

Immersywność tekstu poetyckiego na przykładzie poezji Grzegorza Steca

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.012>

Celem tego artykułu jest przedstawienie wierszy Grzegorza Steca w kontekście zastosowania przez autora poetyckich zabiegów redukujących dystans między podmiotem a bohaterem lirycznym (być może także między autorem a czytelnikiem), zwanym Mistrzem. Jest nim renesansowy malarz Albrecht Dürer, autorytet Steca, postać, z którą artysta współczesny pragnie nawiązać dialog – niemożliwy w realnym świecie, potencjalny w aktywności literackiej. Poeta stwarza możliwość wejścia w narrację Mistrza – snującego opowieść, Mistrza – bohatera opowieści, oraz w opowiadanie dzieła sztuki (miedziorytu *Melencolia*). Zastosowana przez Steca wieloperspektywiczność, zmysłowe wkraczanie w dzieło sztuki, a także transponowanie własnego doświadczenia na utwory poetyckie, świadczą o immersywnym potencjale tekstów autorstwa Steca.

Immersja jest terminem często pojawiającym się w odniesieniu do świata wirtualnego, chętnie sięgają po niego badacze gier komputerowych. Wydaje się, że w czasach społeczeństw „wysokich prędkości” (Kozłowski 2015)¹, wejście do przestrzeni wirtualnej to jeden z niewielu momentów, gdy zwalniamy, koncentrując się na interakcji ze światem fikcyjnym. Jest to relacja niezwykle absorbująca, pojęcie immersji oznacza bowiem „zanurzenie się” – w tekście, czynności, przedmiocie naszego zainteresowania. Obrazowość pojęcia skłania badaczy, aby stan ten porównywać do opływania ciała wodą. Amerykańska literaturoznawczyni Janet Murray rozszerza tę metaforę, przywołując motywy akwaticzne w opisie doświadczania tekstu (Kłoda-Staniecko 2011).

* Doktorantka w dyscyplinie literaturoznawstwo na Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie. Jej zainteresowania naukowe obejmują: korespondencję sztuk, dialog poezji i malarstwa, badania interdyscyplinarne.

E-mail: martyna.mazur@doktorant.up.krakow.pl | ORCID 0000-0002-3012-8123.

¹ Por. prace Paulo Virilio, autora propozycji nowej nauki, nazwanej przez niego „dromologią”, której przedmiotem jest prędkość oraz jej oddziaływanie na człowieka i środowisko, na przykład Virilio 2008. Należy podkreślić, że sam autor nazywa siebie przede wszystkim urbanistą, a jego publikacje cechuje duża swoboda metodologiczna oraz „myślenie eksperymentalne” (Wilkożewska 1993).

Zagadnieniu doświadczenia immersyjnego swoją pracę doktorską poświęciła We-ronika Lewandowska², badaczka Uniwersytetu SWPS w Warszawie. Autorka zastanawia się, z jakiego powodu poszukujemy immersji jako rodzaju doświadczenia w swoim życiu. Przeobrażeniom ulegają ludzka świadomość widzenia oraz związane z nią nasze codzienne zachowania. To, że technologia nie wyparła dotychczasowych form artystycznych, nie oznacza, że ich odbiorca jest „tym samym” człowiekiem sprzed wprowadzenia do jego codzienności nowych rozwiązań technologicznych (Bobryk 2004).

Wiersz nie przenosi w inny świat w taki sam sposób, jak gra komputerowa czy performans³. To jednak właśnie poezja wymaga od odbiorcy maksymalnego skupienia na niej samej. Jest „wyciszona” – w tym sensie, że jej jedynym budulcem są słowa (często czytane „w myślach”). Lewandowska (2014) rozważa zasadność sformułowania „czytanie immersyjne”⁴, czy nie jest ono – jak sama określa – pleonazmem percepcyjnym.

Nie sposób stworzyć dzieła, które w równym stopniu powodowałoby w każdym czytelniku poczucie zanurzenia w tekście, dlatego immersywność nie powinna być rozumiana jako immanentna cecha danego utworu literackiego. Jednakże możliwe jest wyróżnienie pewnych czynników aktywizujących immersję⁵:

1. Oczekiwania zbieżne z konwencją medium: zaczynając lekturę, odbiorca ma jakieś ogólne pojęcie o utworze, do którego czytania przystępuje.
2. Czytelnik zainteresowany jest tematyką tekstu (na przykład ze względu na własne doświadczenia, pasje). Na korzyść immersji działać może także jego znajomość utworów, do których tekst się odnosi (świadomość nawiązań intertekstualnych).
3. Zachowanie przez autora spójności tekstu (fabularnej, stylistycznej) oraz konsekwentne budowanie toku myślowego.
4. Odczucie przez czytelnika emocjonalnego związku z autorem oraz/lub bohaterami utworów. W przypadku tych drugich stopień zaangażowania wynikał będzie z sugestywności i wiarygodności zbudowanych postaci (utożsamienie się z bohaterem – lub tylko z jego określonym stanem, refleksją, cechą – jako konsekwencja emocjonalnego pobudzenia).

Czynność czytania poezji można odnieść również do teorii przepływu autorstwa węgierskiego psychologa, Mihály Csíkszentmihályiego. Badacz określa stan „flow” jako

² Praca doktorska nie została jeszcze wydana, autorka publikuje jednak swoje artykuły na łamach „Czasu Kultury” i „Kultury Popularnej”.

³ W dyskursie naukowym funkcjonuje także termin emersja, zaproponowany przez Piotra Kubińskiego. Według autora pojęcie to oznacza prowadzące do zmniejszenia zaabsorbowania aparatu zmysłowego. Warto pamiętać o tym, że pewnego rodzaju zakłócenia nie są poza obrębem uwagi czytelnika – może on na przykład oceniać warsztat poetycki twórcy oraz spójność tekstu, z którym obcuje. Krytyczne spojrzenie na utwór prowadziłyby wtedy do mniejszego „zatopienia się” w treści, w celu zbadania formy literackiej. Wiele z kategorii proponowanych w obrębie studiów nad immersywnością ma zastosowanie wyłącznie do medium audiowizualnego. Wydzielone przez Katarzynę Prajzner na potrzeby badań nad narracją mediów o różnej specyfice: aktywność, sprawczość i uczestnictwo, to cechy doświadczenia odmienne od tych charakterystycznych dla czytania poezji (Prajzner 2009). Badaczka proponuje zatem rozróżnienie na immersję i interakcję (wymagającą działania w dziele) – wiersz może, lecz nie musi zostać poddany analizie; w grze konieczne jest podjęcie jakiegokolwiek działania.

⁴ Wydaje się, że termin „czytanie immersyjne” można by przyrównać do czytania uważnego. Nazwa ta przynależała już jednak do dyskursu wywodzącego się z formalizmu amerykańskiego jako polskie tłumaczenie strategii *close reading*. Tomasz Cieślak-Sokołowski definiuje „spór o lekturę odległość”, przytaczając postulaty przeciwników Nowego Krytycyzmu: skupienie się na koncepcjach, tropach, gatunkach i całym kontekście utworu (Cieślak-Sokołowski 2017).

⁵ Pierwsze trzy czynniki podaję na podstawie badania Alison McMahan (2003), które dotyczyły audiowizualnych tekstów kultury. Por. publikacje polskich badaczy w tym obszarze: Filiciak 2006; Prajzner 2009; Maj 2015.

charakterystyczny dla silnego zaangażowania się w wykonywaną czynność. Do jego symptomów należałyby m.in.: utrata świadomości i mimowolna koncentracja, prowadząca do zatracenia poczucia czasu (Csíkszentmihályi 2005). Być może dotyczyłyby one procesu lekturowego tego odbiorcy, który szczególnie mocno utożsamia się z daną poezją. Wtedy jego oczekiwania (warunek immersji) byłyby zbieżne z tekstem, budzącym w czytelniku chęć maksymalnego „stopienia się” z czynnością lektury i towarzyszącymi jej przeżyciami.

Interesująca w perspektywie opisywanego zjawiska immersji okazuje się poezja Grzegorza Steca – malarza urodzonego w 1955 roku w Krakowie, absolwenta tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, tworzącego na pograniczu abstrakcji i figuracji, autora dwóch tomów wierszy. Przez twórczość malarską i poetycką nawiązuje on dialog z mistrzami europejskiego malarstwa, wyrażając uwielbienie dla dzieł Hieronima Boscha, Francisa Goi, Rembrandta, Diego Velázqueza. Jednak szczególne miejsce zajmuje w poezji Steca postać Albrechta Dürera. W wierszach poświęconych temu renesansowemu malarzowi poeta prezentuje czytelnikowi trzy różne perspektywy. W pierwszej podmiot liryczny wciela się w postać samego mistrza – autorytetu Steca (*Dürer rozmawia z Mistrzem*). W innym wierszu (*Dürer rysuje matkę*) osobą mówiącą jest już obserwator (opis artysty przy pracy sugerowałby, że podmiot znajduje się w jego pracowni; tym samym poeta wyraża tęsknotę za towarzyszeniem mistrzowi w procesie powstawania podziwianych przez Steca dzieł). Trzecia perspektywa (*Melencolia I*) dostarcza odbiorcy wglądu w sens miedziorytu Dürera. Podmiot liryczny tworzy narrację o dziele, dopowiadając to, co nie zostało namalowane. Dzięki zastosowaniu trzech odmiennych perspektyw, odbiorca zostaje zaproszony do intymnego świata bohatera lirycznego (mistrza).

Analizowana poezja spełnia poniższe kryteria, dzięki którym można uznać ją za twórczość o potencjale immersyjności:

1. Czytelnik spodziewa się poezji tematyzującej proces twórczy (tytuły tekstów odsyłają do nazwisk wybitnych malarzy, wierszom towarzyszą reprodukcje obrazów Steca, autor znany jest w środowisku artystycznym oraz wśród osób zainteresowanych malarstwem).
2. Do zrozumienia wierszy potrzebna jest znajomość twórczości Dürera oraz (przynajmniej ogólne) pojęcie o biografii renesansowego malarza. Wiersze odsyłają do innych tekstów.
3. Jeden wiersz opisuje jedną sytuację liryczną (możliwość koncentracji uwagi na danym przedstawieniu). Utwory cechuje spójność stylistyczna (chwila wyznania, refleksji, brak ironii, powaga).
4. Poeta zajmujący się zawodowo malarstwem podziwia warsztat i stara się zrozumieć twórczość Dürera (wiersze zakorzenione w biografii: autora i bohatera lirycznego, autentyczność wypowiedzi). Autor konstruuje intymną sytuację liryczną (próba nawiązania kontaktu z nieobecnym, nieżyjącym już artystą). Sugestywność opisów i skoncentrowanie poety na szczegółach przekłada się na potencjalną wiarygodność poetyckiego „portretu” Dürera.

Stec kreuje podmiot liryczny bliski sobie. Za jego pomocą autor próbuje zrozumieć odczucia, motywacje, wizje swojego Mistrza. Wydaje się, że osoba mówiąca ma wgląd w doświadczenia psychosomatyczne renesansowego twórcy. Trudno jest określić, w jakim stopniu poecie udało się zaangażować cieleśnie w stworzoną przez siebie sytuację liryczną, czego doznawał, pisząc utwory o Dürerze. Z pewnością wspólnota doświadczeń (śmierć

matki, pasja artystyczna) oraz usposobienie (skłonność do melancholii, eksplorowanie jej symboliki w sztuce) stanowią o podobieństwach rysów biograficznych malarzy. Stec pragnie zbliżyć się w swoich tekstach nie tylko do sensu dzieł Dürera. Dalece bardziej interesuje go postać twórcy, ze spektrum jego doświadczeń zmysłowych.

Przedmowa w tomie *Melencolia*⁶ autorstwa Krzysztofa Lisowskiego wprowadza czytelnika w uniwersum twórcze autora, którego malarstwo jest „silne wizjami”, „niezależne” (Lisowski 2007: 4). Sam artysta zaś wyznaje, że pragnie stworzyć „obraz, który przekazałby maksymalnie szerokie doznanie” (Stec 2007). Tom zawiera kilka cykli poetyckich. Jeden z nich stanowią *Listy do mistrzów*, z otwierającym lirykiem *Dürer rozmawia z Mistrzem*:

Gdy patrzę na Twe dzieło, Mistrzu, jak na sztych,
wybacz tak skromne, czarnobiałe porównanie,
to widzę zeń tylko sąsiednią linię,
sam będąc kreską obok.

Jej czułe pełganie, krzewienie się bujne,
prężenie w ciemności, obfitość w głosy,
jej potężne wschody i zachody
budzą we mnie zachwyty.

Lecz nie wiem czemu ona służy i co uwypukla.
Nie wiem nawet, czy w przestrzeni światła jest
czy cienia.

Niepokoi mnie to.
Widzę fragment dzieła.
(Stec 2007)

W tekstach biograficznych Albrecht Dürer opisywany był jako człowiek bardzo pewny siebie. Namalował wiele autoportretów: prezentując się na nich dumnie, malarz eksponuje wyprostowaną sylwetkę i zdecydowane spojrzenie. Tymczasem w wierszu odznacza się dużą skromnością. Z jednej strony pokorna postawa bohatera lirycznego może budzić dysonans poznawczy, z drugiej – puenta utworu informuje o przyczynie niepokoju Dürera. Widzi on bowiem „fragment dzieła”. Malarz zdaje sobie sprawę z tego, że nie jest mu dane ogarnąć zmysłami całokształtu stworzenia, co budzi w nim pewne rozedrganie, nienasyceenie. Można przypuszczać, że jest to brak zaspokojenia twórczego. Dla Dürera rzeczywistość stapia się z działalnością malarską, a niedostępność zmysłowa przekłada się na odczucie braku w tworzonych dziełach. Wobec powyższych ustaleń należy stwierdzić, że symulacja, której dokonuje Stec, przebiega z zachowaniem spójności tekstu. Poeta zachowuje prawdopodobieństwo postawy przyjętej przez Dürera w „rozmowie” (modlitwie).

Uwaga czytelnika skupiona zostaje na metaforach związanych z procesem twórczym. Świat przejawia się przez nieprzewidywalny ruch linii, która „pełga”, „krzewi się”, „pręży”, ale też synestezyjnie „obfituje w głosy”. Ten zmysłowy obraz wciąga odbiorcę w intensywny (i immersywny) opis rzeczywistości. Gdzieś w środku tego sensorycznego uniwersum tkwi

⁶ Autor zdecydował się na tytuł tożsamy z tytułem medyzorytu Albrechta Dürera.

zanurzony w niej i zachwycony podmiot – skromna „kreska”, jeśli dobrze czytamy opozycję między linią i kreską. Postrzeganie opisanej rzeczywistości z wewnątrz nie pozwala ani na rozpoznanie kompozycji całości i jej struktury, ani kresu, do którego zmierza kapryśna linia. Krótko mówiąc – nie sposób odsłonić sensu.

Niedokładny rym „cienia – dzieła” zwraca uwagę na drugi, „mroczniejszy” aspekt tej graficznej narracji o świecie. Można zastanawiać się, czy fragment, który widzi Dürer, nie jest właśnie nacechowany „cieniem”. Tym bardziej, że dzieła malarskie renesansowego malarza dalekie są od sielankowych przedstawień.

W innym wierszu Steca – *Dürer rysuje matkę* – dochodzi do zmiany perspektywy. Podmiot jest obserwatorem, czytelnik natomiast odnosi wrażenie bycia niejawnym świadkiem sytuacji. Widzi malarza w jego intymnym środowisku. Czasownik niedokonany wzmaga odbiór immersyjny („dłonią pewną dotyka/ przezroczystych żył/ w których jeszcze krew drży”). Mistrz tworzy bowiem rysunek tuż przed śmiercią swojej matki:

Czułym spojrzeniem obejmuje
ciężkie kamienie oczu
i unosi
starość.

Nie cofa się z krawędzi zmarszczki
uważnie patrzy w przepaść.
Słucha zapadniętych warg,
którymi świat
wypowiada jakieś słowo.
Nie słyszy.
(Stec 2007)

Warto skupić się na doborze epitetów, charakteryzujących czynności. Dürer „cierpi precyzyjnie”. Jego lzy są „wnikliwie”. Dobrane przez Steca słowa budują nastrój, będący mieszaniną smutku z podziwem. Emocje te odnoszą się jednak do samego poety. Precyzja i wnikliwość to określenia pracy Mistrza, którego autor wiersza uważa za swój autorytet.

W tekście wyodrębnić można także drugą warstwę afektywną: wyobrażony stan renesansowego twórcy. Dürera cechowałoby zatem skupienie i ból. Koncentracja na malowanym temacie skutkuje wybitnością obrazu. O sile jego wyrazu zaświadcza zanurzenie Steca w proces odbioru portretu stworzonego przez Dürera. Zwrot „Matko” wypowiedziany jest przecież nie przez cierpiącego syna (mówiącego w tekście pierwszym), lecz podmiot liryczny – obserwatora. Dostrzeżenie przez niego zapisu miłości w formie malarskiego konterfektu skłania podmiot do „zawołania”, zwrócenia się do nieznannej kobiety tonem emocjonalnym: „Twój syn współczuje”.

Stec odbiera dzieło swojego mistrza niezwykle intensywnie, co może wtórnie rezonować w czytelniku wiersza. Obraz poetycki został przez autora zbudowany na harmonii między szczegółem a ogółem. Detale to: ciężkie oczy i zapadnięte wargi matki. Jednak jej ustami „świat wypowiada jakieś słowo”. Zmarszczka na twarzy prowadzi do krawędzi przepaści, czyli granicy (życia i śmierci). Elementem potęgującym zatopienie w treści wiersza jest dedykacja zamieszczona na ostatniej stronie tomu: „Pamięci matki”. Informuje o tym,

że poeta doświadczył jej śmierci podobnie jak Dürer odchodzenia własnej matki. Świadomość ta może budzić w czytelniku współczucie i większe zaangażowanie w tekst.

Podmiot utworów Steca zmienia się w zależności od użytej strategii poetyckiej: w pierwszej zabiera głos jako sam Mistrz (Dürer), w drugiej – jest obserwatorem (choć „widzi” to, co poza wyobraźnią nie byłoby mu dostępne)⁷. Ponadto w niektórych wierszach podmiot zdaje się stapiać z dziełem, wyraża chęć wnikięcia w jego strukturę, czego przykładem jest tekst *Melencolia*. Tytuł przynależy do trzech tekstów kultury: miedziorytu Dürera, wiersza Steca oraz obrazu tegoż autora (w tomie zamieszczono reprodukcję⁸). Jednak w istocie odsyła do pojęcia melancholii, definiowanego na gruncie wielu dyscyplin (m.in. medycyny, astrologii, filozofii, teologii, sztuki; zob. Klibansky [&] Panofsky [&] Saxl 2009).

Autor ożywia przedmioty z dzieła Dürera (klepsydra „dusi się”, kwadrat „rozczesuje liczby”). Czytelnik może zastosować immersyjną strategię zawieszenia niewiary i tym samym wejść w świat zjawisk fikcyjnych. Nie chodzi jednak o dosłowne stopienie się z przedmiotami, ale o lepsze odczucie atmosfery dzieła. Można zadać sobie jednak pytanie: którego dzieła? Każdy z wymienionych tekstów pozostaje w związku z innym. Na tym etapie rozpoczyna się wysiłek interpretacyjny odbiorcy. A także jego decyzyjność: czytać wiersz zgodnie czy mimo hipotez? Wers pierwszy, „tutaj pustka piętrzy się obficie” – jest bezpośrednim nawiązaniem do miedziorytu, który sprawia wrażenie „przeładowanego” elementami, wiele z nich symbolizuje jednak niemoc, acedię. Dalsza część wiersza to opis braku, który autor buduje konsekwentnie wers po wersie. Podmiot zdaje się nie zauważać fizycznych obiektów, lecz trwa we własnych imaginacjach (dostrzega wrażenia, nie przedmioty: „drżący strzęp ciepła po psie”). Odbiorca jest przez Steca prowadzony ku następującej konkluzji:

Jak pozorne są rzeczy
w blasku przelatującej komety.

Tu nie ma nikogo.
Ktoś odszedł stąd właśnie.
Zostawił za sobą
nie zamknięte oczy.
(Stec 2007)

Ponownie stematyzowany zostaje proces twórczy. Kimś, „kto odszedł na zawsze”, może być sam Mistrz – Dürer. „Nie zamknięte oczy” przywołują na myśl zmarłą osobę, wobec której należy wykonać gest zsunięcia powiek na oczy. Skoro one pozostały otwarte, oznacza to, że malarz zostawił coś po sobie: własną twórczość, utrwalone widzenie.

Uznanie Steca dla twórczości Mistrza ujawnia się w nawiązaniach malarskich autora oraz jego wierszach, których podmiot liryczny współodczuwa z Mistrzem, chce wiedzieć, co działo się przed sztalugą (obserwator w pracowni), a także we wnętrzu Dürera (rozmowa

⁷ Podobne zabiegi zauważyć można w innych wierszach poety. „Podmiot [...] w liście do Vermeera wcielił się w rolę twórcy pracującego nad *Dziewczyną z perłą*, w liście do Velázquezza uruchamia dwie relacje: karła, który pozuje do portretu, i obserwatora, który ocenia wybór malarza” (Grodecka 2020: 232).

⁸ Dzieło jest dostępne również na stronie internetowej malarza (Stec 2021).

o charakterze modlitwy). Czytelnik może odnosić wrażenie, że podmiot liryczny mimowolnie stapia się z osobą Mistrza. Gdy natomiast mówi o dziele *Melencolia*, jego uwaga przechodzi od obiektów znajdujących się na miedziorycie do elementów wykreowanych przez jego własną wyobraźnię. W osobie mówiącej w wierszu zachodzą rozmaite procesy: poszukiwania sensu dzieła, realizacji potrzeby dookreślenia jego wymowy, potrzeby zrozumienia intencji autora – na podstawie analogii, osobistych doświadczeń, wiedzy, pragnień itp. Autor konstruuje intymną sytuację liryczną, w której możliwe staje się zredukowanie dystansu między artystami dwu różnych epok (przez wytworzenie wspólnoty emocji i doświadczeń). Światotwórczość utworów Steca świadczy o ich potencjale immersyjności. Autor, realizując własną potrzebę nawiązania dialogu z Mistrzem, umożliwia czytelnikowi zbliżenie się do postaci niemal pomnikowej – znanej z opracowań historyków sztuki, podziwianej za talent plastyczny, lecz odległej, gdy chodzi o próbę identyfikacji ze względu na emocje, cielesną percepcję świata.

Bibliografia

- Białostocki, Jan 1954. „Cyrkiel i »Melancholia«: o teorii sztuki Albrechta Dürera”. *Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką* 5, 3–4: 269–334.
- Bobryk, Jerzy 2004. *Świadomość człowieka w epoce mediów elektronicznych*. Warszawa: Polskie Towarzystwo Semiotyczne.
- Cieślak-Sokołowski, Tomasz 2017. „Powroty do »closereading« we współczesnych lekturach literatury XX w.”. *E(r)rgo. Teoria – Literatura – Kultura* 34: 37–48.
- Csikszentmihályi, Mihaly 2005. *Przepływ*. Tłum. Magdalena Wajda-Kacmajor. Wrocław: Moderator.
- Filiciak, Mirosław 2006. *Wirtualny plac zabaw: gry sieciowe i przemiany kultury współczesnej*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Grodecka, Aneta 2020. *Wiersze znad palety. Twórczość poetycka artystów polskich XIX i XX wieku*. Kraków: słowo/obraz terytoria.
- Habrajska, Grażyna [&] Joanna Ślósarska (red.) 2006. *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*. Kraków: Universitas.
- Klibansky, Raymond [&] Erwin Panofsky [&] Fritz Saxl 2009. *Saturn i Melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*. Tłum. Anna Kryczyńska. Kraków: Universitas.
- Kłoda-Staniecko, Bartosz 2011. „Światy przedstawione, światy doświadczane”. *artPapier* 4(172): [b.s.] <http://artpapier.com/index> [01.05.2021].
- Kozłowski, Tomasz 2015. „Między przepływem a pop-intymnością. Społeczeństwo wysokich prędkości i ucieczka w siebie”. *Tematy z Szewskiej* 1: 79–101.
- Lewandowska, Weronika 2014. „Na brzegu zanurzenia”. *Dwutygodnik.com* 153: [b.s.]. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/S271-na-brzegu-zanurzenia.html> [04.12.2020].
- Lisowski, Krzysztof 2007. „Przedmowa”. W: Grzegorz Stec. *Melencolia*. Kraków: Klub Artystyczno-Literacki Teatru Stygmaty.
- Maj, Krzysztof, 2015. *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*. Kraków: Universitas.
- McMahan, Alison 2003. „Immersion, engagement, and presence: A method for analyzing 3-D video games”. *The Video Game Theory Reader* 4: 67–86.
- Prajzner, Katarzyna 2009. *Tekst jako świat i gra: modele narracyjności w kulturze współczesnej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

- Rembowska-Pluciennik, Magdalena 2012. *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Stec, Grzegorz 2007. *Melencolia*. Kraków: Klub Artystyczno-Literacki Teatru Stygmat.
- 2021. *Stec Art*: www.stec.art.pl [10.04.2021].
- Virilio, Paul 2008. *Prędkość i polityka*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!
- Wilkożewska, Krystyna 1993. „Paula Virilio filozofia prędkości i estetyka znikania”. *Kultura Współczesna* 1: 108–113.