FOLIA 279

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 11(2) 2019

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.11.2.6

Marek Pieniążek

Uniwersytet Pedagogiczny im Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID: 0000-0002-9390-1515

Artystyczne transmisje afektu

Doświadczyć doświadczenia artysty

Uwagi o emocjach w sztuce i formach ich edukacyjnego funkcjonalizowania rozpoczn̨ę od wskazania na „afektywne" dopełnienie mojej wieloletniej naukowej refleksji o teatrze Tadeusza Kantora. Po trwających ponad dekadę analizach pism i spektakli Kantora, po badaniu okoliczności i miejsc, gdzie artysta tworzył, malował, organizował happeningi, postanowiłem osobiście sprawdzić, jak wpłynie na moją postawę interpretacyjną odwiedzenie do tej pory znanych mi tylko z opisów miejsc związanych z jego życiem i twórczością.

Kierowałem się uprzednio nabytym przeświadczeniem, że zwiedzanie pracowni i domów twórców pozwala doznać zupełnie nowego, niedostępnego inaczej, silnego afektywnego oddziaływania takich miejsc, porównywalnego z oddziaływaniem samych dzieł sztuki. Po wielu latach regularnego odwiedzania, jeszcze w czasach studenckich, zakopiańskich galerii i pracowni Władysława Hasiora oraz Henryka Burzca, po trwających wiele lat kontaktach z krakowskimi poetami i rozmowach o ich ulubionych okolicach (Jerzego Harasymowicza ogród botaniczny, poeci w domu literatów na Krupniczej) proces czytania sztuki przez miejsce i okoliczności jej powstania był mi bliski. W tym aspekcie także liczne muzea i ślady twórcze pozostawione przez artystów Młodej Polski w Krakowie okazywały się żywym transmiterem afektów twórczych, które obecnie opisuje się w kategoriach miejsc autobiograficznych (Czermińska 2011).

W takich miejscach, podobnie jak w naukowych laboratoriach, wciąż można aktywować wykorzystane przez artystów energie, doznać wtajemniczenia w sposób, w jaki istnieje i funkcjonuje sztuka. Podążanie za specyficznym, afektywnym, przedjęzykowym głosem miejsca, jego mentalną silną grawitacją to otwieranie się na splot uczuć, nastrojów, oczekiwań i pragnień, przez które przeświituje wieloraka, psychologiczna i transformacyjna potencjalność czy sprawczość sztuki. Dostrzeżony w takim otoczeniu i w jakiś stopniu powtórzony afekt jest dla odbiorcy spełnieniem kontaktu z dziełem i artystą. Warto za Mike Bal jednak podkreślić, że istotnym narzędziem wykorzystania i rozumienia pracy afektu jest

> anachronizm. To następstwo czasowe definiuje afekt i czyni go trudnym do uchwycenia, niemożliwym do zlokalizowania, a mimo to kluczowym dla polityki sztuki. Dzieło sztuki potrzebuje pośrednictwa obrazu poruszającego się w trwaniu i tym samym przenoszącego widza, który z kolei musi dryfować z daleka od zafiksowanej pozycji. (Bal 2015: 35)

Ów anachronizm, luka czasowa między poznaniem a doznaniem, funduje nam zaskakująco głębokie przeżycia w spotkaniu z poszukiwanym „miejscem" powstania sztuki. Poprzez poszukiwanie „miejsc afektywnych", przez spotykanie ludzi, którzy takie miejsca kreują, możemy samodzielnie odkryć i przeżyć, inaczej niedostępne, elementy procesu twórczego, który doprowadził albo wciąż prowadzi do powstawania interesujących nas utworów literackich lub dzieł plastycznych.

Inspirującą do działania siłę afektywnego przyciągania miejsc związanych z powstaniem ważnych dzieł, np. takich, w których została zainicjowana słynna kantorowska *Umarła klasa*, miałem okazję sprawdzić podczas nadmorskiego pobytu w okolicach Koszalina. Nie mogłem się wtedy oprzeć wewnętrznemu głosowi, wciąż zachęcającemu do poszukiwań legendarnej szkoły wspominanej przez Kantora w jednym z jego esejów. Kantor pisał, że spektakl miał swe początki w spacerze „Nad morzem. W małej mieścinie" (Kantor 2004: 12). Szybko odnalazłem w okolicach Osiek, ową „małą mieścinę", czyli wieś Bielkowo[1].

Przeżycie związane z odnalezieniem szkoły w Bielkowie, o której mówił w wywiadach Kantor, było zaskakująco silne. Gdy wszedłem do dawnej bielkowskiej klasy, od razu zauważyłem w drewnianej boazerii miejsce po wiszącej tam przed laty dużej tablicy. Dowiedziałem się też, że stała tam jeszcze druga tablica, mniejsza, z podpórką, dokładnie taka, jaką rysował Kantor w szkicach do instalacji *Klasa szkolna – Dzieło zamknięte*. Owo miejsce, w którym dokonało się ważne artystyczne odkrycie uderzyło mnie energią dawnego wydarzenia, zaktywizowało zaciekawienie, uruchomiło dalszą refleksję. Była to chwila powtórzenia Kantorowskiego odkrycia „siły wspomnienia", doznanie indywidualnego powtórzenia „klisz pamięci" (Pieniążek 2005: 344–350), dokładnie tam, gdzie artysta dokonał tego po raz pierwszy. Takie przeżycia to forma asocjatywnego uzupełnienia analizy i interpretacji dzieła (Jauss 1986: 184), to moment kathartycznego pogłębienia kontaktu ze sztuką, ale także droga ku głębszemu wejrzeniu w źródła własnej tożsamości (Jauss 1980: 339).

Stając pośrodku szkolnej klasy w Bielkowie jeszcze raz doznałem siły talentu Kantora. Doznałem wyjątkowej mocy twórczej, która tkwiła w umiejętności przetwarzania wspólnych wszystkim energii i wspomnień w wypowiedzi ściśle osobiste. W nich widzowie z całego świata, tak jak i ja w tamtym momencie, odnajdywali swoje własne doświadczenia.

Kantor opanował do perfekcji sztukę uzewnętrzniania w reżyserowanym wydarzeniu zbiorowych emocji. We wspomnieniach przyjaciół Tadeusz Kantor „był animatorem, organizatorem, inspirował ludzi" (Guzek 2000: 190). Zachęcał do dyskusji, które jak np. podczas pleneru w Osiekach w 1967 r. wkrótce przechodziły

[1] Nie sądziłem wówczas, że przestrzenne studiowanie miejsc aktywujących twórcze afekty poprowadzi mnie wkrótce dalej, ku ukrytym w rodzinnym Wielopolu Tadeusza Kantora „podziemnym" źródłom *Umarłej klasy*.

w działania happeningowe. Rozmaite formy anektowania realności podczas plenerów artystycznych stawały się satysfakcjonującą intelektualną przygodą i udziałem całego zespołu pracującego pod kierunkiem Kantora. Udana współpraca z wieloma artystami-przyjaciółmi doprowadziła wówczas do powstania słynnego obecnie *Panoramicznego happeningu morskiego*. To właśnie wtedy, w Bielkowie, po raz pierwszy Kantor wpadł na pomysł zapowiadający seans *Umarła klasa*. Przed oknami szkoły w Bielkowie, jak pisał w późniejszych artystycznych wypowiedziach, bardzo długo zaglądał w „głąb ciemną i zmąconą" własnej pamięci (Kantor 2004: 24). Urzeczony „nieużyteczną realnością tego zamkniętego wnętrza" klasy szkolnej (zarazem wnętrza własnej pamięci), na siedem lat przed premierą zaczął myśleć o swoim najbardziej znanym spektaklu (Kantor 1989).

Dzieło zainicjowane indywidualnym przeżyciem artysty przekształciło się w spektakl, który zrewolucjonizował estetykę teatru XX wieku[2]. Wyjątkowo ważne w procesie jego powstawania były rozmowy Kantora z artystami i zarazem jego przyjaciółmi. Kolejne dyskusje o przeżyciach towarzyszących odkryciu afektywnego „wybuchu" wspomnienia doprowadziły Kantora do pomysłu dyrygowania w steatralizowanej klasie fragmentami wspomnień. Aprobatywna odpowiedź artystów-przyjaciół na proponowany projekt okazała się bardzo istotna, twórca mógł swoje impulsy twórcze przełożyć i sukcesywnie przekładać na performatywnie wytwarzane dzieło.

W powstawaniu dzieła, a jak pokazuje przykład Kantora, arcydzieła, ogromną rolę odgrywa umiejętność dzielenia się emocjami, pragnieniami, planami, wizjami projektu. Dzięki temu staje się on krok po kroku wciąż bliższy realizacji, a z udziałem grupy, przyjaciół czy zespołu ma szansę się wydarzyć, zabudować część przestrzeni społecznej, uczynić coś, co tylko tak, w artystycznej formie może zostać potwierdzone i wskazane. Aktorzy, uczestnicząc we wspólnie wytwarzanej przestrzeni, stają się współautorami dzieła, czyli podzielanej rzeczywistości, a w konsekwencji także swoich wyborów i swojej biografii.

Wyprawy w miejsca energetyczne, odwiedzanie pracowni, mieszkań, plenerów, gdzie dokonało się interesujące nas dzieło, gdzie powstawały zajmujące nas idee, są inspirowane uprzednimi „wybuchami" zlokalizowanych tam twórczych energii. Poszukiwanie takich miejsc to zadanie ciekawe samo w sobie. To ścieżka poszukiwania własnych najbardziej osobistych pragnień, nowych form tożsamości. Pytanie, dokąd pójść, gdzie doznać siebie, aby „odegrać na sobie" poszukiwany afektywny akord, rodzi się w toku wychodzenia z obszaru tekstowych namysłów i w procesie porzucania narracyjnych ujęć tożsamościowych. Nagroda za opuszczenie dwuwymiarowych, tekstowych światów jest i może być wielka. To realne spotkanie z kimś, kogo szukaliśmy, to może być także ustanowienie nowego siebie w wybranym miejscu i czasie.

[2] *Umarła klasa* od premiery w 1975 r. była pokazywana na całym świecie w kolejnych obsadach aktorskich do 1992 r. Spektaklem tym Kantor zainicjował cykl Teatru Śmierci, tworząc absolutnie własny język artystyczny w nowatorski sposób wyrażający traumatyczne doświadczenia XX wieku.

Dydaktyka artystyczna w nurtach teatralizowanych afektów

Siłę oddziaływania afektu i sprawczą moc otwarcia na doświadczenie, przedjęzykowo wychylonego ku spotkaniu, praktykuję od lat w prowadzonych warsztatach literackich. Główną formą zajęć jest poszukiwanie i aktywowanie w uczestniczących w warsztatach osobach twórczych afektów. Mówiąc w maksymalnym uproszczeniu, jest to działanie polegające na wywoływaniu lub odsłanianiu emocji i wskazywaniu sposobów, które w obserwowanych reakcjach pozwalają znaleźć i wykorzystać energię twórczą. Skuteczności tych działań dowodzą moje wieloletnie doświadczenia pedagogiczne i twórcze. Szczegółowo omówiłem je w monografiach *Uczeń jako aktor kulturowy* (Pieniążek 2013) oraz *Polonistyka performatywna* (2018).

Zarówno podczas zajęć ze studentami polonistyki i kulturoznawstwa w uczelni, jak i Klubie Literackim MOK w Olkuszu, celowo wywołuję i podsycam „sprawczą moc" emocjonalnych aktywności ludzi. Jest ona widoczna i uchwytna zwłaszcza wówczas, gdy pozwolimy energii osobistego afektu transmitować się przez w jakiś sposób uchwytny (i z punktu widzenia zadania do zrealizowania funkcjonalny) komunikacyjny kanał. Wypowiedź, działanie, zaangażowanie, krytyka, złość, frustracje wydobywające się z ludzi w formie narracji, nagłych wizji, zrozumienia sytuacji, chwili, opowieści, pracy nad sobą czy nad dramatycznie zapamiętanymi chwilami, które są trudne, a stają się ważne, gdy dają nowy punkt egzystencjalnego podparcia po artystycznym ich opracowaniu – są naturalną przestrzenią afektywnie podbudowanej twórczości. Są one sceną jednostkowych, a następnie intersubiektywnie teatralizowanych emocji, z których w wyniku świadomych interwencji tworzy się sztuka.

Moja wieloletnia aktywność poetycka, edukacyjna i krytyczna wywołała wokół działań Klubu Literackiego w Miejskim Ośrodku Kultury zainteresowanie i wytworzyła siłę jego oddziaływania oraz przyciągania (Pieniążek 2012). Osoby, które ledwie interesowały się pisaniem literatury, powieści, wierszy, dzieci i młodzież, zaczęły przychodzić na zajęcia nie tylko po naukę pisania, ale i po naukę przeżywania świata. Po rozpoznanie siebie w przestrzeni kultury, miejsca, miasta, po naukę nazywania siebie i uczuć, wyrażania opinii, tworzenia relacji.

Jedną z istotnych wartości w tych wspólnych dyskusjach o poezji, prozie, biograficznych narracjach, o stylu opisu przemyśleń, wizji przyszłości, wspomnień jest wielopokoleniowość. Podczas klubowych spotkań dochodzi do przyjaznego dyskutowania z kilkunastoletnimi uczniami spraw, które odsłaniają się w czytanych wspólnie i opowiadanych na głos powieściach oraz wierszach dorosłych. Rozmowa o sytuacji emocjonalnej nastolatki w kontekście jej wiersza o domu i szkole jest dla osiemdziesięcioletniej autorki trzech powieści zachętą do kontynuowanie jej osobistych (przecież o wiele dawniejszych) wspomnień z dzieciństwa. Wymiana doświadczeń o tym, jak uczy się dziś w szkole, a jak nauka postępowała przed sześćdziesięcioma laty, staje się emocjonalnym „napędem" kolejnej narracji dla pisarki, a także kolejnego wiersza dla młodej poetki. Autorka, która wspomina swoje dawne miłości, ale równocześnie spogląda na wpatrywanie się w przyszłość swojej potencjalnej prawnuczki, z zainteresowaniem i stosownie do pytań komentuje jej wątpliwości. Rzeczywistość nabiera kształtów i aksjologicznej weryfikacji we wspólnocie

interpretacyjnej, która kreuje poczucie przynależności do wspólnego świata wartości, tradycji, mimo ogromnej różnicy wiekowej autorek.

Transfer afektu i postaw wobec literacko eksponowanych wspomnień i przeżyć odbywa się wielostronnie. Jest to przekaz energii budującej więzi, dającej optymizm, wsparcie, dowodzący wspólnoty i odbierający osamotnieniu dominującą pozycję w życiu. Pisanie o sobie, mówienie o własnym doświadczeniu zamienione w poezje, szkicowany wiersz, opowieść otwiera scenę spotkania, dialogu. Poezja jest miejscem wymiany doświadczenia. Zapisana narracja i towarzysząca jej żywa opowieść o życiu stają się wzorem inspirującym do objęcia refleksyjnym spojrzeniem własnego czasu.

Poeci zachęcani do wychodzenia poza karty książek są także autorami ważnych wydarzeń. Najpierw obserwują swoje otoczenie, nasz wspólny świat, a następnie odpowiadają na to, co jest naszą odświętną praktyką lub codziennością. Próbują nazwać najbardziej istotne, osobiście dotykające ich fakty, sytuacje, uczucia, potrzeby. W tym usiłowaniu nazwania czynią lepiej widocznymi nasze afekty. Współcześnie podzielane emocje i postawy wobec skomplikowanej teraźniejszości stają się – aby użyć metafory pisma – bardziej czytelne. Interesujący jest też późniejszy efekt twórczości nawiązującej kontakt z bliską realnością, bowiem poeci funkcjonując na co dzień w tym, co performatywnie wytworzyli w swoim otoczeniu słowami, mają poczucie istotnej dla ich życia sprawczości. Czują się autorami rzeczywistości, w której ich słowa zaczynają napełniać zbiorową świadomość i czas, inaczej niż wcześniej „oświetlać" domowe wnętrza i ulice, opowiadać dzieje miast i okolic.

Warto przywołać efekty performatywnego aktywowania takich literackich narracji oraz skutki przenoszenia ich w obszar wspólnych afektów. Zachodzą one najintensywniej podczas odpowiednio prowadzonych spotkań autorskich. Niepostrzeżenie przybierają one formę spektaklu, zamieniając autora i prowadzącego w aktorów nowo wytworzonej lub w specyficzny sposób „powtórzonej" realności. Wówczas, jak np. podczas otwartej promocji książki *Podróż pana Tomasza* Piotra Nogiecia, znany uczestnikom spotkania rynek olkuski, w toku opowieści specjalnie wyeksponowanej z książki (Nogieć 2016), stał się innym rynkiem. Trasa od starego dworca do centrum miasta, dziś krótki spacer po gładkim chodniku, urastała w narracji bohatera książki – przedwojennego gościa, do długiej wyprawy dorożką przez wielkie obce miasto. Spotkanie z autorem pochodzącym z bliskich nam okolic i z jego dziełem „wyrastającym" ze znanych nam ulic stało się spotkaniem z jeszcze inną odsłoną przestrzeni życia wspólnoty (MOK 2017).

Epicka narracja znanego w Olkuszu radnego, emerytowanego prawnika Ryszarda Ryzy (Ryza 2017), o życiu w Olkuszu w czasach wojny oraz PRL-u, mówi nie tylko o innej epoce, ale także o wyborach i wartościach realizowanych w domykanej przez niego biografii. Olkusz okazuje się miastem, z którego jak i dziś można było wyjechać za lepszą pracą, opowieść o roku 1946, gdy siedmioletni autor nie poszedł do szkoły, bo wówczas szkoły w Olkuszu zamienione zostały w szpitale, przypomina, że można było mieć wówczas zupełnie inne oczekiwania wobec edukacji. Gdy Ryszard Ryza opowiada koleje swojego losu i pracy w Olkuszu, tworzy w toku narracji żywą legendę miasta. Wspominając postać Benka, olbrzymiego, dwumetrowego partyzanta z czasów wojny, który zaaresztowany za burdy, przynosił na

komisariat milicjanta pod pachą, rzucając go na stół ze słowami: „dzień dobry, ten pan mnie zaaresztował" – w znaczący sposób odwraca uwagę od innych opowieści literackich czy serialowych, zarówno z obiegu popularnego, jak mainstreamowego. W ten sposób przywraca rangę i znaczącą obecność lokalnym zdarzeniom, równie atrakcyjnym, ciekawym i szczególnie bliskim słuchaczom „stąd".

Pisarstwo Ryszarda Ryzy, jak i przywoływanej niżej Janiny Hamerlik, dokładnie odzwierciedla zasadę sformułowaną przez Artura Schopenhauera: „Pierwsze czterdzieści lat dostarczają nam tekstu, reszta jest komentarzem" (Schopenchauer 2002). Po czterdziestu latach intensywnego życia twórcy poświęcili się pisaniu rozległych powieści i komentarzy do swoich biograficznych doświadczeń. Ciekawe jest w tym procesie wzajemne inspirowanie się do pisania. Odnajdywanie na mapie życia istotnych przeżyć, eksponowanie ich w emocjonalnych wspomnieniach, w słowach ewokujących przeszłe wydarzenia, wytwarza i odsłania wspólne miejsca pamięci. Te spotkania we wspólnie powtórzonym czasie i indywidualnie naznaczonym, podobnie przeżywanym „emocjonalnym miejscu" nabierają cech szczególnego wydarzenia, rozrastają się rytm obopólnego uczestnictwa i nie pozwalają się sprowadzić ani do wycinka oficjalnej historii, czy też do sentymentalnych wspomnień miasta, regionu lub funkcji amatorskiej, lokalnej twórczości.

Do Klubu Literackiego w Olkuszu ponad osiem lat temu trafiła Janina Hamerlik. Wtedy miała w swoim dorobku „zaledwie" dziesiątki zeszytów z rękopisami swoich opowieści (Ponikowska 2015). To był jej prywatny dorobek, który przechowywała w domowych szufladach od czasu młodości. Dziś to rozpoznawana w regionie pisarka, która w wieku ponad siedemdziesięciu lat, silnie zdeterminowana do podzielenia się swoim dziełem, prywatnie sfinansowała jego druk. Za swoją niewielką rentę i oszczędności wydała w ciągu trzech lat rękopisy powieści i opowiadań przechowywane od trzydziestu lat.

Janina Hamerlik i jej twórcze życie jest znakomitą ilustracją tezy Schopenhauera o przychodzącym po czterdziestu latach życia czasie na komentarz do swojej biografii. Autorka *Miłości Basi*, gdy wspomina powstawanie rękopisów tej książki w latach 70. ubiegłego wieku, przywołuje także dramatyczne momenty. Było to bowiem niełatwe tworzenie, kontynuowane nocami z plastrami na ranach dłoni. Obtarcia powstawały od wielogodzinnego pisania w zwykłych zeszytach, które dopiero kilka lat później zamieniono na maszynopis. Takie opowieści są świadectwem wysiłku, jaki jest potrzebny do wydobycia z własnego życia narracji i umieszczenia jej w porządku pisarskiej autorefleksji. Książki Janiny Hamerlik dopiero po pięćdziesięciu latach od napisania nabrały kształtu wydanych trzech tomów powieści (Hamerlik 2014, Hamerlik 2015). Najpierw leżały w komodzie przez kilkadziesiąt lat zapisane w kilkudziesięciu zeszytach. Autorka często wspomina, jak podczas pisania tych książek mąż podawał jej kawę o trzeciej godzinie nad ranem, a następnie czytał kolejne świeżo zapisane strony. „Razem zasypialiśmy, płacząc nad moimi rękopisami" – mówi autorka, prawie osiemdziesięcioletnia seniorka, powoli poruszająca się o lasce, ale regularnie przychodząca na spotkania w Klubie Literackim. Mimo ogromnych problemów ze zdrowiem, żyjąc samotnie, zdołała samodzielnie sfinansować wydanie trzech tomów książek oraz tomu opowiadań o łącznie objętości ponad 1200 stron. Autorka jest żywym świadectwem swojego życia, które opisane, staje

się sztuką przekazywania prawdy o dramacie ludzkiego losu. Gdy w jej obecności dochodzi do wymiany opinii o życiu, miłości, pracy, relacji rodzinnych, wspomnienia mieszają się z poszukiwaniem fragmentów powieści, przeszłość i jej obyczaje wracają w formie wierszy, a w trakcie rozmów nakładają się różne punkty widzenia. Literatura splata się z wydarzeniem, dyskutującymi osobami, głosem autorki.

Szczególnie istotny jest ów moment ujawniania się wspomnienia lub emocji w głosie. Sposób mówienia, głosowa obecność powodują, że w tym jednostkowym sposobie przekazu staje się uchwytna dla innych nasza autentyczność (Ong 1992, Dolar 2006). W owej głosowo ujawnianej autentyczności ludzie nawzajem siebie szukają, potwierdzają, odnajdując się w podzielanych słowach, emocjach, metaforach, w sporze i zgodzie o nazwanie zobaczonego uczucia lub obrazu. Autentyczność zaangażowania i mówienia o sztuce wyrazu siebie nabiera tutaj kluczowego znaczenia. Od niej dopiero mogą się zacząć krytyczne uwagi, szlifujące styl, słownictwo, zapis, redakcję i układ tekstu, kompozycję albo i sposób odczytania. Miłość, śmierć, wspomnienie o odeszłym przed dwudziestu laty lub przed rokiem mężu, o zerwanej miłości, o rozczarowaniach życiowych, podsumowania biografii seniorów oraz wspomnienia i emocje nastolatków przeplatają się ze sobą i tworzą etyczną przestrzeń zobowiązania. Zobowiązania do mówienia o sobie prawdy i zaświadczania jej tekstem oraz głosem tak, aby było ono jak najbardziej prawdziwe, trafne, oddziałujące, skuteczne.

Skuteczne w czym? W łączeniu tego, co afektywne, co jest śladem głębokiego przeżycia, traumy, co jest raną, np. po złej przygodzie w szkole, z próbą opanowania tego bólu, z jego wyrazem, osądem winnych, z potrzebą nałożenia na własne odczucia właściwej miary. Ale do tego potrzebny jest głos, wyraz, później także tekst, dzieło, za którym podąża umiejętność podzielenia się nim, dyskusji, chęć jego poprawy, korekty, czyli także umiejętność autokrytycznego otwierania się na nowe spojrzenia i nowo ujawniające się wątki.

Autorzy, pytając zaprzyjaźnionych klubowiczów o przyczyny krytycznej oceny danego wiersza, o powód niskiej jego oceny, dostają niepowtarzalną nigdzie indziej okazję dowiedzenia się o sobie czegoś bardzo ważnego, czegoś, co tkwi także w przyczynach odrzucenia zaprezentowanej w utworze narracji. Owa silna, mogąca transformować tożsamości i indywidualności moc sztuki ma szansę się ujawnić jednak tylko wtedy, gdy w prezentowany i dyskutowany wiersz/fragment autor włożył swój prawdziwy czas, zaangażowanie, wysiłek. Choćby chwilowy, ale zrealizowany z całą energią i pasją.

Z takich gwałtownych, naznaczonych indywidualnymi postawami emocji powstają wiersze najmłodszych autorek. Od kilku lat w zajęciach Klubu Literackiego bierze udział kilka uczennic liceów. W czasie nauki w gimnazjum dziewczynki pisały wiersze o swoich doświadczeniach, marzeniach, krajobrazach, o domu. Ale od czasu rozpoczęcia nauki w liceum ich postawa twórcza bardzo się zmieniła. Wciąż w wierszach powracają do trudnych, bolesnych doświadczeń szkolnych. Swoje straumatyzowane kontakty ze szkołą, nauczycielkami i innymi uczennicami przenoszą na kartki papieru w gwałtownych reakcjach na spotykające je sytuacje. Pisanie wierszy przypomina poszukiwanie lekarstwa, jakby miało być receptą na lęki i poczucie bezradności. Wiersze są także sposobem nazwania siebie na przekór traumatyzującej

rzeczywistości. Można je uznać za jeden ze sposobów radzenia sobie ze zranieniami emocjonalnymi, a nawet poważnymi psychicznymi traumami.

W grupie osób piszących wiersze młode autorki rozbudowują swój język, uczą się świadomego operowania stylem, sugestią, wyrażania poglądów na różne sposoby, wprost lub z dystansem. Radości albo głębokie urazy odsłaniają się lub ukrywają w alegoriach, symbolach, napomknieniach. Wówczas wszyscy mogą bez nadmiernej dosłowności, bezpiecznie dla autorek uczestniczyć w przepracowaniu ich przeżyć: czy to w dyskusji nad sposobem odczytania pierwszej wersji wiersza czy w dysputcie nad jego stylem i kompozycją. W rozmowach o sposobach ekspresji uczuć uwidocznionych podczas czytania, młodzież i starsi konfrontują się ze swoim intersubiektywnym obrazem. W naturalny sposób komunikują się z wieloma uczestnikami zajęć, bo mówiąc o wierszu, mówią o sobie, eksterioryzując problem ułatwiają sobie i innym analizę podjętego tematu (Lis-Turlejska 1998: 88–89).

W dyskusjach nad poetycko wyrażonym miłym, pozytywnym lub traumatycznym doświadczeniem niekoniecznie musi dojść od razu do bezkrytycznego przyjęcia wiersza, odroczenie akceptacji może trwać długo, transformować się w kolejne wiersze, tworzyć cykle utworów, dzienniki pełne szkiców i fragmentów. Trudność ułożenia doświadczeń w spójną całostkę narracyjną jest naturalna. Szczególnie jest to trudne w fazie zaprzeczania traumie, np. podczas ujawniania się w rozmaitych reakcji postresowych kolejnych wersji danego zdarzenia. Wówczas wciąż ewoluująca forma utworu jest reprezentacją procesu akomodacji psychicznej autora, w swej otwartości pomaga wytworzyć nowe środowisko dla transformującego się podmiotu. Wiersz jest wtedy narzędziem samopoznania, a jego teatralizowane odczytania podczas zajęć w Klubie stają się formą odnajdywania zrozumienia i społecznej akceptacji.

W przypadku młodej autorki, której na co dzień przykrości w szkole sprawiali rówieśnicy, wiersze były w pierwszym momencie ich prezentacji fazą wykrzyczenia bólu. Torowały drogę dla pierwszego impulsu przełamującego milczenie, pozwalały zobaczyć dorastającej dziewczynie pozycję w konfliktowej sytuacji. Po zapisie najbardziej gwałtownych emocji wiersze umożliwiały Jadwidze Koniecznak zobaczyć siebie inaczej, obronić swoje ja, nazwać siebie na przekór temu, co zewnętrzny świat mówił o niej. Przecież jestem dobrem, „ja to pomoc / pomoc innym", pisze młoda poetka w jednym ze swoich utworów (Koniecznak, 2018: 22). Gdy jego głos, głos jej własnego wiersza, staje się dla poetki słyszalny i intersubiektywnie uobecniony, czyjeś pretensje za brak „dzień dobry" na jednej z miejskich imprez albo koleżanki palące papierosy w szkole mimo zakazów, nie mają już tak dużego znaczenia i racji, nie są na tyle silne, aby odebrać autorce żywą, głęboko odczuwaną w sobie (i dzięki wierszowi w grupie) jej prawdę. Zapisanie swojej prawdy, ugruntowanie w niej i odbicie się od niej, jak od podstawy „uczynionej" z wiersza, ku innej perspektywie jest nagrodą za podjęty twórczy wysiłek.

Równie wiele emocji i gwałtownych uczuć przepływa przez dyskusje nad wierszami starszych uczestników warsztatów. W pracy nad jednym z utworów autorki przygotowującej swój debiut, szczególnie pouczająca była rozmowa o znaczeniu i funkcji słowa „serce". Ze względów stylistycznych, także z obawy przed nadmiernie sterotypowym i poetycko wytartym znaczeniem, próbowaliśmy wspomniane

w wierszu „serce" zegara zamienić w „sprężynę". W kontekście lirycznego obrazu zatrzymanego czasu w pokoju córek taka korekta stylistyczna wydawała się trafna. Okazało się jednak, że z wyrzuceniem „serca" z wiersza, w opisywanym zatrzymanym czasie w pokoju córek zegar z pękniętą sprzężną nie miał w powtórnym odczytaniu takiego oddziaływania, jak w wersji pierwotnej (Rychlińska 2019: 27). Praca nad metaforą i stylem okazała się więc pracą nad wartościami, nad tym, co ważne, arcyważne, co nie może być zamknięte w źle dopasowanych słowach.

Głośno czytane próby wierszy i wsłuchiwanie się autorów w siebie prowadzą do trafnego nazwania doświadczeń, które żyjąc w słowach pozwalają się przekazywać innym. Tak uchwycone wartości mają szansę dłużej zaistnieć w intersubiektywnej przestrzeni spotkania, a następnie w przestrzeni społecznej, w wydarzeniu, w poetyckim powtórzeniu. Wspomnienia o wyjątkowo udanym wieczorze autorskim, niepowtarzalnej atmosferze, poruszającym wszystkich sposobie odczytania wierszy przez autorkę stają się częścią pejzażu kulturowego miasta (MOK 2019). Poetyckie czytania performatywne inspirują kolejnych autorów do podobnych zadań, zachęcają do zabudowywania sceny społeczno-kulturowej ich własną prawdą.

Książka *Dniem i Nocą w Aniołowie* Ireny Włodarczyk (2017) to właśnie efekt takiego krążenia afektów przepływających z życia ku pisaniu i z powrotem. To dowód na możliwość poetyckiej transformacji doświadczeń bycia z innymi i powtórnego dzielenia się utrwaloną w obrazie i słowie poezją. Po pierwszych intuicjach autorki, inspirowanej na kolejnych warsztatach Klubu do podtrzymania aktywności twórczej (omawiałem wówczas powstawanie moich „wierszy bez tekstu", wskazywałem na koncepcję poetyckich afordancji[3]) udało się zamienić jej chwilowe afekty i uniesienia w zapiski, a te w transmedialną książkę. Zachętę do kontynuowania prac nad takim projektem pogłębialiśmy przez ponad rok na kolejnych spotkaniach Klubu. Autorka porządkowała swój ogród, dom i przez cały rok, co miesiąc przynosiła na spotkania relacje z tych „drobnych radości", pisała i mówiła o nich, zamieniając swoje godziny w krótkie notatki poetyckie. Po wielu miesiącach, z luźnych notatek i zapisków czynionych na przypadkowych kartkach, z urywków zdań zapisanych na strzępkach gazet, powstał bogato ilustrowany fotografiami tomik. Do jego zaistnienia potrzebne było jednak zaangażowanie wielu osób, m.in. domu kultury i stowarzyszenia społecznego, koszty edycji kolorowej książki okazały się bowiem znaczne. Jednak to nie one były tutaj najistotniejsze, kluczowy był impuls twórczy, przetwarzający doświadczania i chęć dzielenia się nimi w poetycką książkę.

Przyglądając się odbiorowi najnowszej książki Ireny Włodarczyk, można powiedzieć, że w jej opowieści o *Aniołowie* poezja nie chce pozostać tekstem, nie jest też zamknięta w towarzyszącym wierszom fotografiach. Przekazywane nam przez autorkę doświadczenie nie mieszka w słowach, ani we wspomnieniach. Nie pozwala się utrwalić, zamknąć między okładkami, zapisać. Poezja przez tę książkę przemyka,

[3] „Wiersze bez tekstu" to mój autorski projekt twórczy, który realizuję od 2007 r., jako sposób wykroczenia poza determinanty skomercjalizowanego i spetryfikowanego życia literackiego. Efektem żywego oddziaływania „wierszy bez tekstu" jest m.in. cykl wydawnictw poetów i pisarzy Olkusza, inspirujących się energią lokalności i osobistego afektu wyrażanego w regularnie prezentowanych w Klubie Literackim utworach z tego projektu Zob. Pieniążek 2017.

nawołuje spod zdań, wygląda zza sfotografowanych mebli i wnętrz. Przez tę książkę poezja wyprowadza nas ku sobie jak przez gościnnie otwarte drzwi. Razem z Autorką możemy w niej zamieszkać jak w domu. Otwierając tę książkę, zaglądamy pod adres poetyckiego „aniołowa", do ogrodu poetyckich wydarzeń. Forma graficzna książki, o której na warsztatach Klubu Literackiego długo dyskutowaliśmy, szukając najlepszych rozwiązań, pozwala dosłownie otworzyć drzwi do opisywanego domu, aby przez okładki wejść pomiędzy słowami w krainę doświadczeń autorki.

Twórczo uwspólniane rozpoznawanie postaw wobec codziennych przeżyć i rozmaitych doświadczeń, wielozmysłowe dotykanie i nazywanie afektów pozwala silniej związać to, co jest naszą realnością, z tym, co jest naszą o niej wiedzą i ostatecznie językowo wyrażaną świadomością. Istotnym aktem stawania oko w oko z realnością jest moment twórczy. W nim, co odważniejsi z nas, mają szansę spojrzeć na świat własnymi oczami.

Zadanie poszukiwania siebie w „oknach" przeszłości, jak i w świetle ścisłej teraźniejszości, to wielka lekcja, jaką daje przypomniany na wstępie twórczy afekt Tadeusza Kantora. Jego gest odnalezienia siebie w dalekiej od domu, starej szkolnej klasie wciąż posiada moc psychologicznej i artystycznej inspiracji. Natomiast kantorowska umiejętność performatywnego rozgrywania doświadczeń to zachęta do zamienienia naszych relacji i spotkań w sztukę. Warto z niej częściej korzystać.

Wnioski: gest twórczy jako performatyw w drugim

„Performować w drugim", wydarzać się poprzez innych, otwierać się na innych i w nich wytwarzać afektywnie rozprzestrzeniającą się przyszłość – oto jedno z nowych zadań współczesnej edukacji performatywnej (Pieniążek 2018). Inspiruje ona do planowania celów na podstawie wynegocjowanych afektywnie potrzeb, a następnie wdrażania potrzebnych działań w społeczne dyskursy, w dialog, we współobecność. Szczególnie trudne w tym procesie jest ominięcie lub dezaktywacja oddziaływania narracji produkowanych przez przemysł kulturowy.

Zekonomizowane i podporządkowane polityce promocji formy zarządzania kulturą, tzw. przemysły czasu wolnego są poważnym destruktorem omówionych powyżej postaw twórczych. Wytwarzają bowiem oparte na prestiżu i kulcie celebrytyzmu formy osłabiania kontaktu z lokalnym/indywidualnym doświadczeniem, jakże odległe od przedstawianych tu integrujących społecznie celów. Oferta kulturalna lokalnych ośrodków kultury w większości oparta jest przecież na promocji i sprzedaży zewnętrznych produkcji artystycznych. Innymi przykładami wkraczania mechanizmów promocji do wnętrza życia kulturalnego mogą być wypowiedzi promowanych, uznanych i popularnych twórców, którzy podczas spotkań autorskich, akcentując poetycki indywidualizm, zniechęcają młodzież do twórczych działań w grupach literackich. W ostatnich latach uczniowie kilkakrotnie przychodzili do naszego Klubu mocno zdezorientowani, ponieważ od swoich literackich idoli usłyszeli, że poeta nie potrzebuje towarzystwa, że powinien tworzyć w samotności, bez żadnego wsparcia[4]. Młodzi ludzie nie wiedzą jednak, że popularni poeci, doskonale

[4] Powołuję się na opinię młodych autorów, którzy podczas spotkań autorskich w swoich szkołach mogli usłyszeć podobne komentarze.

osadzeni w środowisku literackim, obudowani kontaktami z czasopismami, będąc pracownikami wydawnictw i laureatami wielu konkursów literackich wypowiadają w ten sposób zgoła fałszywe sądy. Sami są przecież silnie wspierani przez wydawnictwa i ich aparaty promocyjne oczekujące na ich kolejne teksty do publikacji. Na tle dominującego obecnie procesu „produkcji kultury" warto przy tym zauważyć, że wydawnictwa i rynek księgarski promują niekorzystne postawy społeczne wobec odbioru literatury, przywiązując naszą uwagę do książek traktowanych jako produkty, a do poetów i autorów traktowanych jako marki (Antonik 2014).

Między innymi dlatego twórcze wytwarzanie narracji „w ludziach", a nie w tekstach, nie w produktach, które da się promować i wyceniać, wciąż nie jest łatwe, ani też odpowiednio rozumiane czy popularne. Produkowanie tekstów i narracji jako gotowych obiektów sztuki jest o wiele łatwiejsze niż inspirowanie performatywnych działań „piszących się" w osobach i zbiorowościach. Poetycko utwierdzane w swoich przeświadczeniach lokalne zbiorowości chętniej aktywizują się wokół swoich sposobów organizowania praktyk kulturowych, przestają też być bezkrytycznym konsumentem podsuwanych ich społecznych spektakli (por. Jauss 1980).

Problem wydaje się ogólniejszej natury, dotyczy zarówno problematyki podmiotu twórczego odnajdującego się w swoich wytworach tekstowych (Siwiec 2010), jak i statusu tekstu w nowoczesnej kulturze. Wystarczy bowiem przypomnieć, że ranga schematycznych, punktowo przeliczalnych pisemnych testów polonistycznych dla obecnego systemu edukacji jest najważniejsza, natomiast nic nie znaczy ustny egzamin maturalny z języka polskiego (punkty uzyskiwane na ustnej maturze nie mają żadnej wagi dla uczelni przyjmującej przyszłych studentów). Kultura nowoczesna, dowartościowująca wszelkie formy tekstowości, pośrednio zdegradowała w praktykach społecznych autorytet żywego języka, moment wydarzania się mowy stał się raczej podrzędną funkcją piśmienności (por. Bartmiński, Niebrzegowska 2009: 102), mimo że czasy obecne opisuje się od kilkunastu lat jako epokę wtórnej oralności (Ong 1992: 32).

Omówiona powyżej przygoda z poszukiwaniem miejsca Kantorowskiego wydarzenia artystycznego dowodzi jednak ciągłej potrzeby praktykowania wiedzy i tekstów w przestrzeni spotkania oraz w jednostkowo przeżywanym czasie. Dowartościowuje sens bezpośrednich relacji, eksponuje zmysłowo przeżywane afekty w otwartej próbie dialogu.

Praktyka twórcza i ostatecznie jej efekty realizują się najpełniej w toku badania siebie, pragnień, oczekiwań. Twórcy, którzy w przyjaznym środowisku próbują i odrzucają mniej udane wersje swoich utworów nie boją się eksperymentu, uczą się ciągłego poszukiwania, dają też innym szansę na krytyczne wątpienie, by w finale poszukiwań cieszyć się z odnalezienia siebie w wybranej formie. Stworzenie właściwej wersji wiersza, odczytanie go w kolejnym ujęciu, odszukanie siebie w nim powinno także dziać się w podzielanym z innymi miejscu i czasie. Proces twórczy polega bowiem także na wnikaniu w obszary cudzych afektów (Kosofsky Sedgwick 2003), na wglądzie w wydarzenie, które bywa miejscem sztuki, miejscem spotkania, punktem wyjścia do indywidualnych projektów przyszłości.

„Dotykanie afektów" podczas warsztatów twórczych, gdy wspólnie rekonstruujemy lub budujemy z doświadczenia tekst, wypowiedź, to współtworzenie

zmieniającej się za sprawą naszych interwencji rzeczywistości. Gdy zmierza ono ku nazwaniu podmiotu w doświadczeniu, do zapisu i odtworzeniu go w książce, występie, recytacji, teatralizacji, a później stylu życia i percepcji rzeczywistości, wówczas twórczość, myślenie i interpretacja zamienia w sposób uczestnictwa w świecie. A czyż nie jest to najwyższy wymiar tworzenia?

Bibliografia

Antonik Dominik. 2014. Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego. Kraków.

Bal Mieke. 2015. Afekt jako siła kulturowa. A. Turczyn (przeł.). W *Historie afektywne i polityki pamięci*. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz (red.). Warszawa.

Bartmiński Jerzy, Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława. 2009. Tekstologia. Warszawa.

Czermińska Małgorzata. 2011. „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki". Teksty Drugie nr 5. 6–17.

Dolar Mladem. 2006. A Voice and Nothing More. Cambridge.

Guzek Łukasz. 2000, Sztuka wysokich napięć. Z Jerzym Beresiem rozmawia Łukasz Guzek. W *Tadeusz Kantor: Niemożliwe*. J. Suchan (red.). Kraków.

Hamerlik Janina. 2014. Miłość Basi. t. 1 i 2. Olkusz.

Hamerlik, Janina. 2015. Robert i Izabela. Olkusz.

Janczy Kazimiera. 2016. Nim zatrzyma mnie czas. M. Pieniążek (red. i wstęp). Klucze.

Jauss Hans Robert. 1980. Czytelnik jako instancja nowej historii literatury. K. Krzemieniowa (przeł.). Pamiętnik Literacki nr 71(1). 319–339.

Jauss Hans Robert. 1986. Wzorce interakcji w procesie identyfikacji z bohaterem. W. Bialik (przeł.). W *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec*. H. Orłowski (red.). Warszawa. 178–191.

Kantor Tadeusz. 2004. Klasa szkolna. W tenże, *Pisma. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, K. Pleśniarowicz (wyb. i oprac.). Wrocław–Kraków.

Kantor Tadeusz. 1989. „W Centre Pompidou i w Stodole". Twórczość nr 2. 49–61.

Konieczniak Jadwiga. 2018. Na mojej drodze jestem sobą. M. Pieniążek (red. i wstęp). Klucze.

Kosofsky Sedgwick Eve. 2003. *Touching, Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity,* Durham.

Lis-Turlejska Maria. 1998. Traumatyczny stres. Koncepcje i badania. Warszawa.

Majcherkiewicz Jacek. 2015. Dotyk anioła. M. Pieniążek (red. i wstęp). Olkusz.

MOK. 2017. „Olkusz w prozie i malarstwie Piotra Nogiecia" [inf. własna]. https://www.mok.olkusz.pl/index.php/aktuwalnosci/592-olkusz-w-prozie-i-malarstwie-piotra-nogiecia-relacja-ze-spotkania-autorskiego [dostęp: 20.01.2018].

MOK. 2019. „Spotkanie autorskie z Olimpią Rychlińską" [inf. własna]. http://ww.mok.olkusz.pl/index.php/11-aktualnosci/1597-spotkanie-autorskie-z-olimpia-rychlinska-2 [dostęp: 30.03.2019].

Nogieć Piotr. 2016. Podróż pana Tomasza. Kraków.

Ong Walter Jackson. 1992. Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii. J. Japola (przeł.). Lublin.

Piątek Anna. 2012. Mój prywatny konfesjonał. M. Pieniążek (red. i przedm.). Olkusz 2012.

Pieniążek Marek. 2005. Akt twórczy jako mimesis. Dziś są moje urodziny – ostatni spektakl Tadeusza Kantora. Kraków.

Pieniążek Marek. 2017. Ciało poezji – projekt poetyckiego interfejsu w technologii AR. W *Artysta – biokulturowy interfejs?* M. Pieniążek (red.), Kraków.

Pieniążek Marek. 2018. Polonistyka performatywna. O humanistycznych technologiach wytwarzania światów. Kraków.

Pieniążek Marek. 2012. Pytając wierszem o lepszy świat. W *Rzeka płynie przez mój dom. XXX-lecie Klubu Literackiego MOK w Olkuszu. 1982–2012*. M. Pieniążek (wyb., red. i wstęp), Olkusz.

Pieniążek Marek. 2013. Uczeń jako aktor kulturowy. Polonistyka szkolna w warunkach płynnej nowoczesności. Kraków.

Pieniążek Marek (red.) 2014. Uwierz. Katalog wystawy poświęconej walce z rakiem. Olkusz.

Pogan Ewa. 2014. Mogę się śmiać. M. Pieniążek (red.). Olkusz.

Ponikowska Katarzyna. 2015. „Pisanie dla Niny to lek na samotność". Gazeta Krakowska. Małopolska Zachodnia 29.03. http://olkusz.naszemiasto.pl/artykul/olkusz-pisanie--dla-niny-to-lek-na- samotnosc,3330885,artgal,t,id,tm.html [dostęp: 24.01.2018].

Rychlińska Olimpia. 2019. Tkane z milczenia. M. Pieniążek (red.). Klucze.

Ryza Ryszard. 2018. Olkusz moje miasto. Olkusz.

Schopenhauer Artur. 2002. W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i paralipomena. t. 1. J. Garewicz (przeł.). Warszawa.

Siwiec Magdalena. 2010. „«Szkoła rozczarowania» w poematach dygresyjnych: Słowacki – Musset". Wielogłos nr 1–2(7–8). 97–118.

Włodarczyk Irena. 2017. Dniem i nocą w Aniołowie. Olkusz.

Włodarczyk Irena. 2015. Rozmowy numerowane, M. Pieniążek (red. i wstęp). Olkusz.

Streszczenie

W artykule przedstawiam formy wykorzystania afektu w edukacji artystycznej. Doświadczenia emocjonujących spotkań z miejscami, w których powstawały ważne spektakle, gdzie tworzyli wielcy artyści i poeci, są wskazane jako punkty węzłowe wywoływania postaw afektywnych, przenoszonych na działania twórcze. Siłę sprawczą afektu demonstruję na przykładzie spotkania z miejscem kluczowym dla powstania Umarłej klasy Tadeusza Kantora. Następnie wskazuję na wykorzystanie zespołowego charakteru przeżywania emocji twórczych. Dynamika grupowego oddziaływania emocji jest pokazana na przykładzie działania Klubu Literackiego MOK w Olkuszu. Poezja i proza czytane na głos oraz odpowiednio teatralizowane umożliwiają dzielenie się doświadczeniami, tworzą afektywną przestrzeń spotkania, służą do przepracowywania osobistych traum i wytyczania nowych celów życiowych.

Artistic transmissions of affect

Abstract

The article presents the forms of using affect in artistic education. Experiences of exciting encounters with places where important performances were made, where great artists and poets created their work, are indicated as nodal points for the induction of affective attitudes, transferred to creative activities. Using as an example a meeting with a key place for the rise

of *Umarła klasa* (the Dead Class) by Tadeusz Kantor, I demonstrate the driving force of affect. Then, I point to the team nature of experiencing creative emotions. The dynamics of group interaction of emotions can be seen in the Literary Club of MOK in Olkusz. Poetry and prose read aloud and staged properly make it possible to share experiences, create an affective space of encounter, serve to get over personal traumas and set new life goals.

Słowa kluczowe: performans, edukacja, trauma, teatr, poezja, proces twórczy

Keywords: performance, education, trauma, theatre, poetry, creative process

Marek Pieniążek – profesor nadzwyczajny w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Kierownik Zespołu Badań nad Mediatyzacją Kultury i Sztuki Ośrodka Badań nad Mediami UP. Zajmuje się performatywnymi aspektami dydaktyki literatury, języka i teatru w przestrzeni zmediatyzowanej. Autor książek: *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny" – ostatni spektakl Tadeusza Kantora* (2005), *Szkolny teatr przemiany. Dramatyzacja działań twórczych w procesie wychowawczym* (2009), *Uczeń jako aktor kulturowy. Polonistyka szkolna w warunkach płynnej nowoczesności* (2013). Wydał kilka autorskich tomików poetyckich: *Zasypiam w twoich oczach* (1994), *Sen nas owiewa* (1995), *Dajcie mi ciszę* (1998). Opracował wznowienia przedwojennych powieści Jana Waśniewskiego – *Ognie w pirytach* (2008), *Po dniówce* (2009). Zredagował wiele książek pisarzy i poetów z Olkusza, m.in.: Anny Piątek *Mój prywatny konfesjonał* (2012), Ewy Pogan *Mogę się śmiać* (2014), Jacka Majcherkiewicza *Dotyk anioła* (2015), Ireny Włodarczyk *Rozmowy numerowane* (2015), Kazimiery Janczy *Nim zatrzyma mnie czas* (2016). Pomysłodawca i redaktor monografii *Teaching of National Languages in the V4 Countries* (2016) oraz *Artysta. Biokulturowy interfejs?* (2017). Ostatnio opublikował monografię *Polonistyka performatywna. O humanistycznych technologiach wytwarzania światów* (2018).