

W

IBL



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ

16

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

"Intensywność nie jest jeszcze treścią"

autor:

Joanna Lilia Mąkowska

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2016 nr 16

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/16-cyfrowe-mroki/intensywnosc-nie-jest-jeszcze-trescia>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Instytut Kultury Polskiej UW

Instytut Badań Literackich PAN

"Intensywność nie jest jeszcze treścią"

Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. Intymność jako tekst, kuratorka: Natalia Sielewicz,
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 26 stycznia – 2 kwietnia 2017

Afekty, emocje, uczucia

Wiecie, w Piśmie stoi: »Na początku było Słowo«. Nie!
Na początku było uczucie. Słowo przyszło później, żeby
zastąpić uczucie, tak jak kłus zastępuje galop, podczas gdy
naturalna zasada konia to galop; trzeba go nauczyć kłusować.
Wyciągnięto człowieka z uczuciowej poezji, aby go wtłoczyć
w dialektykę, czyli brednie, nieprawdą?¹

Powyższy cytat z *vous parle*
Louisa-Ferdinanda Céline'a
posłużył Julii Kristevej za motto do
jednej z części eseju *Potęga
obrzydzenia*, w której określiła styl
francuskiego pisarza jako „kult
głębi”². Zdaniem Kristevej Céline
stara się, delikatnie oraz z miłością,
„odlepić język od niego samego”, by
„zejść do ukrytego wnętrza, ku
skrytej autentyczności” i zanurzyć
się „w samą intymność rzeczy”³.
Po zanurzeniu następuje
wynurzenie, gdyż Céline pragnie
„wydobyć głębię na powierzchnię,
emocjonalną tożsamość na poziom znaczący, doświadczenie



nerwów i biologii aż na stopień umowy społecznej i komunikacji"⁴.

Podobne dążenia można zaobserwować u artystów, których prace prezentowane były na wystawie *Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. Intymność jako Tekst*. Jej kuratorka Natalia Sielewicz wyjaśnia, że „twórcy wystawy przyglądają się zwrotowi ku emocjom i osobistemu doświadczeniu we współczesnej kulturze w ostatnich latach: nie tylko w samych pracach artystów, lecz także w dyskursie i języku protestu, w afekcie dostrzegając język krytyczny i nowe narzędzie uprawiania krytyki kultury”⁵. Chociaż zarówno według wspomnianego wcześniej Céline’a, jak i kuratorki to emocje/afekty stanowią punkt wyjścia, warto zacząć od słów. Podczas gdy Céline używa słowa *l’emotion*, w polskim przekładzie mowa jest o „uczuciu”. Sielewicz odwołuje się z kolei do „afektu”. Nasuwa się zatem pytanie, czy te trzy z pozoru bliskie znaczeniowo pojęcia różnią się od siebie, a jeśli tak, na czym polegają te różnice.

W słynnym eseju *Autonomia afektu*, którego publikację w 1996 roku uznaje się za początek „zwrotu afektywnego” w humanistyce, Brian Massumi zauważa, że „pojęcia »afekt« używa się najczęściej w sposób niechlujny jako synonimu »emocji«, co jest błędem, gdyż afekty i emocje „rządzą się odmienną logiką i należą do innych porządków”⁶. Massumi utożsamia afekt z poziomem intensywności, który nie jest „uporządkowany semantycznie czy symbolicznie”⁷. Afekt jest przedwerbalny i silnie zakorzeniony w materialności ciała. Emocje zaś to „subiektywna treść, socjolingwistyczne utrwalenie jakości pewnego doświadczenia, które od tego momentu uważa się za coś osobistego”. Innymi słowy, emocje to „intensywność opanowana i uznana”⁸. Jeszcze inaczej definiuje się uczucia – tym, co różnić ma je od emocji, okazuje się autentyczność: „uczucia są szczerze, emocje zaś mogą być udawane, a nawet podrabiane podług obowiązujących kulturowych kodów komunikacji”⁹. W szerszym ujęciu „zwrot afektywny”, podobnie jak

„zwrot korporalny”, stanowi próbę zdystansowania się od konstruktywizmu społecznego, który automatycznie definiuje afekty, a także ciało, jako konstruowane kulturowo. Chodzi nie tyle o podważenie istoty językowego zapośredniczenia, ile o zwrócenie uwagi na złożony charakter doświadczeń afektywnych bez redukcji ich do tego, co można wydobyć na poziom znaczący¹⁰.

Intensywność, tekstualność, intymność

Już sam tytuł wystawy – *Intymność jako tekst* – sugeruje, że w centrum zainteresowania jej twórców znajduje się problem reprezentacji językowej. I choć rzeczywiście dominowało tam dążenie do opanowania afektu poprzez językową czy wizualną ekspresję, znalazło się również miejsce dla ucieleśnionej intensywności, o której pisze Massumi. Mówiąc najogólniej, oglądający mogli zaobserwować różnorodne „przygody ciała i znaków”¹¹.

Za mocną stroną wystawy uznać trzeba skuteczne stworzenie przestrzeni dla poezji. To właśnie w poezji opanowujemy intensywność, ale zarazem głęboko się w nią zanurzamy. Zatem ścierają się w niej dwa porządki: porządek przedwerbalnych afektów oraz wydobytych na poziom znaczący emocji. Podczas gdy Massumi traktuje te porządki jako radykalnie odrębne, Kristeva wprowadza rozróżnienie na dwie, wzajemnie od siebie zależne modalności, ujawniające się w procesie sygnifikacji: semiotyczne oraz symboliczne¹². Wymiar semiotyczny ma charakter popędowy, niepoddający się językowej reprezentacji ani regułom syntaktycznym, natomiast symboliczny związane jest ze stabilnym znaczeniem: „stanowi sferę nominacji, składni, denotacji”¹³. Według Kristewej poezja ma swoje źródło w semiotycznej, cielesno-afektywnej przestrzeni, a afekty są transponowane do tkanki tekstu za pomocą rytmu, melodii, dźwięków czy powtórzeń. Język poetycki nie podporządkowuje się regułom syntaktycznym, zaburza poczucie ciągłości

i przewidywalności. Podmiot mówiący oscyluje pomiędzy sensem a nonsensem. W poezji wymiar semiotyczny jest na tyle dominujący, że można wręcz mówić o „semiotyzacji symbolicznego”.¹⁴

W tym kontekście spośród zaprezentowanych w Muzeum Sztuki Nowoczesnej dzieł na szczególną uwagę zasługuje instalacja *Cold Wave*, inspirowana wierszami Barbary Klickiej z tomu *Same same*. Tam, gdzie rzadko się zagląda – w ciasnej, nieco klaustrofobicznej przestrzeni pod schodami – zrekonstruowany został sanatoryjny pokój. Na wytartym dywanie stoi stary tapczan. Na kaloryferze suszą się „zdrowotne” skarpety. Na krześle w rogu leżą gumowe, jaskrawożółte czepki. Z opisu instalacji wynika, że poetka wielokrotnie przebywała w takich miejscach podczas długotrwałej rehabilitacji. Oglądający są zapraszani do świata jej intymnych doświadczeń. Trzeba położyć się na tapczanie, żeby zauważyć ekran, na którym wyświetlają się zdjęcia zrobione przez Klicką podczas pobytów w domach uzdrowiskowych, pamiętających klimat peerelu. Trzeba założyć słuchawki, żeby usłyszeć spokojny głos poetki czytającej wiersze. Trzeba wsłuchać się w jego ton i rytm, żeby intensywniej poczuć słowa, a także zanurzyć się w tym, co niewyraźne. Mówiąc o bolesnym doświadczeniu materialności ciała, Klicka „przetacza cielesność do języka”¹⁵. Słowo, które najtrafniej oddaje jej stan to angielskie *vulnerability*, w zasadzie nieprzetłumaczalne na język polski. To stan, w którym wywracamy się wnętrzem na zewnątrz, pozostając w bliskim kontakcie z własną afektywnością i cielesnością. To moment, gdy jesteśmy bezbronni, przez co najbardziej podatni na zranienie. Tak czuć się może pacjent przed wejściem na salę operacyjną. Albo ktoś w żałobie. Albo ktoś, kto decyduje się na wyznanie miłości. Albo kuracjuszka doświadczająca bólu i choroby.

O zbliżonym stanie opowiada Audrey Wollen, twórczyni „teorii Smutnej Dziewczyny”¹⁶ oraz prezentowanego na wystawie wideoeseju *Przedmiotom lub sobie samym*¹⁷. Jej osobista opowieść o chorobie nowotworowej i inwazyjnej operacji przeplata się z analizą obrazu *Wenus z lustrem* Velázquez’a oraz historią sufrażystki Mary Richardson, która w 1914 roku uszkodziła ów obraz, kilkakrotnie uderzając go tasakiem. Richardson zaatakowała symbol kobiecego poddaństwa w akcie protestu przeciwko uwięzieniu Emmeline Pankhurst, jednej z najważniejszych działaczek ruchu sufrażystek. Wiktoriańskie społeczeństwo napiętnowało ją jednak tak, jakby zamordowała kobietę z krwi i kości, uchodzącą w dodatku za najpiękniejszą na świecie. W eseju *Widok cudzego cierpienia* Susan Sontag pisała, że „apetyt na obrazy przedstawiające ciała umęczone jest prawie tak silny jak na wizerunki ciał nagich”¹⁸. Właśnie taki wzmożony apetyt poczuli Brytyjczycy, którzy po okrutnej „zbrodni” zaczęli masowo odwiedzać National Gallery. Pragnęli zobaczyć „zwłoki” pięknej Wenus. Richardson otrzymała nawet przydomek „Mary Rozpruwaczka”.

Wollen wyznaje, że utożsamia się zarówno z Rozpruwaczką – z jej nieopanowanym, odczuwanym w trzewiach gniewem – jak i z Wenus, w której rozpoznaje siebie podczas konsylium lekarskiego. Otwarcie opowiada o estetyzacji własnego cierpienia i płynącej z niej przyjemności. Jednak najbliższy jest jej moment spotkania „Rozpruwaczki” i Wenus – chwila, w której ostrze przebija płótno i rani bezbronne ciało. To właśnie w owym cięciu ulokowany jest afekt. Jak bowiem, odwołując się do Massumiego, wyjaśnia Anna



Audrey Wollen, *Przedmiotom lub sobie samym*, fot. Karol Grygoruk

Burzyńska, afektem określamy także „nieuchwytne odczucia przepływające między ciałami”¹⁹.

Intymną historią dzieli się również Aldona Kopkiewicz, której poemat zatytułowany *sierpień* można było przeczytać w muzealnej kawiarni. Sposób prezentacji wiersza ponownie wymusza na oglądających uważność. Zamiast szybko przejrzeć książki wystawione na półce, albo rzucić okiem na kilka blurbów, trzeba skupić się na czytaniu. Choć *sierpień* opowiada o śmierci ojca poetki, nie jest to klasyczna elegia. Uderza spokojne, surowe obrazowanie:

najpierw leżysz bo leżysz,
potem tylko leżysz –
wciąga cię bezwładnie coraz dłuższy sen.
dalej pod ziemią także jest leżenie,
całkiem już spokojne, znaczy obojętne.
tylko ciało i nic: ciało jest ciałem
jest ciałem jest ziemią, jak kamień to kamień:
parę liter z datą –
nazbyt prosty znak.
który mówi tylko
coś tam jest
bo kogoś brak.
(...)²⁰

W tekście opublikowanym w broszurze towarzyszącej wystawie Kopkiewicz zauważa, że „samo pisanie zaczyna się na tratwie – na powierzchni”. Jednak w przypadku poezji trzeba zejść głębiej – poezja „działa naprzód, działa w głąb. Zmienia nawet przeszłość”²¹. Znów gdzieś w tle pobrzmiewa Céline i problem wydobywania głębi na powierzchnię, czy też przenoszenia afektu na poziom znaczący. W tym rzecz, że „poetyka telewizji nauczyła nas ćpać intensywne bodźce. I wierzyć samej intensywności”²². Bombardowani medialnymi przekazami, powoli tracimy umiejętność czucia: „wielka intensywność prowadzi do przesilenia i odłączenia ciała”²³. W tej płaskiej, „śmiecioviej” przestrzeni poezja traci siłę oddziaływania, ma „mniejszą moc sprawczą niż teledysk diwy”²⁴.



Instalacja wiersza Aldony Kopkiewicz, fot. Franciszek Buchner

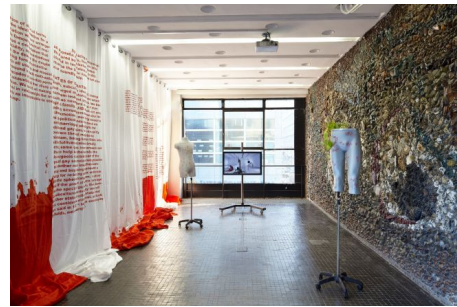
Tłok, eklektyzm, chaos

Pytanie, co w związku z tym można zrobić. Jednym z rozwiązań jest mozolna praca na rzecz wytwarzania przestrzeni dla poetyckiej głębi. I choć zdaje się, że taki między innymi cel przyświecał autorom wystawy, doszło na niej do pewnego „przesilenia”. Przede wszystkim w *Ministerstwie Spraw Wewnętrznych* było zbyt tłoczno, żeby mogło być intymnie. Nie do końca jasne są także kryteria wyboru prac tworzących wystawę. Narracja w pierwszej osobie i konfesyjny charakter wypowiedzi to zdecydowanie zbyt ogólne wyjaśnienie. Podczas gdy jedne prace rzeczywiście wchodzą ze sobą w dialog, inne wzajemnie się zagłuszają.

Na ekranie telewizora wyświetlają się minimalistyczne wiersze Julii Szychowiak z tomu *Intro*, przeplatane zdjęciami jej autorstwa. Massumi pisze, że „intensywność ucieleśnia się w czysto autonomicznych reakcjach najbardziej bezpośrednio manifestujących się na skórze – na powierzchni ciała, na styku z rzeczami”²⁵. Oglądając nasycone treścią instalacje inspirowane poezją Szychowiak, Klickiej, Kopkiewicz czy Góry, można przekonać się na własnej skórze, czym jest afekt. Powyższe instalacje nie współgrają jednak z wieloma innymi dziełami prezentowanymi na wystawie. Odczuwało się to silnie w piwnicy, w obliczu wideoperformansu Steve’a Roggenbucka – poety i vlogera, związanego z amerykańskim nurtem *alternative literature* i eksperymentalną poezją *flarf*, generowaną przy pomocy wyszukiwarki Google. Z piwnicy chciało się jak najszybciej wynurzyć: „sama intensywność nie jest jeszcze treścią”²⁶. Znacznie więcej mówią te dzieła, które nie krzyczą.

Odbiór wystawy zakłócać może również chaos, jaki panuje na pierwszym piętrze. Po prawej instalacja francuskiej artystki-performerki Lili Reynaud-Dewar zatytułowana *Moja epidemia*, na którą składają się między innymi wyznania osób chorych na AIDS. Po lewej praca Julienu Creuzeta, artysty wizualnego i poety z Martyniki, mówiąca o tożsamości w procesie przemian. Pojawiają się tutaj również wątek technologiczny (kolaże Cécile B. Evans, nawiązujące do historii Elizy – pierwszego bota zdolnego do terapeutycznych rozmów z człowiekiem) oraz miłosny (fragmenty powieści *I Love Dick* Chris Kraus).

Co istotne na wystawie prezentowano prace autorów różnego pochodzenia. Przy takiej różnorodności głosów ważna jest jednak świadomość odmiennego u m i e j s c o w i e n i a twórców oraz jego konsekwencji społeczno-politycznych



Lila Reynaud-Dewar, *Moja epidemia*, fot. Franciszek Buchner

i kulturowych. Chodzi więc o umiejscowienie w szerszym rozumieniu: nie tylko miejsce na mapie, ale również usytuowanie historyczne, tożsamość etniczną/rasową, orientację seksualną, status ekonomiczny czy wiek²⁷. „W afekcie dostrzegając narzędzie uprawiania krytyki i kultury”²⁸, musimy pamiętać, że dyskusje na temat afektywności, autentyczności, czy polityki tożsamości, również są u m i e j s c o w i o n e. Pozostają historycznie zakorzenione i charakteryzują się odmienną dynamiką. Dobrze widać to na przykładzie *Amerykańskiego wiersza* – poetyckiego manifestu, który wygłasza z ekranu Eileen Myles. Zaczyna się on słowami: „[u]rodziłam się w Bostonie w 1949 roku...”. Daty i miejsca nie pozostają bez znaczenia. Utwór Myles jest silnie osadzony w północnoamerykańskim kontekście zarówno tematycznie – podejmuje kwestie klasowości, nierówności społecznych i wykluczenia – jak i formalnie, ponieważ stanowi intymne wyznanie w kontrze do tradycji estetycznej Nowej Krytyki, wedle której utwór poetycki to „autonomiczny artefakt słowny”. Myles niuansuje również kwestię polityczności poezji i stara się obalić mit, zgodnie z którym „polityczny”, a zarazem konfesyjny wiersz, był z definicji nieinteresujący pod względem poetyckim. Jak trafnie ujęła to Natalia Sielewicz, „to, co intymne, w istocie staje się formą praktyki artystycznej i narzędziem uprawiania polityki. Polityki, którą się czuje i wyraża”²⁹

Inaczej niż Myles czują i wyrażają politykę przedstawiciele młodszego pokolenia. Nic w tym dziwnego, jeśli weźmie się pod uwagę to, że muszą oni zmierzyć się z dodatkowymi wyzwaniem w porównaniu z tymi, które stały przed artystami podejmującymi kwestię polityki tożsamości kilka dekad temu.



Prace Cecile B. Evans i Jaakko Pallasvuo,
fot. Franciszek Buchner

W wideoeseju *Intensywna terapia/gorący kawałek* Hannah Black mieszają się różne głosy: głos samej autorki, strażniczek z więzienia Abu Ghraib, Rihanny i instruktorów z wideoblogów. W opisie czytamy, że w ten sposób artystka zaciera granice między tym, co prywatne, a tym, co polityczne. Co dzisiaj oznacza to sztandarowe hasło radykalnego feminizmu? Czy atrakcyjna forma wystarczy, aby mówić o zacieraniu granic? Black ślizga się po powierzchni, mówi do nas sloganami. Znowu nasuwa się cytata z *Tratwy* Kopkiewicz: „sama intensywność nie jest jeszcze treścią”, a „wielka intensywność prowadzi do przesilenia i odłączenia ciała”³⁰. Podobny efekt kakofonii osiąga Caspar Heinemann, która w pracy *Fragment* porusza tak wiele wątków i nawiązuje do tak różnych teorii, że gdzieś po drodze gubi treść.

Afekty i społeczeństwo

Nawiązując do teorii Massumiego, Anna Burzyńska podkreśla, że afekty „stanowią nasze codzienne doświadczenie, najbardziej intymne, odczuwane przez dotyk, ale też najbardziej ogólne, wyznaczające struktury ekonomiczne i społeczne, w których się poruszamy”³¹. Zgodnie z logiką późnego kapitalizmu „[e]mocje podlegają swego rodzaju standaryzacji, stają się przedmiotem transakcji i wymiany. Ciało i zakorzenione w nim afekty ulegają dyscyplinowaniu, zanika naturalność i autentyczność”³². Ryszard Koziołek zaznacza z kolei, że język ekonomii stał się swoistym metajęzykiem: „wszystko, co robimy może zostać opisane według zasad działania rynku”, a „[n]ajważniejsze decyzje życiowe podlegają tym samym mechanizmom, co wybór marki kawy pijanej codziennie do śniadania”³³.

W obliczu „ekonomizacji ludzkiego życia na czele z życiem samym”³⁴ zwrot ku afektom, emocjom czy uczuciom „zyskuje” na znaczeniu. Pragnienia bezpośredniości nie należy jednak mylić z naiwnym egocentryzmem. Wyznanie nie musi być narcystycznym monologiem, który odciąga nas od problemów współczesnego świata. Żeby zauważyć świat, trzeba najpierw

wyść ze stanu emocjonalnej hibernacji. Żeby autentyczność dalej nie zanikała, trzeba spróbować zbliżyć się do ludzi, a nie jedynie ich awatarów na Instagramie. W tym kontekście warto docenić starania autorów wystawy, bo chociaż w *Ministerstwie Spraw Wewnętrznych* intensywność nie zawsze koresponduje z treścią, udało się tam zaakcentować znaczenie afektywności i autentyczności w uważnym życiu.

- 1 Louis-Ferdinand Céline *vous parle*, w: Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 175.
- 2 Ibidem, s. 176.
- 3 Ibidem, s. 175–177.
- 4 Ibidem, s. 176.
- 5 Natalia Sielewicz, *Wstęp do broszury towarzyszącej wystawie Intymność jako tekst*, s. 2.
- 6 Brian Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 111–134.
- 7 Ibidem, s. 112.
- 8 Ibidem, s. 116.
- 9 Katarzyna Bojarska, *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 8–16.
- 10 Na nawykowe definiowanie afektów jako konstruktów kulturowych, w imię antyesencjalistycznej polemiki, zwracają uwagę między innymi Eve Kosofsky Sedgwick i Adam Frank. Ich zdaniem „teoria zaczęła znaczyć niemal dokładnie to samo ... co stwierdzenie: to nie jest n a t u r a l n e”. Zob.: *Wstyd w czasie cybernetycznej analogii. Czytając Silvana Tomkinsa*, przeł. A. Barcz, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 23–61.
- 11 Julia Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, Universitas, Kraków 2007, s. 26.
- 12 Do wymiaru semiotycznego należą między innymi charakterystyczny i jednostkowy rytm

wypowiedzi, a także barwa oraz ton głosu, które są elementami znaczącymi, choć nie podlegają reprezentacji. To za sprawą semiotycznego, które zakotwiczone jest w żywole libidalnym, podmiot odczuwa pragnienie mówienia i wytwarzania znaczeń. Właśnie dlatego semiotyczne jest definiowane jako cielesne, dynamiczne i popędowe, podczas gdy symboliczne jest intelektualne, statyczne i związane ze stabilnym znaczeniem. Wzajemna zależność tych dwóch modalności gwarantuje dynamiczną relację pomiędzy językiem a życiem, wytwarzaniem znaczenia a doświadczeniem, ciałem i psychiką. Zob.: Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, University of Columbia Press, New York 1984.

- 13 Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York 1980, s.18.
- 14 Julia Kristeva, *Revolution....*, s. 67.
- 15 Ibidem, s. 24.
- 16 Zob.: Zofia Krawiec, *Smutne dziewczyny*, „Dwutygodnik.com” 2017, nr 203, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/6980-smutne-dziewczyny.html>, dostęp 30 marca 2017.
- 17 Zob.: <https://vimeo.com/140638520>, dostęp 30 marca 2017.
- 18 Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016, s. 52.
- 19 Anna Burzyńska, *Afekt – pożądany i podejrzany*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 115–134.
- 20 Aldona Kopkiewicz, *sierpień*, Wydawnictwo Lokator, Kraków 2015, zob. <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5959-sierpien-fragmenty.html>, dostęp 15 marca 2017.
- 21 Eadem, *Tratwa*. Broszura towarzysząca wystawie *Intymność jako tekst*, s. 4–5.
- 22 Ibidem, s. 4.
- 23 Ibidem.
- 24 Ibidem.
- 25 Brian Massumi, *Autonomia....*, s.113.

- 26 Aldona Kopkiewicz, *Tratwa...*, s. 4.
- 27 Zob.: Adrienne Rich, *Zapiski w sprawie polityki umiejscowienia*, przeł. W. Chańska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1 (3), s. 35.
- 28 Natalia Sielewicz, *Wstęp...*, s. 2.
- 29 Ibidem.
- 30 Aldona Kopkiewicz, *Tratwa...*, s.4.
- 31 Anna Burzyńska, *Afekt...*, s. 132.
- 32 Ibidem, s. 133.
- 33 Ryszard Koziołek, *Dobrze się myśli literaturą*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, s. 30.
- 34 Ibidem, s. 29.