

Dominik Antonik

Tekst wizualny i kwestia wiary

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (147), 130-140

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Dominik Antonik

Tekst wizualny i kwestia wiary

Literatura wizualna jest terminem wyjątkowo szerokim i zarówno w porządku diachronicznym, jak i synchronicznym obejmuje niezliczoną ilość tekstów, autorów, motywacji, celów i programów estetycznych. Jej przykłady znajdujemy w starożytności i literaturze dawnej, jednak dziś jest ona przede wszystkim kojarzona z najnowszymi praktykami artystycznymi obejmującymi takie zjawiska jak liberatura i literatura hipermedialna.

W tej współczesnej awangardzie literatura łączy w sobie (audio)wizualność i nowoczesność, jednak kategorie te nie od dziś idą ze sobą w parze. Podobne projekty wynikają między innymi z założenia, że tradycyjna literatura z właściwym jej sposobem kodowania oddaliła się od codziennego doświadczenia uczestników zmieniającej się kultury, ich oczekiwań i nawyków percepcyjnych. Jedną z odpowiedzi awangardy na świat w coraz większym stopniu wymykający się linearnej narracji było wprowadzenie do literatury formalnej innowacji. W szerokim nurcie eksperymentów literackich można wyróżnić twórczość, której celem jest nie tyle (albo nie tylko) poszerzenie możliwości artystycznych przez semantyzację fizyczności języka, przestrzeni kartki i książki, ile dostosowanie literatury do standardów komunikacyjnych współczesnej

Dominik

Antonik – doktorant Wydziału Polonistyki UJ, absolwent MISH UJ. Zajmuje się teorią literatury i kultury, bada najnowszą polską literaturę i jej związki ze sferą publiczną. Przygotowuje rozprawę doktorską o statusie i funkcji autora we współczesnej kulturze. Publikował m.in. w „Tekstach Drugich”, „Res Publice Nowej” i „Polisemii”. Kontakt: dominik.antonik@uj.edu.pl

twórcom cywilizacji¹. Przywołuję tę tradycję, bowiem wspomniana liberatura – zarówno analogowa, jak i cyfrowa – głównie w niej szuka dla siebie legitymizacji i to właśnie ten, jak sądzę, sposób myślenia o literaturze wizualnej dziś dominuje, spychając na dalszy plan inne teorie i realizacje.

Ta współczesna awangarda zarówno przez twórców, jak i teoretyków jest przedstawiana jako literatura nowych czasów. Odpowiada rzekomo aktualnemu typowi kultury, charakterystycznym dla niego praktykom komunikacyjnym i percepcji audiowizualnej. Karin Wenz i Zenon Fajfer twierdzą, że jest to twórczość, która pokonując linearność książki kodeksowej, dostosowuje medium literatury do symultaniczności i wielowarstwowości naszego postrzegania², a według Mariusza Pisarskiego asocjacyjne wybory ścieżek lektury przestrzennego tekstu odpowiadają typowym dla nas sposobom postrzegania świata, oddają pracę umysłu i wielotorowość pamięci³. Nie do końca mnie to przekonuje, podobnie jak język opisu tych praktyk, czerpany ze współczesnej sztuki interaktywnej nowych mediów. Takie określenia jak procesualność, komunikacyjność, interaktywność i nawigacja mają zwykle charakter raczej wartościujący niż opisowy, a niekiedy – jak sądzę – stosowane są nieco na wyrost. Wszystko to po to, by przedstawić literaturę jako sztukę nowych czasów, która powinna zastąpić tradycyjną literaturę.

Uznanie klasycznego modelu literatury za jedyny i obowiązujący według Zenona Fajfera wynika z tchórzostwa, specyficznej gnuśności i tendencyjność poruszających się po linii najmniejszego oporu pisarzy i czytelników. Pisze on:

-
- 1 Przykładem może być *List oceaniczny* Guillaume'a Apollinaire'a, który przez formalne zabiegi stara się oddać symultaniczność doświadczenia nowoczesnego miasta i jego audiosfery. Dobrym przykładem są też projekty artystyczne Stefana i Franciszki Themersonów przeznaczone do czytania, oglądania i słuchania. W latach 30. projektowali oni książki dla dzieci, które prócz tego, że uczyły kontaktu z literaturą, były też przewodnikiem po przybierającej na sile kulturze audiowizualnej wymagającej od uczestników odpowiedniego przygotowania. Zob. A. Karpowicz *Wizualność logosfery. Relacja słowo – obraz w literaturze i sztuce awangardowej*, w: *Słowo/obraz*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, I. Kurz, A. Mencwel, P. Rodak, Wydawnictwa UW, Warszawa 2010, s. 107-108.
 - 2 Zob. K. Wenz *Tekst w dobie jego reprodukcji elektronicznej*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Ekran piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. nauk. A. Gwóźdź, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 105; Z. Fajfer *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, w: tegoż *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, wstęp W. Kalaga, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 27.
 - 3 Zob. M. Pisarski *Powieść jako zwierciadło umysłu. Szkic do poetyki hipertekstu na podstawie klasyki gatunku: „afternoon. a story”, „Patchwork Girl”, „A FurtherXanadu”*, w: *Liternet. Literatura i Internet*, red. P. Marecki, Rabid, Kraków 2002.

Dla zdecydowanej większości akt tworzenia sprowadzał się i wciąż sprowadza do skonstruowania kolejnej fabuły, wyrażenia paru złotych myśli i cierpliwego oczekiwania na wpis do rejestru lektur szkolnych. Ich nie interesuje poszukiwanie nowych form [...]. Ten akt najwyższego twórczego zwątpienia stał się obowiązującym kanonem nie tylko w literaturze, a jak dotąd nikt jeszcze nie znalazł skutecznego antidotum na tę duchową anoreksję.⁴

To pozorna skromność, bo zaraz Fajfer powie, że nie tylko znalazł wyjście z tego kryzysu, ale że on sam jest twórcą przełamującym skostniałe konwencje pisania i myślenia. Według głównego polskiego twórcy i teoretyka liberatury to właśnie ona pozwala przewycięzać impas, który od lat obserwujemy w literaturze niezdolnej do innowacji i stworzenia oryginalnych zjawisk. Jeśli doczekamy się arcydzieła przyszłości, to będzie ono – jak twierdzi Fajfer – właśnie liberackie⁵. Manifestacyjny charakter wypowiedzi tego współczesnego awangardysty, jak i całego liberackiego środowiska skupionego wokół Fajfera i Korporacji Ha!art może zaskakiwać, jest to jednak element świadomie realizowanej poetyki. Zajmując zdecydowane stanowiska i nie dbając o wpisywanie swoich wypowiedzi w główny nurt krytyki, przedstawiciele tego kręgu muszą pogodzić się z tym, że ich działania i retoryka będą wywoływać skrajne reakcje – albo zostaną uznani za wizjonerów, albo za ludzi naiwnych. Trudno o neutralne stanowisko i taka jest właśnie cena zajmowania pozycji awangardowej. Liberackie środowisko Korporacji Ha!art to niewielka, ale bardzo aktywna grupa twórców i teoretyków. Ci sami ludzie rzucają szumnie brzmiące hasła, teoretyzują, tworzą, wzajemnie się komentują i pokładają w nielinernej literaturze wielkie nadzieje. Określenie „tekst wizualny” dziś, jak sądzę, kojarzone jest głównie z tym specyficznym środowiskiem, które opanowało dyskusję nad wielomedialną literaturą⁶. Teksty powstające w tym kręgu mają bardzo często charakter postulatyczny, nawołują do zerwania z percepcyjnymi przyzwyczajeniami i anachronicznym już modelem literatury, tworzą podziały na nudną i pozbawioną perspektyw twórczość tradycyjną i liberaturę, dostosowaną rzekomo do oczekiwań odbiorczych współczesnego człowieka i wymogów komunikacyjnych ery informacji. To niewielkie

4 Z. Fajfer *Liberatura...*

5 Tamże, s. 28.

6 Wymienię choćby takie pozycje, tworzone przez podobny zespół: Z. Fajfer *Liberatura...; Liter-net. Literatura...; Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek Grylicka, Korporacja Ha!art, Kraków 2005; *Liternet.pl*, red. P. Marecki, Rabid, Kraków 2003; *Hiperteksty liberackie. Literatura i nowe media*, red. M. Marecki, M. Pisarski, Korporacja Ha!art, Kraków 2011.

i samowystarczalne środowisko twórców-krytyków, które z ogromnym zaangażowaniem produkuje nowe formy tekstowe, ocenia je i promuje, tworzy rodzaj liberackiego kościoła mającego za podstawę wiarę w przyszłość tej formy twórczości, w możliwość przekroczenia komunikacyjnych standardów, a niekiedy w metafizyczną głębię języka i możliwość dotarcia do jego formy uniwersalnej, oddającej pełnię doświadczenia nieograniczonego linearnością druku czy standardem alfabetu.

Nie ukrywam, że do tego kościoła nie należę i podobnej wiary nie podzielam, a do lektury książki Małgorzaty Dawidek Gryglickiej *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*⁷ podchodziłem z konkretnymi oczekiwaniami. Autorka jest bowiem nie tylko badaczką, ale i twórczynią literatury wizualnej i należy do – jak to nazywałem – liberackiego kościoła skupionego wokół Korporacji Ha!art, do specyficznego środowiska, którego działania i retoryka nie do końca mnie przekonują. Spodziewałem się rozpisanej na osiemset stron agitacji na rzecz literatury odchodzącej od kodeksowej i linearnej formy, teleologicznej narracji prowadzącej czytelnika od pisma obrazkowego do współczesnych hipertekstów i liberackiej przyszłości. Jest jednak zupełnie inaczej. To rzetelnie napisana historia, praca poprzedzona studiami wnikliwymi i imponującymi swoim rozmiarem i bez wątpienia bardzo wartościowa pozycja, bowiem zamiast upowszechniać komunały o wolności czytelnika hipertekstu, nieskończonych możliwościach (współ)tworzenia wielopoziomowych narracji i totalnego wymiaru takiej twórczości – co zdarza się niekiedy przedstawicielom tego środowiska – autorka wydobywa z niepamięci polskich konkretystów i dzieła, o których dziś nieczęsto się słyszy, nie cieszą się bowiem zainteresowaniem ani głównego nurtu krytyki, ani kręgu literatury, co może zaskakiwać, biorąc pod uwagę jego awangardowy charakter.

Fajfer i twórcy literatury hipertekstualnej oczywiście przyznają, że kontynuują pewną tradycję, ale często traktują ją nieco instrumentalnie, jako przygotowanie gruntu pod ich własną twórczość. Mówi się o literaturze *avant la lettre*⁸ i protohipertekstach⁹, pośród których wymienia się między innymi *Grę w klasy* Julio Cortáзара czy *Rzut kośćmi* Stéphane Mallarmégo, ale dzieła te są zwykle przywoływane w poszukiwaniu legitymizacji dla współczesnych praktyk jako zapowiedź twórczości liberackiej w pełnym tego słowa znaczeniu. Choć ostatni rozdział książki Dawidek Gryglickiej opisuje zjawiska najnowsze, twórczość Fajfera i innych nie jest przedstawiona jako ostateczny etap rozwoju

7 M. Dawidek Gryglicka *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Korporacja Ha!art – Muzeum Współczesne Wrocław, Kraków–Wrocław 2012.

8 Zob. K. Bazarnik, Z. Fajfer *Krótką historią literatury*, w: Z. Fajfer *Liberatura...*, s. 85-92.

9 Zob. W. Kalaga *Liberatura. Słowo, ikona, przestrzeń*, w: Z. Fajfer *Liberatura...*, s. 16-17.

tekstu wizualnego, zapowiadany i przygotowywany przez wcześniejsze awangardy. Autorka pokazuje, że polska historia logowizualnej sztuki jest bogatsza i znacznie bardziej skomplikowana, niż przedstawiają ją współcześni pisarze, szukając uzasadnienia dla własnych praktyk. Ta monumentalna książka odkrywa przed czytelnikiem fenomen twórczości, która rozkwitła w Polsce w latach 70., by później w większości odejść w niepamięć. Ukazuje twórców, których intermedialne prace nie są sumą znaczenia słów i ich formy wizualnej, lecz fuzją wszystkich porządków semantycznych uruchamianych przez znak. Dzięki książce Dawidek Gryglickiej literatura, która tekst z wizualnością często łączy dlatego, by unowocześnić literaturę i dostosować ją do współczesnych standardów komunikacyjnych, staje się częścią skomplikowanej historii, a jej teoria i dążenia jednymi z wielu możliwości realizowanych przez tekst wizualny.

Kluczowe wydarzenia i publikacje dla rozwoju powojennego tekstu wizualnego na Zachodzie zaszły w latach 1948-1968, a kiedy ruch ten wkraczał w fazę podsumowań i powoli się wypalał, w Polsce zaczynał dopiero raczkować¹⁰. Mimo narzucających się podobieństw, dostrzeganych również przez ówczesną krytykę literacką, autorka stara się przedstawić polski nurt poezji wizualnej jako względnie autonomiczny. Pokazuje, jak niezależnie od artystów zachodnich polscy twórcy na własną rękę odkrywali tekst wizualny i tworzyli swoje programy. Rekonstruuje ich motywacje i dokładnie opisuje rozwój ich twórczości, uwzględniając w swoich analizach specyficzną sytuację społeczno-kulturową, która zmuszała artystów do kontestacyjnej postawy i popychała ich w stronę eksperymentu i radykalnych wyborów.

Szczególnie interesujący wydaje się pomysł wpisania twórczości polskich poetów wizualnych w szeroki ruch Nowej Fali. Dawidek Gryglicka pokazuje, że choć w zupełnie odmienny sposób, interesujący ją artyści realizują podobne cele do tych urzeczywistnianych przez Stanisława Barańczaka czy Ryszarda Krynickiego. O ile główne postaci poezji nowofalowej koncentrują się na szczegółach języka osadzonego w politycznej rzeczywistości, to konkretyści wizualni rezygnują z języka dyskursywnego, jednak wpisują się w ten sam ruch czy atmosferę ideotwórczą. Ta krytyczna twórczość jest reakcją na stan ówczesnej kultury i sytuacji społecznej, odpowiedzią na zwyrodnienie języka i relacji międzyludzkich. Propozycji usytuowania tej twórczości w historii polskiej kultury jest wiele, ale żadnej autorka nie uznaje za definitywną. Raczej mnoży alternatywne rozwiązania, niż zawęża pole możliwości. Choć najczęściej zapleczem tekstów wizualnych jest poezja lingwistyczna, opisując wciąż ewoluującą twórczość kolejnych artystów Dawidek Gryglicka przywołuje kolejne inspiracje, programy twórcze i teoretyczne podstawy.

¹⁰ Zob. M. Dawidek Gryglicka *Historia tekstu wizualnego...*, s. 98.

Z jednej strony realizowana przez Stanisława Dróżdża idea sztuki czystej – wolnej od wszelkich kontekstów, uniwersalnej i ahisterycznej, zgodnie z którą dzieło będzie się koncentrować wyłącznie na własnej strukturze wewnętrznej i wzniesie się ponad powszechny dyskurs, zajmując względem niego pozycję autonomiczną i zobiekttywizowaną¹¹. Z drugiej strony zaangażowana i interwencyjna sztuka Marianny Bocian, Ewy Partum i Natalii LL, która uwalnia język od codziennego użycia tylko po to, by tym mocniej wkroczyć w rzeczywistość społeczno-polityczną. Oprócz tego teksty wizualne Piotra Bernackiego, funkcjonujące jako zamknięte układy, w tajemniczy sposób łączące logikę, matematykę, ale też magię i religię w jednym systemie konceptualnym. W końcu bazujące na symbolizmie i metafizyce poszukiwania uniwersalnego języka, zdolnego objąć całość świata i uwolnić możliwości poznawcze od nadmiernie unifikującej logiki, która wraz z alfabetem i linearnym zapisem ogranicza perspektywę i strukturyzuje doświadczenia. Oprócz tych programów i motywacji pojawia się mnóstwo innych, które autorka rekonstruuje lub interpretuje nie tylko dla każdego z omawianych twórców z osobna, ale niekiedy nawet dla poszczególnych prac. Dawidek Gryglicka nie zgadza się na żadne uproszczenia i generalizacje. Nie grupuje artystów, nie szereguje dzieł, nie proponuje modelu pojęciowego, który pozwoliłby czytelnikowi na klasyfikację i w konsekwencji na łatwiejsze poruszanie się między wieloma artystami i setkami prac opisanymi w tej książce. Autorka pisze:

Wiele właściwości, które można przypisać utworom wizualnym, w tym również poezji konkretnej, nadzwyczaj często odnosi się do jednostkowych dzieł. [...] Niełatwe jest pisanie o utworach tekstowowizualnych, uogólniając ich cechy, szukając punktów zbieżnych, próbując ogarnąć zjawisko tekstu wizualnego jako jednolitą całość. Każde dzieło jest unikalne, ma odrębną genezę, tworzące je znaki i ich znaczenia często są złożone znacznie bardziej, niż oczekiwalby tego odbiorca przygotowany do obcowania z tradycyjnym zapisem tekstowym. Mimo pozornego podobieństwa wizualnego, zbliżonych kształtów graficznych, środków, którymi operuje dzieło tekstowowizualne, każdy z utworów wymyka się na jakimś polu generalizacji i wyklucza schematyczny odbiór. [...] Przez niemal cały kilkusetstronicowy wywód będą prześlizgiwała się pomiędzy definicjami, unikając kategoriycznych jednoznaczności, ponieważ zarówno jako badaczka, jak i jako artystka jestem przekonana, że sztuka wymyka się definicjom...¹²

11 Tamże, s. 165.

12 Tamże, s. 16-18.

Decyzja Dawidek Gryglickiej i jej motywacje nieszczególnie mnie przekonują. Kategoria jednostkowości sztuki i etycznej – czyli niemethodycznej – odpowiedzi na nią jest dobrze znana choćby z pism Dereka Attridge'a i Richarda Rorty'ego¹³, jednak świadomość konsekwencji wszelkich generalizacji nie powinna moim zdaniem uniemożliwiać klasyfikacji, które w książce historycznoliterackiej, zwłaszcza tego formatu, wydają mi się wskazane. Nie rozumiem też, dlaczego tradycyjna literatura miałaby być mniej unikalna i mniej naznaczona jednostkowością niż dzieła tekstowowizualne. Zdaje się, że autorka swoją decyzję motywuje nie tyle etyką literatury, ile jakąś ulotną prawdą czy tajemnicą, ukrytą jej zdaniem w każdym logowizualnym dziele. W ten sposób znów wracamy do kwestii wiary w prawdę i tajemnicę tekstu, która co jakiś czas w książce Dawidek Gryglickiej powraca, niekiedy nawet w aforystycznej formie: „Jak czytać? Tak [...], by usiłować dostrzec w znanym i oswojonym języku fałdę przesłaniającą jego potencjalność; tak, by poznanie tajemnicy skrytej pod ową fałdą zmieniło odbiorcę”¹⁴.

Konsekwencją rezygnacji z uogólnień jest to, że książka nie może być poręcznym kompendium wiedzy zapewniającym czytelnikowi narzędzia do swobodnego i samodzielnego przemierzania tekstów wizualnych. Są jednak i plusy. Podchodząc do każdego artysty, a nawet każdego z dzieł indywidualnie, autorka pokazuje, jak tę twórczość czytać, jak o niej mówić i jak ją interpretować. Nie jest to łatwe, bo jako sztuka intermedialna teksty wizualne funkcjonują na pograniczu ustalonych dyscyplin i metodologii, sytuują się w niezagospodarowanej przestrzeni, o którą długo nikt nie chciał się upomnieć. Twórczość ta upływnia granice między literaturą a sztuką plastyczną, przez co okazała się dla badaczy dosyć kłopotliwa. A że z problemami najlepiej radzić sobie, unikając ich, przez pewien czas historycy sztuki i literaturoznawcy sytuowali tekst wizualny poza obszarami swoich dyscyplin i nawzajem obarczali się odpowiedzialnością za jego badanie.

Niezależnie od miejsca w intermedialnej przestrzeni, w którym sytuują się omawiani artyści, Dawidek Gryglicka nigdy nie ma problemów, aby pochylić się nad każdym z nich i pomysłowo interpretować ich twórczość. Wybór omawianych autorów jest zupełnie nieoczywisty. O ile rozdziały poświęcone Dróżdźowi i pośrednio związanym z nim wrocławskim konkretystom nie mogłyby mieć innych bohaterów, o tyle część pracy poświęcona związkom tekstu wizualnego i sztuki konceptualnej może zaskakiwać. Niemniej wszystkie wybory autorki okazują się jak najbardziej uzasadnione, a sięganie przez

13 Zob. D. Attridge *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Universitas, Kraków 2007; R. Rorty *Kariera pragmatysty*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Znak, Kraków 1996.

14 Zob. M. Dawidek Gryglicka *Historia tekstu wizualnego...*, s. 56.

nią po mniej oczywiste nazwiska pokazuje tylko ekspansywną naturę tekstu, który w różnych formach odnajduje się z dala od tradycyjnej literatury czy przekazów informacyjnych.

Zadziwiająca jest łatwość, z jaką Dawidek Gryglicka opisuje kolejne dzieła, których raz skomplikowane, raz zupełnie trywialne formy funkcjonalizuje i wpisuje w jakąś opowieść. Niekiedy jest to czysta inwencja, wielokrotnie jednak autorka rekonstruuje poglądy i pisma teoretyczne twórców, stara się odczytać ich intencje i dopiero wtedy zaproponować interpretację. Nie do końca idzie to w parze z nieograniczoną wolnością czytelnika, o której często wspomina. Ta swoboda interpretacji wynika nie tylko z inwencji i wiedzy. W wypadku tekstów wizualnych równie istotna jest chęć interpretacji, a ta pojawi się tylko wtedy, gdy obdarzymy autora ogromnym zaufaniem. Nie jest to wcale łatwe, gdyż prace te często wygodniej zignorować jako trywialny żart, niż uznać za przekaz wart zrozumienia. Mam wrażenie, że w wypadku tekstów wizualnych wyjątkowo trudno jest zająć neutralne stanowisko – albo akceptuje się je wraz z konceptualnym zapleczem, które w mojej ocenie często bywa mistyczną czy filozoficzną mrzonką, albo odrzuca z irytacją. Dawidek Gryglicka pisze: „nieustannie towarzyszy mi przekonanie o absolutnie fascynującym charakterze badanego przeze mnie zjawiska”¹⁵, co widać zresztą na każdym kroku. Bez tej fascynacji, bez wiary w ten rodzaj twórczości opisywanie jej jest zgoła niemożliwe. Muszę przyznać, że fascynacja autorki jest dla mnie ciekawsza i bardziej niepojęta, niż twórczość, nad którą się pochyla. Ja rozkładam ręce, nie rozumiejąc tak głębokiego zainteresowania, ona równie bezradnie pyta: „Dlaczego zachodzi taka sytuacja? Dlaczego zjawisko, które ma nie czterdziestoletnią [...], ale wręcz kilkusetletnią historię, pozostaje w niszy sztuki...?”¹⁶. Mam wrażenie, że między tymi stanowiskami nie ma porozumienia. Albo się w tę twórczość wierzy, albo nie.

Rzecz istotna, że można przeczytać tę książkę bez fascynacji tekstem wizualnym, choć na pewno z nierównym zainteresowaniem. Dawidek Gryglicka o każdym omawianym tekście stara się powiedzieć coś nowego i za pomocą innego języka, jednak mimo to nieustannie miałem wrażenie powtarzalności, za co winę być może bardziej ponosi materiał niż autorka. Nieważne, czy motywacje poetów wizualnych są metafizyczne czy logiczne, niezależnie od tego, jaki jest *input*, *output* zwykle bywa taki sam. Dlatego też o ile pierwsze podrozdziały części poświęconej Dróżdżowi, kluczowej dla tej książki postaci, przeczytałem z dużym zainteresowaniem i bez żadnej asekuracji wraz

15 Tamże, s. 15.

16 Tamże.

z autorką skłonny byłem uznać takie prace jak *Zapominanie, optimum czy było-jest-będzie* za frapujące, pomysłowe i w pewien sposób wytrącające z rutyny, o tyle w dalszej części czułem, jakby ktoś setny raz opowiadał mi ten sam dowcip, który już za drugim razem przestał śmieszyć, a z każdym kolejnym wydaje się mniej udany. Doskonale rozumiem więc ówczesną, niekiedy żywiołową krytykę, z którą spotykał się ten „nieszkodliwy maniak”¹⁷, oskarżany o dziecinadę, hołsztaplerkę czy naiwność, a zwłaszcza jego kontynuatorzy, którzy w ramach chwilowej mody powielali tę i tak powtarzalną twórczość¹⁸. Rozumem też artystów, którzy zainteresowanie tekstem wizualnym gwałtownie porzucili, przyznając niekiedy, jak Bogusław Michnik, że „poezja konkretna była mało znaczącym epizodem”¹⁹ w ich twórczości czy nawet, jak Marian Grześczak, wstydząc się popełnionych za młodu wierszy²⁰.

Skłamałbym jednak, pisząc, że wśród kompleksowo omawianych przez Dawidek Gryglicką twórców nie znalazłem takich, których prace szczególnie mnie zainteresowały. Nie dzieląc wiary w sensowność sztuki czystej, skoncentrowanej wyłącznie na stosunkach wewnątrzsystemowych elementów, ani w możliwość wzniesienia się ponad dyskurs, a takim ideom pozo-stawał wierny Drózd, jestem pełen podziwu dla interwencyjnej sztuki Marianny Bocian, Natalii LL i Ewy Partum. Te trzy artystki zaangażowały tekst wizualny w odważną walkę o język, równość i sprawiedliwość społeczną, za jego pomocą uwidaczniały czy dekonstruowały opresyjność szeroko pojętego systemu, a w końcu wykorzystywały go w interesujących projektach tożsamościowych. *Ukrzyżowanie na długach* Bocian, praca jakże aktualna, na tle wypełnionym przez symbol złotego – „zł” – przedstawia krzyż zbudowany ze zmultiplikowanego znaku „%”. Inna praca artystki, *Ścieżka języka*, ukazuje polski alfabet umęczony i upokorzony na krzyżu propagandy, gdzie odbiorcy zapraszani są do deptania po szpaltach „Trybuny Ludu”, „Prawdy” i „Izwiestii”, po prasie, która funkcjonuje jako residuum władzy, zarówno tej politycznej, jak i symbolicznej. Podobnie działa praca *Poezja aktywna*, w której Partum zaprasza do zacierania i dekonstrukcji języka nie tylko podporządkowanego aparatowi politycznemu, ale i podtrzymującego układ patriarchalny. Odważne wystąpienia feministyczne, kłopotliwe zarówno dla władzy, jak i dla artystycznego

17 T. Burzyński *W głębi języka*, „Gazeta Robotnicza” 1978 nr 28; cyt. za: M. Dawidek Gryglicka *Historia tekstu wizualnego...*, s. 203.

18 Tamże, s. 111-112.

19 M. Dawidek Gryglicka *Odpryski poezji. Stanisław Drózd mówi*, Korporacja Ha!art – Narodowe Centrum Kultury, Kraków–Warszawa, 2012, s. 96-97; cyt. za: M. Dawidek Gryglicka *Historia tekstu wizualnego...*, s. 114.

20 Zob. M. Dawidek Gryglicka *Historia tekstu wizualnego...*, s. 393.

środowiska, w których artystka wykorzystuje tekst wizualny, brzmienie języka i swoje nagie ciało ukazane nieerotycznie, są godne podziwu, podobnie jak praca *Hommage à Solidarność*, w której wbrew polskiemu etosowi walki i ruchów niepodległościowych Partum upomina się o kobietę jako podmiot polityczny. Tak interesujące realizacje wykorzystujące tekst wizualny pojawiają się jednak w książce Dawidek Gryglickiej nieczęsto, nie są też przez nią szczególnie wyróżnione. Bliższa jest autorce sztuka bardziej autonomiczna, wymagająca wiary w głębię języka, łącząca znak z jego kształtem po to, by – jak pisze Tadeusz Sławek, badacz cytowany w tej książce najczęściej – „w pęknięciu między pismem alfabetycznym a tymi sposobami notacji, które proponują zachowanie dźwięczności czy wizualnej atrakcyjności słowa, śnić swój własny sen o prawdzie nowej, wolnej od ograniczeń dyskursywności logosu zawartego i operującego alfabetem”²¹. Za to jednak, że większość z omawianych prac nie wzbudziła we mnie fascynacji, powinienem chyba obwiniać nie autorkę, lecz mój brak wiary w sztukę wolną od zewnętrznych wpływów, w której zamiast językowej głębi dostrzegam mało znaczące tautologie bazujące na trywialnych związkach znaczenia i formy wizualnej słów.

Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku w rzetelny i rozbudowany sposób przedstawia fenomen logowizualnej twórczości, która w latach 70. gwałtownie rozkwitła na naszym rodzimym gruncie, by później w dużym stopniu zostać zapomniana. Co dla mnie istotne, książka, choć wyszła ze środowiska, które nazwałem liberackim kościołem, nie jest wielkim manifestem i agitacją, lecz dobrze napisaną naukową książką historyczną, wolną od roszczeń i resentymentów, które przeszkadzają mi w wielu publikacjach z tego kręgu. Dawidek Gryglicka przypomina o artystach, o których nieczęsto mówi się nawet we współczesnym środowisku literatury wizualnej, które uchodzi za prototypowe dla tego nurtu. Można zarzucić autorce brak wystarczających klasyfikacji i uproszczenia, które uczyniłyby przedstawiany przez nią materiał bardziej poręcznym (zwłaszcza dla tych mniej zafascynowanych tekstem wizualnym) oraz niekiedy zbyt duże zaufanie do teoretycznych deklaracji twórców, z którymi nie stara się dyskutować, jednak z drugiej strony pozwala jej to przedstawiać kolejnych artystów kompleksowo i rekonstruować ich twórczość jako autonomiczne światy logowizualne. Autorka oddaje głos twórcom zapomnianym przez główny nurt historii literatury, pozwala im się przedstawić, dookreślić czy wytłumaczyć, a przywoływane przez nią wypowiedzi często pochodzą z jej prywatnej korespondencji, rozmów i wywiadów, co jest warte podkreślenia. Właściwe docenienie monumentalnej pracy Dawidek Gryglickiej prawdopodobnie wymaga od czytelnika podzielenia z nią

21 T. Sławek *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989, s. 65-66; cyt. za: M. Dawidek Gryglicka *Historia tekstu wizualnego...*, s. 678.

fascynacji tekstem wizualnym. Ja wiary w dzieła tego typu nie mam, ale mimo to mogę stwierdzić, że zaprezentowana książka jest najbardziej kompleksowym omówieniem tekstu wizualnego i w nader wyczerpujący sposób prezentuje zarówno artystów, jak i język, jakim można o tej sztuce mówić.

Abstract

Dominik Antonik

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (KRAKÓW)

Visual text and the question of faith

Review: M. Dawidek Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Korporacja Ha!art – Muzeum Współczesne Wrocław, Kraków–Wrocław 2012.