na fotografiach), zostaje jaskrawo oświetlone i postrzeżone na nowo (dwujęzyczne hasła słownikowe).

W tym sensie słownik Tobisa przypomina prace antropologów i językoznawców pracujących z językami nieskodyfikowanymi, gdzie kwestia dopasowania słów i rzeczy oraz kategoryzacji świata okazuje się centralna, nierzadko wymagając od badacza głębokiej obserwacji uczestniczącej (Malinowski 1965). Będąc przykładem zarazem przekładu intersemiotycznego i kulturowego, słownik Tobisa jest zbiorem niezgodności, różnic i dysonansów, które towarzyszą próbom definiowania świata za pomocą języka. Dopóki świat po prostu nas otacza, czujemy się bezpieczni i poruszamy się po nim bez większych przeszkód. Kiedy na scenę wkracza język, kończy się raj rzeczy, otwiera się brama od wschodniej strony, a my zostajemy wygnani w świat doświadczenia, w którym porozumienie i nieporozumienie są ściśle ze sobą splecione. Potrzeba nazwania świata zderza się z rzeczami nieskategoryzowanymi. Żaden słownik nie będzie ostateczny; oko nigdy się nie nasyci; wpadamy w twórczą przestrzeń konceptualizacji.

Bibliografia

- Bartmiński J., 1993, *Profilowanie pojęć. Wybór prac*, Lublin.
- Berman A., 2009, *Przekład jako doświadczenie obcego*, U. Hrehorowicz (tłum.) [w:] P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu*, Kraków, s. 248–264.
- Daum E. (hrsg.), 1954, *Bildwörterbuch Deutsch und Polnisch. Mensch – Natur – Gesellschaft*, Leipzig.
- Cichocki S., 2014, *Introduction* [w:] A. Tobis, *A–Z Bilderwörterbuch Deutsch und Polnisch / Słownik ilustrowany języka niemieckiego i polskiego / German-Polish Illustrated Dictionary*, Warszawa, s. 17–20.
- Dobrzyńska T., 1998, *Rzeczy w świecie poety* [w:] J. Bartmiński, R. Tokarski (red.), *Profilowanie w języku i w tekście*, Lublin, s. 355–372.
- Grzegorzczukowa R., 1998, *Profilowanie a inne pojęcia opisujące hierarchiczną strukturę znaczenia* [w:] J. Bartmiński, R. Tokarski (red.), *Profilowanie w języku i w tekście*, Lublin, s. 9–18.
- Langacker R. W., 1987, *Foundations of Cognitive Grammar*, vol. 1: *Theoretical Prerequisites*, Stanford.

- Malinowski B., 1935, *Coral Gardens and Their Magic*, vol. 2: *The Language of Magic and Gardening*, London.
- Mazur A., 2012, *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*, Kraków, s. 318–321.
- Mitchell W. J. T., 1987, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago–London.
- Mitchell W. J. T., 2004, *What do Pictures Want*, Chicago–London.
- Pietrzak-Porwisz G., 2006, *Metonimia w ujęciu kognitywnym*, „Prace Językoznawcze”, z. 8, s. 29–39.
- Pym A., 2010, *Exploring Translation Theories*, London–New York.
- Rosch E., 1978, *Principles of categorization* [w:] E. Rosch, B. L. Lloyd (eds.), *Cognition and Categorization*, Hillsdale, s. 27–48.
- Seleskovitch D., Lederer M., 1984, *Interpréter pour traduire*, Paris.
- Tabakowska E., 2015, *Profilowanie w języku i w tekście – perspektywa językoznawcy, tłumacza i poety* [w:] E. Tabakowska, *Myśl językoznawcza z myślą o przekładzie. Wybór prac*, Kraków, s. 81–95.
- Taylor J. R., 1989, *Linguistic Categorization. Prototypes in Linguistic Theory*, Oxford.
- Tobis A., 2014, *A–Z Bilderwörterbuch Deutsch und Polnisch / Słownik ilustrowany języka niemieckiego i polskiego / German-Polish Illustrated Dictionary*, Warszawa.
- Tobis A., 2017, *Poezja A–Z / Poetry A–Z*, Wrocław.
- Scott C., 1999, *The Spoken Image. Photography and Language*, London.
- Woolf V., 2015, *Kunszt*, M. Heydel (tłum.) [w:] V. Woolf, *Eseje wybrane*, Kraków, s. 105–112.
- Venuti L., 1998, *The Scandals of Translation and the Ethics of Difference*, London–New York.
- Zmyślony I., 2015, *Wiecej niż tysiąc słów*, dwutygodnik.com, [on-line:] <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6113-wiecej-niz-tysiac-slow.html> – 27 VI 2018.

Strona projektu A–Z: www.aztobis.pl.



177 16 **der Kaktus**

177 15 **kaktus**



60 43 **das Hoftor**

60 42 **wrota podwórzowe**



74 23 **der Abfallbehälter**

74 23 **naczynie dla odpadków**



100 (-) **starker Wind aus E (Ost)**

100 (-) **silny wiatr ze wschodu**



34 14. A. **das Brautkleid**

36 14. A. **suknia ślubna**



78 U **die Straßenbahn**

78 N **tramwaj**



151 U **Knochengerüst**

151 N **układ kostny**