

**Słowo w „nieliterackich” przekazach artystycznych.
„Pole anielskich szeptów” Andrzeja Bednarczyka:
poezja konkretna czy hipertekst?**

***The word in nonliterary works of art.
Andrzej Bednarczyk’s “Pole anielskich szeptów”:
a concrete poetry or a hypertext?***

Robert Utkowski

Słowa kluczowe

Bednarczyk, poezja konkretna, hipertekst

Key words

Bednarczyk, concrete poetry, hypertext

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest analizie rzeźby Andrzeja Bednarczyka *Pole anielskich szeptów*, nazwanej przez autora poematem. Rzeźba Bednarczyka to kilka rzędów kamiennych graniastosłupów; na każdym wyryte jest inne słowo. Ze względu na sposób współistnienia słów, materiału, w którym zostały wyryte, układu całości dzieła to można nazwać multimodalnym lub intermedialnym. Artykuł stara się odpowiedzieć na pytanie, na ile ta realizacja jest przykładem poezji konkretnej, a na ile – hipertekstem.

Abstract

This article analyzes sculpture of Andrzej Bednarczyk *Pole anielskich szeptów*. Authors names this sculpture as a poem. Bednarczyk’s sculpture consists of several rows of stone prisms. At each prisms engraved is different word. This work of art can be named multimodal or intermedia because of coexistence words, the material in which they are inscribed and the whole structure. The article tries to answer the question: is this sculpture an example of concrete poetry or hypertext.

**Słowo w „nieliterackich” przekazach artystycznych.
Pole anielskich szeptów Andrzeja Bednarczyka:
 poezja konkretna czy hipertekst?**

W 1998 roku w parku Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku krakowski artysta Andrzej Bednarczyk ustawił obiekt – rzeźbę zatytułowaną *Pole anielskich szeptów*. Sam artysta nazywa tę pracę „poematem”. To dosyć prosta w formie realizacja, choć z bogatą symboliką. Kompozycja składa się z czterdziestu ośmiu kamiennych graniastosłupów rozmieszczonych na planie kwadratu. Siedem rzędów kolumn, po siedem kolumn w każdym rzędzie, z wyjątkiem środkowego. W samym środku wyrysowanego kolumnami kwadratu zostało puste miejsce. Środkowej kolumny po prostu nie ma. Warto to puste miejsce zapamiętać.

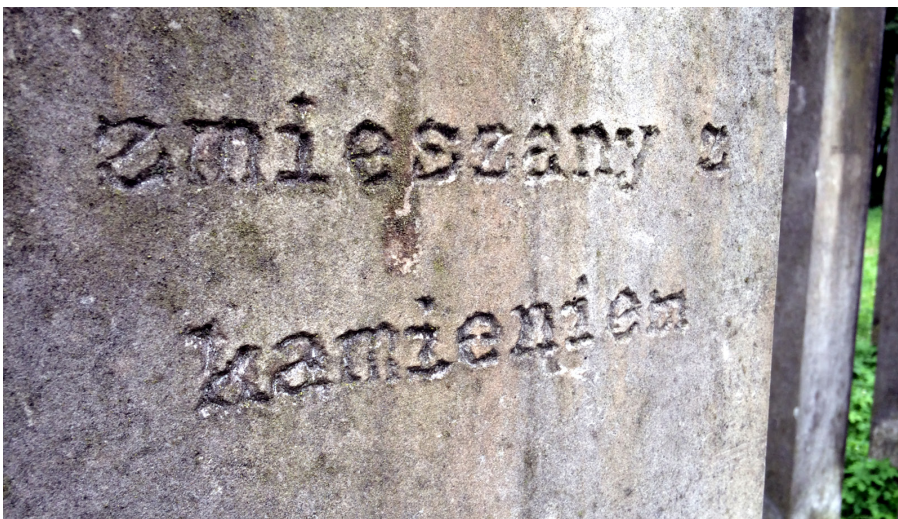


A. Bednarczyk, *Pole anielskich szeptów* (fot. R. Utkowski)

Tak opisana praca Bednarczyka przypomina realizacje twórców z kręgu minimal-artu (schowany, ukryty artysta, lapidarność wypowiedzi), jednocześnie blisko jej też do land-artu, działania w przestrzeni, wykorzystania natury, wrysowania się w nią i poddania się jej działaniu, bo z biegiem lat warunki atmosferyczne stopniowo będą niszczyły kamienną strukturę, przekształcały jej otoczenie. Ale w *Polu anielskich szeptów* pojawia się słowo – i zmienia charakter tego przekazu. Na kolumnach, mniej więcej na wysokości wzroku, artysta umieścił wyrazy bądź związki wyrazowe. Na każdej

kolumnie wyryty jest inny tekst, na wielu z nich ten sam wyraz powtarza się na każdym boku danej kolumny. Wyryte wyrazy to między innymi (w przypadkowej kolejności):

czas		myśl	płochliwy	powoli
	lecząc		bóg	pieszcząc
płyń		wieczność	tworzy	harmonia
	porzuca	głosem świerszczy	pomrukując	
ciszę	pokonuje	anioł	martwym skrzydłem	pieśń
trwa		delikatnie		zmieszany z kamieniem
	cała		aniołom	
prawdziwy		ożywia	świt	materializuje
		pradawną		



A. Bednarczyk, *Pole anielskich szeptów* (fragment; fot. R. Utkowski)

Praca Bednarczyka staje w długim szeregu realizacji wcześniejszych, innych autorów, wykorzystujących słowo czy układy liter, choć jednak w pewnej do nich opozycji. Z jednej strony jej korzeni można szukać już w pracach Władysława Strzemińskiego, jego sztuce ikonoferycznej, w której dzieło sztuki niczego nie odwzorowywało, nie odtwarzało, czy w eksperymentach tegoż artysty z krojem pisma, poezjografią (tom *Z ponad* Juliana Przybosa), która miała być dziełem sztuki, samodzielną konstrukcją, a nie ilustracją do

tekstu¹. Z drugiej strony *Pole...* przypomina „obiekty tekstowe” Stanisława Drózdza, artyści wyrosłego z literatury, ale przez środowisko literackie odrzuconego, który zrealizował się i zdobył rozgłos w sztukach wizualnych.

Ze względu na sposób współistnienia słów, materiału, w którym je wyryto i układu całości dzieło Bednarczyka można nazwać multimodalnym (wykorzystującym wiele form wyrazu, które wzajemnie się uzupełniają) czy intermedialnym. Oba elementy, słowo i obraz², mają tu jednakowe znaczenie. Zarówno tekst, jak i rzeźba, uzupełniają się pół na pół. Żadnego z tych elementów nie można pominąć, bo – jak podkreśla Małgorzata Dawidek-Gryglicka, pisząc o tekstach wizualnych – słowo domaga się w nich dla siebie przestrzeni na tej samej zasadzie, co obraz: „tylko integracja tych dwóch środków przekazu pozwoli na pełny odbiór zawartych w dziele treści”³. Interesująca jest kwestia, czy realizację Bednarczyka można przypisać do hipertekstów, czy też bardziej jest to poezja konkretna.

Rzeźba stanęła w przypałacowym parku w Orońsku. W tym wypadku jedynie nazwa placówki (Centrum Rzeźby Polskiej) sygnalizuje, że to, co ustawione w przestrzeni poza-wystawienniczej, także może być przedmiotem artystycznym. Ale w pałacowym parku łatwo o tym zapomnieć, rzeźba stoi w odległym rogu, dookoła tylko trawa i drzewa. Można zresztą podejrzewać, że gdyby artysta miał taką możliwość, jego praca stanęłaby w środku miasta, łąki czy lasu. Ani mury muzeum, ani otoczenie wystawienniczych sal nie przypominają o tym, że jest to dzieło sztuki. Dzięki temu odbiorca ma inny z tym dziełem kontakt. Bardziej intymny. Przy takiej ekspozycji autor staje się mało widoczny. Dzieło jest samo w sobie. I trochę jakby samo dla siebie.

Rośnie tym samym rola odbiorcy. A to rola szczególnie. Bo, podobnie jak w poezji konkretnej, *Pole anielskich szeptów* wymaga aktywnego odbioru. Poezja konkretna łączy poezję i sztuki wizualne – czyli także rzeźbę i instalację, bo w przypadku pracy Bednarczyka słowo „rzeźba” wydaje się nieadekwatne.

¹ Strzeмиński, pracując nad układem tomu *Z ponad*, pisał do Przybosia o kłopotach związanych z budową jednego z wierszy, sugerując autorowi, aby jeszcze nad tym tekstem popracował, bo wydaje się mu (Strzeмиńskiemu) mało jednolity. „Strzeмиński tłumaczy Przybosiovi, że projektując układ graficzny *Z ponad* usiłował wczuć się w intencje autora, zająć jego pozycję – a więc jakby pisać wiersz na nowo, konstruować go z liter i słów, a nie ilustrować poetycką treść typograficzną formą”. Adam Szymczyk, *Więcej znaczy, zanim znaczy*, [in:] <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5866-wiecej-znaczy-zanim-znaczy.html> (dostęp: 07.07.2015).

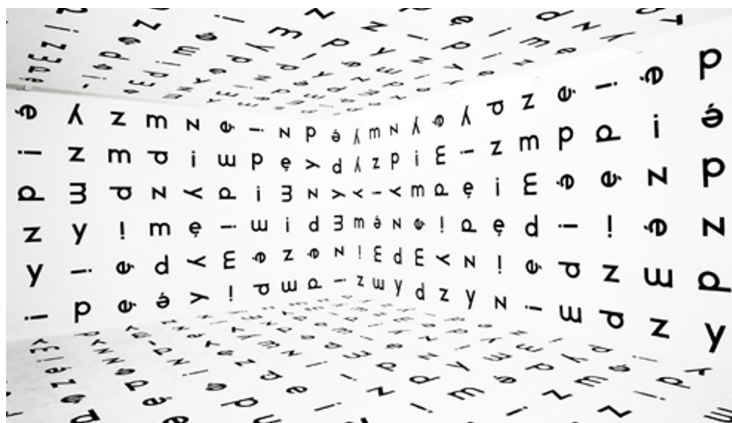
² Obraz w znaczeniu tego, co widzimy niejako „przy okazji”, patrząc na poszczególne wyrazy: umieszczenie słów na słupach, same słupy, ich układ, umiejscowienie w przestrzeni; nie tylko znak, ale także to, przez co ten znak jest dookreślony, jego kontekst, interpretant.

³ M. Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków–Wrocław 2012, s. 28.

Sama grafika zapisu jest tu nieco mniej istotna, za to ważniejsza jest strzeżliwość kamiennych graniastosłupów, przywodząca na myśl smukłe wieże katedr i tym samym podsuwająca interpretacje wyrytego na nich tekstu. Typografia tekstu, czy – jak w tym wypadku – układ i rozmieszczenie elementów spełniają taką samą funkcję, jak rym czy rytm w tradycyjnej poezji. Ale w poezji konkretnej element znaczący jest uprzywilejowany. Słowo jest materią, która w tym wypadku także ma zwrócić na siebie uwagę. Jak definiuje Urszula Pawlicka, „poezja konkretna to eksperymentowanie na tworzywie językowym poprzez odrzucenie ujęcia syntaktycznego i konwencjonalnej składni. [...] Poezja konkretna polega na doświadczaniu utworu, a nie na jego rozumowaniu, stąd warstwa semantyczna jest zredukowana”⁴.

Tak samo rolę „słowa” w swojej twórczości widział jeden z czołowych polskich przedstawicieli poezji konkretnej, Stanisław Dróżdź. Jego zdaniem poezja konkretna to wyizolowanie słowa z kontekstu językowego, a także z kontekstu rzeczywistości pozajęzykowej, żeby słowo było jak gdyby samo w sobie i dla siebie znacząco. Chodziło o zautonomizowanie słowa. „W poezji konkretnej forma jest zdeterminowana treścią, a treść formą”⁵.

W pracy Stanisława Dróżdźa zatytułowanej *Między* Tadeusz Sławek wyróżniał trzy poziomy konstrukcyjne: makroprzestrzenny, czyli tekst przybiera kształt trójwymiarowy; mikroprzestrzenny – tekst powstaje poprzez złożenie go z pojedynczych znaków; psychologiczny – to poziom, na którym odbiorca uświadamia sobie, że jest elementem wiążącym, obywatelem wiersza⁶.



S. Dróżdź, *Między* (<http://www.drozdz.art.pl>)

⁴ U. Pawlicka, *Cyfrowa poezja konkretna*, [in:] <http://www.ha.art.pl/prezentacje/42-slownik-gatunkow-literatury-cyfrowej/2174-slownik-gatunkow-literatury-cyfrowej-cyfrowa-poezja-konkretna.html> (dostęp: 08.07.2015).

⁵ Vide: <http://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-drozdz> (dostęp: 08.08.2015).

⁶ Vide: M. Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego*, s. 173.

Z takimi samymi poziomami konstrukcyjnymi zostaje skonfrontowany odbiorca-czytelnik realizacji autorstwa Andrzeja Bednarczyka. Po pierwsze graniastosłupy z wyrytymi na nich słowami tworzą kompozycję przestrzenną, choć tu akurat samo słowo nie jest „trójwymiarowe”. Bednarczyk za to rzeźbi je na każdym boku kamiennej kolumny, stawiając słowo jakby w roli Światowida, patrzącego w cztery strony świata, podnosząc tym samym jego znaczenie. Po drugie tekst powstaje poprzez złączenie poszczególnych słów, po trzecie wreszcie – to widz jest elementem wiążącym, bo to on, odbiorca, dokonuje ostatecznego zespolenia wszystkich elementów, dookreślenia ich, nałożenia na to, co daje mu artysta z siatki swoich doświadczeń i dopiero z całej tej płątaniny wyłonienia sensu lub sensów.

Ale od prac Stanisława Dróżdża i od typowych przykładów poezji konkretnej różni Bednarczyka podejście do samego materiału: do słowa. W realizacji Bednarczyka, w przeciwieństwie do dzieł Dróżdża, na plan pierwszy nie wysuwa się wynikająca z dewaluacji słowa próba przywrócenia mu jego ostrości i jednoznaczności. Można odnieść wrażenie, że Bednarczykowi chodzi właśnie o to, żeby zmetaforyzować przekaz, a przez to skierować uwagę odbiorcy-czytelnika na „porządek kosmosu”⁷. Stąd m.in. „prawda”, „wieczność”, „bóg”. I stąd prosty, bardzo regularny układ całej kompozycji. I stąd też regularne, bliźniaczo podobne, proste kamienne słupy, wyglądające tak, jakby nie tknęła ich ręka rzeźbiarza. Sam Bednarczyk wobec Stanisława Dróżdża określa się następująco: „Dróżdż buduje literackie brzmienie przestrzeni. Tam nie ma podążania, zagłębiania się w lekturę. To prace stacjonarne. A u mnie wchodzi się w tekst, jest zagłębianie się w tekst, ale zagłębianie nie-jednokierunkowe”⁸. Bednarczyk swoje prace nazywa „poezją labiryntową”, bo wędruje się po nich jak po labiryncie, w różne strony.

Mówiąc inaczej, *Pole anielskich szeptów* jest zrealizowanym poza Internetem, a także poza kartką papieru przykładem hipertekstu. Tu także ważna jest otwartość odbiorcy, jego gotowość na podjęcie wyzwania, zaangażowanie w odkrywanie coraz to nowych układów. Do wizualnego odbioru dzieła dochodzi jeszcze wędrowanie i odczytywanie znaczeń. Do *Pola anielskich szep-*

⁷ Janusz Krupiński o pracach Andrzeja Bednarczyka pisze: „Bednarczyk znajduje siebie poprzez samoograniczenie, rezygnację z samego siebie. Jego ideałem jest, jak sądzę, bezosobowe czy ponadosobowe dzieło, nieskażone przez fantazję czy wyobraźnię, kaprys czy wolę artysty, a oddające sprawiedliwość porządkowi... Porządkowi kosmosu – temu samemu, którego przejawem jest chociażby zwykły kamień? Porządkowi przedustawnemu? Ostatecznemu? Ideałem artysty dzieło samo w tym porządku szukające początku? Źródła?”; cyt. za: K. Jankowiak-Gumna, *Andrzej Bednarczyk*, [in:] <http://www.pgs.pl/pol/Artysci/A-D/Bednarczyk-Andrzej> (dostęp: 09.07.2015).

⁸ Notatki z rozmowy autora artykułu z Andrzejem Bednarczykiem, 8 lipca 2015 r.

tów nie trzeba bać się wejść – piszą autorzy notatki zamieszczonej w „Magazynie Orońskim”. „Można to zrobić w dowolnym miejscu, wybrać każdą możliwą drogę [...]. Każda wybrana droga będzie właściwa i stworzy inny ciąg logiki poematu. Autor dzieła podpowiada: poemat *Pole anielskich szeptów* jest utworem poetyckim wpisanym w trójwymiarowe pole logiczne”⁹.

Ponieważ do gotowych leksji, najmniejszych cząstek hipertekstu – w tym wypadku pojedynczych słów bądź związków wyrazowych – odbiorca-użytkownik nie może dodawać w przypadku „czytania” *Pola...* nowych, zatem byłyby to hipertekst eksploacyjny¹⁰, pozwalający na swobodne „wędrowanie” i wybieranie swoich ścieżek odczytania, ale bez możliwości ich zmieniania.

Pytanie, czy w przypadku realizacji takiej jak omawiana można w ogóle mówić o hipertekście? Na pewno tak. Bo choć dziś, mówiąc o hipertekstach, w pierwszej kolejności przychodzą na myśl realizacje cyfrowe, głównie wykorzystujące możliwości Internetu, to warto pamiętać, że sam hipertekst pojawił się na długo przed Internetem. Po drugie nawet elektroniczny tekst przyjmuje kształt, jaki ustalili i zaprogramowali projektanci strony i inni jej twórcy¹¹. Tekst *Pola anielskich szeptów* przyjmuje kształt „zaprogramowany” przez Bednarczyka. W tym sensie idea jest podobna, zmienia się tylko twórczo. Bednarczyk buduje swój tekst nie w oparciu o internetowe strony czy kartki papieru, a rypiąc go w kamieniu. Realizacja ustawiona w parku w Orońsku daje możliwość – tak, jak dają ją hiperteksty literackie – łączenia poszczególnych leksji na wiele sposobów. Choć bez linków, jak w przypadku hipertekstów cyfrowych. Nie trzeba klikać, żeby przejść dalej. Nie potrzeba też odsyłaczy czy przypisów, jak w hipertekstach realizowanych za pomocą tradycyjnego druku. Zależnie od tego, w którym miejscu wejdziemy do tego labiryntu, jaki wybierzemy początek i w jakiej kolejności będziemy odczytywać słowa, wyłonią się z nich różne sensory. Stojąc na zewnątrz tej pracy czytelnik decyduje najpierw, od której strony kwadratu chce zacząć. Każda strona ma wypisane na zewnętrznych ścianach słupów pojęcia BÓG, CZAS, ANIOŁ, WIECZNOŚĆ. Czytanie zaczyna się zatem od jednego z tych słów. Po wybraniu strony trzeba wybrać ścieżkę – każda strona oferuje sześć takich dróg (sześć przejść między ustawionymi na każdym boku siedmioma słupami). Wybierając np. stronę CZAS kolejnym krokiem może być słowo „płochliwy”, potem np. „lecząc”. Zaczynając od strony BÓG, czytać można kolejno: „porzuca”, „pieszcząc”, lub, zmieniwszy trasę: „pomrukując”, „two-

⁹ [b.a.], *Słowo w trzech wymiarach*, „Magazyn Oroński. Informator Centrum Rzeźby Polskiej” 1998, nr 4/07/98, s. 3.

¹⁰ M. Pisarski, *Hipertekst – definicje: rodzaje hipertekstu*, [in:] <http://techsty.art.pl/hipertekst/definicje/definic2/definic3.htm> (dostęp: 06.07.2015).

¹¹ J.D. Bolter, *Komputery, hipertekst i remediacja druku*, przeł. A. Małecka, M. Tabaczyński, Kraków–Bydgoszcz 2014, s. 19.

rzy”. Wszystkie następujące po sobie słowa składają się w zdania. W takim odczytywaniu elementy mogą się powtarzać, odbiorca nie musi iść od wyrazu do wyrazu liniowo, może wracać i odczytywać od końca, zmieniając trasę, może też przeskakiwać wzrokiem na elementy znajdujące się dalej; ilość możliwych wariacji jest zatem praktycznie nieograniczona. Przykładowo wybrane układy wyrazów:

czas płochliwy lecząc powoli płynie
 bóg tworzy pomrukując
 pradawną pieśń martwym skrzydłem pokonuje ciszę delikatnie
 prawda ożywia wieczność
 czas płynie powoli sięjąc harmonię tajemnica nuci wieczność
 bóg porzuca pieszcząc

Trochę te układy przypominają poezje Pawła Filasa czy Jakuba Ekiera z wczesnych lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Porównanie nie bez przyczyny, bo u obu wymienionych poetów w wiersze mocno wpisana była pewna wyznawana przez nich filozofia. U Ekiera dało się „wysłyszeć” echa buddyzmu Zen, a o Filasie Artur Grabowski pisał, że raczej są to tajemnicze przesłania, objawienia lub nauki mędrca, znaki i szyfry, połączone pozornie bez związku, wymagające nie tyle klucza, co pewnego wtajemniczenia¹². W podobny sposób do swojego świata zaprasza Andrzej Bednarczyk. I jednocześnie Bednarczyk także za punkt wyjścia do pracy wybiera kojarzący się z kabałą magiczny kwadrat¹³. Różnica jest taka, że Ekier i Filas swoje książki

¹² A. Grabowski, *Siedem prześwitów*, „Kresy” 1994, nr 2, s. 180.

¹³ Inspiracją do *Pola anielskich szeptów* był miedzioryt Albrechta Dürera *Melancholia*, na którym na pierwszym planie przedstawiona jest zamyślona, smutna postać ze skrzydłami, którą otaczają różne przedmioty, w tym m.in. piramida, klepsydra, bryły geometryczne, ostrze, drabina, dzwon, pies. W rękach postać trzyma cyrkiel, za jej plecami jest kwadrat magiczny. Większość tych przedmiotów kojarzy się z templariuszami, iluminatami czy masonami. Sam, najważniejszy dla Bednarczyka, kwadrat magiczny często wiązany jest z kabałą. To właśnie na kwadracie magicznym Andrzej Bednarczyk oparł *Pole anielskich szeptów*: całość podzielona jest na szesnaście pól, wyznaczonych czterdziestoma ośmioma słupami. Ale, jak twierdzi artysta w rozmowie z autorem niniejszego artykułu, dla interpretacji tego dzieła te kabalistyczne proveniencje nie mają znaczenia. Sam kwadrat magiczny jest za to istotny: w magicznym kwadracie suma cyfr w każdej kolumnie, w każdym wierszu oraz po przekątnych musiała być taka sama, miała być zachowana równowaga. Bednarczyk bierze za wzór magiczny kwadrat, bo jego zamierzeniem jest, aby poemat *Pole...* odczytywany w każdym kierunku był sensowny. Jak mówi artysta: nie ma wadliwych odczytań. Trzeba także odnotować, że słupy ustawione na każdym zewnętrznym rogu nie mają wyrytego na wysokości wzroku słowa, mają za to wyryte mniej więcej na wysokości pół metra od ziemi imię archanioła, na każdym rogu inne: Gabriel, Rafał,

wydali, wierszom dając zamknięte układy. Bednarczyk swój „tekst” wyrzeźbił, zostawiając go otwartym. Każdy sam może ułożyć sobie swój tekst. To tekst, w ujęciu Barthesowskim, „pisałny”, wymagającym aktywności użytkownika i niedający się uchwycić jednym sensem. „To, co pisałne, to powieściowość bez powieści, poezja bez wiersza, esej bez dysertacji, pisanie bez stylu, wytwarzanie bez wytworu, strukturowanie bez struktury”¹⁴. Jak przypomina Małgorzata Dawidek-Gryglicka, Barthes – analizując opowiadanie Balzaka *Sarrasine* – „zaobserwował różnice w sposobach «wejścia» do tekstu. Zgodnie z uwagą Barthesa można «realizować» lekturę w różnych jej punktach, ponieważ żaden z nich nie jest tym priorytetowym i właściwym – funkcjonują one równoważnie. Obserwacja Barthesa dotyczy zatem kardynalnego problemu hipertekstów, mianowicie braku ich zdefiniowanego początku i końca, a także centrum powieści”¹⁵.

W przypadku *Pola...* centrum, jeśli przyjąć tę kategorię, łatwiej wyznaczyć. Warto przypomnieć puste miejsce, które artysta zostawił w samym środku ustawionego z graniastosłupów kwadratu. W środku rzeźby nie ma graniastosłupa z kolejnym słowem. Dla Miłosza Zielińskiego, architekta, właśnie to puste miejsce jest najciekawsze:

Pustka ta wydaje się być przygotowana dla doświadczającego tego dzieła człowieka. To myśl w głowie tego człowieka dopełnia i kończy dzieło. Dopiero człowiek nadaje sens i wartość dziełu. Rzeźbiarska praca Andrzeja Bednarczyka pt. *Pole anielskich szeptów* przekonuje, że aby przedsięwzięcie projektowe miało sens, musi w swoim centrum mieścić człowieka jako główny podmiot procesu projektowego¹⁶.

To (zdaniem Dawidek-Gryglickiej brakujące u Barthesa) „centrum powieści”. W centrum Bednarczyk stawia człowieka, odbiorcę, który z tej właśnie perspektywy, po przejściu różnych ścieżek, będzie dokonywał próby syntezy, interpretacji. I choć nadal będzie mógł „rozgwieżdżać tekst”, to jednak pewną pozycję wobec tego tekstu przyjmie: będzie w centrum¹⁷.

Uriel, Michał. Jak mówi A. Bednarczyk, umieścił imiona archaniołów dużo niżej niż wszystkie pozostałe słowa, ponieważ nie mają znaczenia dla odczytań tekstu, nie wchodzą w zakres samego poematu.

¹⁴ R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 362.

¹⁵ M. Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego*, s. 51.

¹⁶ M. Zieliński, *Twórczość projektowa a partycypacja społeczna w kształtowaniu krajobrazu – wprowadzenie do problematyki*, „Przestrzeń i FORMa” 2012, nr 17, s. 458, [in:]: http://www.pif.zut.edu.pl/pif-17_pdf/D-04_Zielinski.pdf (dostęp: 08.07.2015).

¹⁷ Jak mówi Andrzej Bednarczyk: człowiek staje w centralnym miejscu, staje tam, gdzie pustka, zamknięcie, przedarcie się poza słowa (w rozmowie z autorem artykułu, 08.07.2015).

Pole anielskich szeptów jest przykładem realizacji poezji hipertekstowej, w każdym razie na pewno o tyle, o ile hipertekstowe są wszystkie realizacje dające możliwość dowolnego (niemal) składania elementów. Dzieło Bednarczyka przypomina nieco pudełko klocków lego: producent założył jeden lub kilka wzorów, które można zestawić, w rzeczywistości z tych samych elementów da się ułożyć dużo więcej konstrukcji, równie uprawnionych do istnienia. Ale na pewno nie da się ułożyć wszystkiego. Bednarczyk „wprogramował” w swoją pracę pewną listę odczytań. Prawda, nieskończoną, ale jednak realizującą tylko pewien zbiór elementów. Nie podejrzewam, żeby lektura – kontakt z *Polem anielskich szeptów* – kogoś skłoniła do śmiechu. Nie da się jej odczytać jak opowieści s.f. czy fantasy. To raczej refleksyjna opowieść o miejscu człowieka. Nie „konfesyjna”, to żadna spowiedź, to raczej próba powiązania tego, co ziemskie, z tym, co „ponad”, transcendentne, i ustawienie w środku Widza. Bednarczyk zdaje się mówić, że zawsze jesteśmy w jakimś „pomiędzy”. Z ziemią wiąże nas natura, w której ta praca stała. Kamienne słupy kojarzą się z trwałością i nieprzemijalnością, z „byciem” wiecznym, ale nie chodzi o wieczność dla pojedynczej osoby, bo jednostka w starciu nicości z wiecznością musi przegrać, chodzi o „bycie” ogólnie, istnienie jako ludzkość. Wyrzyte na kolumnach słowa, niemal wieczne, uwzniośnione, skierowane w cztery strony świata, zatem wszystkowidzące. Bóg – Słowo. Słowo – Bóg. Bednarczyk w dobie sztuk wizualnych i cywilizacji obrazkowej stawia na słowo i podkreśla jego wagę. Jednocześnie ustawiony w środku człowiek otoczony jest tymi słowami. Niemal – wiecznymi. Niemal, bo natura z biegiem czasu słowa zatrze, rozmyje, zniekształci. Czyż to nie metaforyczny obraz nas na Ziemi? Otoczeni przez słowa, modelujący przestrzeń, będący w środku, a jednocześnie nietrwali, mali, zagubieni, skaczący z sensu na sens, rozgwieżdżający teksty.