

AGNIESZKA KARPOWICZ
Warszawa

GATUNKI LOGOWIZUALNE OD KRYTYKI JĘZYKA DO KRYTYKI SPOŁECZNEJ

Język krytyki

„Jeśli to możliwe, na litość boską, nie pokazuj tych, o pomstę wołających do nieba rzeczy (...) po przeczytaniu których dostałem biegunki, zwymiotowałem i zapadłem na suchoty. Dobieraj teksty starannie, jeśli ci moje życie miłe – lepiej już nic, niżli te okropne wiersze (...)”¹ – pisał węgierski poeta, Sandor Petöfi, w liście do wydawcy pisma „Hazánk”, a był to komentarz do opublikowanego tam wiersza w kształcie krzyża. Logowizualne formy ekspresji operujące wieloma mediami z rzadka mieściły się w ramach tradycyjnych estetyk, poetyk, kanonicznych rodzajów i gatunków oraz utartych sposobów percepcji dzieła sztuki. Nic więc dziwnego, że próbowano się zmierzyć z wielomedialnością – gwałtownie narastającą w dwudziestowiecznych praktykach artystycznych – za pomocą języka opisu immanentnie wartościującego. Formom tym zarzucano wielokrotnie bezgatunkowość lub amorficzną heterogeniczność tworzyw.

Po części dlatego właśnie co najmniej od początku XX wieku formy usytuowane między słowem a obrazem niosą ze sobą ładunek krytyczny. Prace określane mianem gatunków logowizualnych powstają w przestrzeni między różnymi mediami, istnieją między materią słowną a przestrzenią wizualną, często rozwijając się w kierunku sztuk plastycznych, natomiast wszelkie intermedia sztuki słowa to po prostu obszary pomiędzy nią a jakąkolwiek inną dziedziną. Chodzi tu przede wszystkim o zjawiska immanentnie dwumedialne, których status ontologiczny można

¹ List przytaczany przez Dicka Higginsa w książce *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*, Albany, 1987. Cyt. za: P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989, s.248.

określić jedynie jako przejściowy, funkcjonujący i istniejący zawsze w przestrzeni „pomiędzy” słowem a obrazem i niesprowadzające się do jednego z tych mediów.

Kategoria intermediów została zaproponowana przez Dicka Higginsa w latach 60. XX wieku właśnie jako próba przerzucenia pomostu nad przepaścią dzielącą nowe działania artystyczne i tradycyjne, negatywne sposoby ich opisu². Zasadniczo było to słowo definiujące wszelkie formy artystyczne, które nie mieściły się w ciasnych – choć do przesady czystych i schludnych – teoretycznych szufladkach literackości, teatralności, muzyczności czy plastyczności. Higgins oswajał w ten sposób prace artystyczne powstałe między różnymi mediami, na przykład *happeningi* oscylujące między kolażem, teatrem i muzyką lub wiersze wizualne i konkretne istniejące między materią słowną a przestrzenią widzialną.

Sam Higgins wyjaśniał w sposób intermedialny wzajemne przenikanie się mediów sztuki, tworząc oryginalne *Eseje wizualne*. Pierwszy powstał w 1976 roku i obrazował sytuację poezji. Została ona umieszczona w centrum narysowanego koła, a liczne strzałki prowadziły ze środka ku różnym dziedzinom. Według Higginsa wiersze wizualne rozwijają się w kierunku sztuk plastycznych. Na tej samej zasadzie wyróżniona została tu poezja video (w kierunku sztuki video), *mail art* (poczta), dźwiękowe wiersze konkretne (muzyka), poezja konceptualna (filozofia). Wszelkie intermedia sztuki słowa to po prostu obszary pomiędzy nią a jakąkolwiek inną dziedziną.

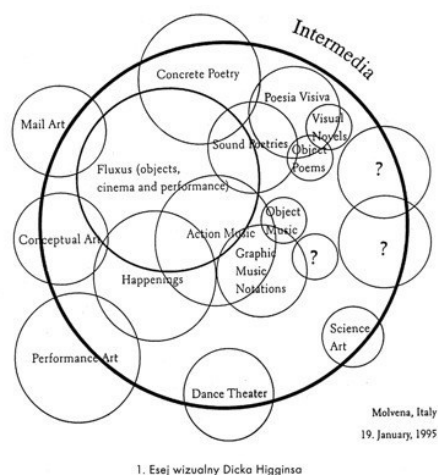
Podobnie autor wyjaśniał inne formy artystyczne takie, jak *performance*, *environment*, *fluxus*, sztuka konceptualna. Ten sposób myślenia o rozwoju dzieł artystycznych obrazuje także kolejny intermedialny esej³:

Obszary oznaczone znakiem zapytania podkreślają płynność, niestabilność i otwartość intermedialnej sztuki, a także nie ortodoksyjność samego jej kategoryzowania.

Już sama płynność, niestabilność i otwartość intermedialnej sztuki, a także nie ortodoksyjność samego jej kategoryzowania sprawia, że

² Zob.: D. Higgins, *Intermedia i inne eseje*, przeł. M. i T. Zielińscy, Warszawa 1985; D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wyb., oprac., postowie P. Rypson, przeł. K. Brzeziński, Gdańsk 2000 (prezentacja koncepcji intermediów w tym artykule została oparta głównie na eseju *Intermedia* opublikowanym w tym tomie). Zob. także: D. Higgins, *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*, Albany 1987; D. Higgins, *George Herbert s pattern poems: in their tradition*, New York 1977; D. Higgins, *Horizons: the poetics and theory of the intermedia*, Carbondale 1983.

³ D. Higgins, *Nowoczesność*, dz. cyt., s. 114.



język logowizualności staje się krytyczny wobec zastanych sposobów klasyfikowania. Intermedialność bywa dla Higginsa podstawą przewrotnego wartościowania dzieł. Na tej zasadzie *ready-made* – jako niezgodny z żadnym czystym medium – funkcjonuje na granicy artystycznych środków wyrazu i takich, „którymi wyraża się życie”⁴. Przedmiot gotowy jest więc przede wszystkim czymś pomiędzy rzeźbą i jakąś inną formą, ale nigdy nie daje się utożsamić z jedną dziedziną. Taki twór nie osadzony bytowo w konkretnej płaszczyźnie ekspresji może być bardziej wartościowy niż na przykład obrazy Picassa hołdujące jednemu medium. W tej koncepcji krytyce podlegają też *pop-art* i *op-art* jako dzieła będące wynikiem samoograniczenia artystycznego, wynikającego z wykorzystania środków wyrazu zawężonych do dawnych funkcji sztuki, głównie dekoracyjnych. Autor próbuje więc przekroczyć wszelkie poetyki i estetyki oparte na czystych środkach ekspresji, opracowując koncepcję wobec nich krytyczną gdzieś na przecięciu logowizualnej praktyki i intermedialnej teorii.

Istotne wydają się także twierdzenia artysty-teoretyka dotyczące wszechobecności odwiecznie istniejących intermedii zwykle marginalizowanych i usuwanych poza centrum estetyczne przez badaczy-urzędników kierujących się kategorią czystości tworzyw. W długiej tradycji gatunków logowizualnych, pełniących bardzo różne funkcje w odmien-

⁴ Tamże, s. 120.

nych kontekstach historyczno-kulturowych, ten ładunek krytyczny wyznaczało mniej lub bardziej wyraźnie niepewne, amorficzne usytuowanie gatunku, który prowokował do pytań o granice literatury, sztuk plastycznych, poezji czy po prostu wiersza, a więc podważał ustalone klasyfikacje oraz ramy klasycznych poetyk i estetyk.

Dick Higgins dostrzega w intermedialności wyróżnik dwudziestowiecznych form artystycznych, zwracając jednocześnie uwagę, że idea podziału tworzyw sztuki nie istnieje obiektywnie, odwiecznie i niezbywalnie jako bezsprzeczny fakt. Autor lokalizuje w epoce renesansu narodzin koncepcji sztuki czystej, a następnie łączy ją z ówczesną strukturą społeczną oraz świadomością. Według Higginsa podział estetyczny odzwierciedla bowiem stratyfikację społeczną, opartą na mechanistycznym, klasyfikującym sposobie myślenia. Demokratyzacja jest według niego procesem, który nie pozwala dłużej uzasadniać sztywnych kategorii pojęciowych czy artystycznych lub używać ich w stosunku do zjawisk twórczych. Jak teatr sceniczny odzwierciedlał i podtrzymywał siedemnastowieczne pojęcie porządku, tak intermedia mają być oparte na współczesnym pojmowaniu ładu społecznego – dowodził Dick Higgins. Nie zawsze jednak formy logowizualne funkcjonowały w kontekście krytycznym i wydobywając rozdźwięk między słowem a obrazem oraz znakiem i znaczeniem.

Wydaje się jednak, że krytyczność języka logowizualnego została wydobyta na plan pierwszy dopiero w dwudziestowiecznych formach. Gatunek ten jest pierwotnie rękopiśmienny. Właściwym sposobem jego istnienia był rękopis, a potem tekst wizualny. To osadzenie medialne gatunku pozwala wykorzystać wizualność właściwą pismu i uwypukla jego prymarną przestrzenność, a więc widzialność, kształt graficzny, a także odwołuje do praktyki wizualizacji słowa czy zapisywania obrazem (ideogramy, piktogramy, hieroglify, kryptografia egipska, rebusy). Te potencje pisma stają się w przypadku poezji wizualnej nie tylko elementami kompozycyjnymi, ale też semantycznymi.

Poezja wizualna w sensie ścisłym zaczęła powstawać wraz z autonomizacją i specjalizacją sfery artystycznej, w tym literackiej⁵. Sama forma i sposób przekazu, charakterystyczne dla tego gatunku, pojawiały się jednak już wcześniej, pełniąc funkcje odmienne od artystycznych czy poetyckich, a mianowicie: funkcję mnemotechniczną (zapis wykorzystywany

⁵ Zob. m.in.: J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002; P. Rypson, *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2002.

w funkcji pamięci), magiczną (słowo pisane traktowane jako rzecz). Tworzy formalnie bliskie poezji wizualnej powstawały jako logowizualne modlitwy, zaklęcia, amulety gnostyczne, piśmienne formuły magiczne, kwadraty magiczne, zaklęcia lecznicze, do której to tradycji odwoływali się często późniejsi autorzy poezji wizualnej skupieni w swojej twórczości na alchemii liter i liczb czy mistycznej filozofii języka, czego świadectwem są średniowieczne, a potem renesansowe i barokowe, labirynty literowe lub dzieła kryptograficzne.

Związek słowa z rzeczą był wydobywany także w najwcześniejszych realizacjach właściwej poezji wizualnej, powstającej w sferze artystycznej. Przykładem może być literatura grecka okresu aleksandryjskiego. Wtedy to powstawały wiersze wizualnie wyobrażające przedmioty, do których odnosiła się warstwa werbalna, nazywane *technopaegnia*, spośród których najstynniejsze to utwory *Topór*, *Skrzydła*, *Jajko* autorstwa Symiasza z Rodos, datowane na około 325 r. p.n.e. Przedstawiały one kształty tytułowych przedmiotów przy pomocy graficznych znaków-liter. Istnieje hipoteza, że mogły być przeznaczone do umieszczania na konkretnych przedmiotach jako inskrypcje.

Wiersze-obrazy powstające jako utwory literackie, ale pełniące także pozaartystyczne funkcje, były szczególnie popularne w starożytnym Rzymie. Z tego kręgu kulturowego pochodzą ich najbardziej znane formy, *carmina cancellata* [pol. wiersze kratkowe], zwłaszcza autorstwa Optacjana. Były to wiersze wplecione w tekst zasadniczy, układające się na przykład w znak krzyża czy monogramy Chrystusa. Stanowiły one głównie formy symboliczne. W ówczesnym kontekście kulturowym poezja wizualna szybko zaczęła stanowić wyraz ideologii religijnej i państwowej, pełniąc częstokroć funkcję panegiryczną czy wręcz propagandową, a także odwołując się do źródłowej funkcji wizualizowanego pisma funkcjonującego w formie inskrypcji.

Ta tradycja logowizulaności została najpełniej wydobyta w popularnych w epoce baroku wierszach-pomnikach, wierszach-herbach czy wierszach-piramidach. Takie utwory architektoniczne, nawiązujące do celebracyjnej roli kolumn, obelisków czy innych form monumentalnych, pełniły funkcję użytkową. Tworzono je z okazji różnych uroczystości, miały wychwalać i upamiętniać, odwołując się kształtem wizualnym do form przedmiotowych, a także nawiązując do tradycji inskrypcji na posągach bogów, pomnikach władców, murach świątyń czy nagrobkach, przesuując zarazem ich znaczenie celebracyjne z przestrzeni publicznej w sferę coraz bardziej prywatną – od dworów królewskich po dworki szlacheckie. Poezja wizualna uświetniała druki okolicznościowe, dedykowane na

przykład przedstawicielowi rodu szlacheckiego, czy druki funeralne powstające na cześć osób zmarłych.

Równolegle poezja wizualna funkcjonowała w autonomizującej się stopniowo sferze literackiej, pełniąc nie tylko funkcję ludyczną – jako zabawa, szarada czy gra literacka, ale także czysto estetyczną – jako praktyka utożsamiana z poezją kunsztowną, uczoną. Ta tendencja, sięgająca korzeniami do tradycji labiryntów słownych, logogryfów, polyptotonów czy tautogramów, zaowocowała trwałym nurtem *poesis artificiosa*. Około XVI-XVIII wieku wykształciła ona emblematykę, hieroglifikę oraz ikonologię nowożytną. Emblematyka z kolei stopniowo stawała się oddzielną dziedziną sztuki. Ten gatunek wiązał się z erudycyjną, intelektualną grą, ale równocześnie miał charakter moralizatorski, dydaktyczny, a także w symbolicznej formie zdawał sprawę z tajemnic boskich. Klasyczny emblemat jako gatunek ustabilizowany składał się z sentencji (*motto, lemma*), ryciny umieszczonej pod nią (*ikon, pictura, imago*) oraz umieszczonego jeszcze niżej wiersza (*epigramma, subscripti*). Treść motta prowokowała do gry znaczeń w zderzeniu z treścią ikonu, przypominając formę rebusu. Napięcie znaczeniowe prowadziło tu jednak do odkrycia wspólnego znaczenia, a słowo i obraz funkcjonowały w pewnym sklejeniu semantycznym, odwołując do spójnego sensu. Funkcja emblematów – związana z kunsztem artystycznym, wartościowanym pozytywnie wraz z autonomizowaniem się sfery artystycznej w kulturze europejskiej – pierwotnie odwoływała się jednak do mozaik czy umieszczanych na przedmiotach użytkowych aplikacji, traktowanych jako ozdoby i określanych właśnie terminem *emblema*. Ta forma poezji wizualnej ściśle wiązała się z heraldyką i z niej też jest wywodzona.

Po wynalezieniu druku zapis typograficzny wypierał drzeworytnicze, miedziorytnicze czy rękopiśmienne realizacje gatunków logowizualnych, przekształcając ich formę i funkcję. Typografia jest idealizacją pisma, ale poezja wizualna we wszystkich swoich odmianach posługuje się koncepcją nieprzezroczystości słowa pisanego lub drukowanego. Samo medium zwraca w ten sposób na siebie uwagę w lekturze (nieprzezroczystość), nie pozwalając traktować słów jako przejrzystych naczyń na treść. Kulturowa funkcja czytelności, przejrzystości przekazu pisanego, a zwłaszcza typograficznego, właściwa tekstom w sensie ścisłym, staje się tu materiałem artystycznym, materią plastyczną. Logowizualność deautomatyzuje w ten sposób medium, w jakim powstaje, a także właściwy mu sposób odbioru. Dokonuje ona swoistej interpretacji słowa typograficznego jako przedmiotu widzialnego, zmysłowego, materialnego, uzależnionego bytowo i znaczeniowo od swojego nośnika i medium, od

formy dźwiękowej lub wizualnej. Innymi słowy, jest to sztuka słowa wydobywająca nie tylko materialność tekstu, ale także materialność samego znaku językowego, co zostało w pełni wykorzystane w nowoczesnej i współczesnej tradycji logowizualnej.

Krytyka języka

Potencjał krytyczny nowoczesnych gatunków logowizualnych tkwi już w samym zderzeniu dwóch różnych mediów (słowa i obrazu) w jednym dziele, co prowokuje do wzajemnego podważania, kwestionowania każdego z nich.

Nowoczesna tradycja typograficznej poezji wizualnej sięga przełomu XIX i XX wieku⁶. Duże znaczenie dla form logowizualnych mają wtedy dwa czynniki: zmieniające się środowisko medialne oraz rozwijające się gwałtownie nowe techniki reprodukcji (litografia, chromatografia, mechaniczna reprodukcja). Literacki tekst wizualny ulega przekształceniom w interferencji poezji z typograficznymi praktykami logowizualnymi, takimi jak szyldy, plakaty, komiksy, reklamy, pocztówki, magazyny ilustrowane. Najpełniejsze świadectwo tej przemiany daje jeden z głównych twórców dwudziestowiecznej poezji wizualnej, Guillaume Apollinaire: „Czytasz prospekty katalogi afisze śpiewające głośniejszym głosem niż kobiety/Oto poezja dzisiejszego poranka a dla prozy są liczne gazety”⁷.

W tym sensie gatunki typograficzne – plakaty, odezwy, afisze, deklaracje, manifesty, ogłoszenia i reklamy, współtworzące miejską logosferę, zaczynają stawać się także materiałem przetwarzanym twórczo przez twórczość logowizualną. Sztuka plakatu, jako nowa forma wizualnego komunikatu werbalnego, przetworzyła w sposób artystyczny informacje funkcjonujące od dawna w urbanistycznym pejzażu na słupach ogłoszeniowych. Była także polem eksperymentów typograficznych, modyfikujących potem tradycyjne formy sztuki.

Pojawienie się nowych mediów oraz sposobów przetwarzania słowa i obrazu wzmogło literacko-plastyczne poszukiwania autodefinicji. Mechaniczna reprodukcja, która pojawiła się w kulturze europejskiej wraz z prasą drukarską, wykorzystywana przede wszystkim do powielania przekazów werbalnych, od końca XIX wieku pozwalała na coraz łatwiej-

⁶ Zob.: B. Śniecikowska *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcji polskiej awangardy 1918-1939*, Kraków 2005; „Literatura na Świecie” 2006, nr 11-12; *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006.

⁷ G. Apollinaire, *Strefa*, przeł. A. Ważyk, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, red. J. Kwiatkowski, Wrocław 1975, s. 37-38.

sze powielanie obrazu czy słowoobrazu jako całościowego znaku. Te przemiany środowiska wizualnego znalazły również wyraz w literaturze i przeorganizowały jej dawne formy. Jednocześnie formy logowizualne możliwe już do łatwego i szybkiego powielania otwierały dyskusję związaną z krytycznym podejściem do reprodukcji, ale i systemów reprezentacji. W 1989 roku Hans W. Singer uważał za całkowicie naturalną możliwość użycia dzieła plastycznego w celu stworzenia nowego gatunku, ponieważ mechanicznej reprodukcji poddawane jest nie tylko słowo, ale także wizerunek. Autor zakłada, że właściciel fabryki mydła może kupić obraz olejny przedstawiający dziecko puszczające bańki mydlane, zlecić zakładowi litograficznemu druk barwnych kopii faksymilowanych i dodać nazwę swej firmy, aby w ten sposób otrzymać dzieło sztuki popularnej⁸. łącznie z wynalazkiem fotografii litografia uczyniła szybkimi oraz masowymi czynnościami charakterystyczne dla dwudziestowiecznej ekspresji artystycznej: wydzieranie z kontekstu i cytowanie słów oraz obrazów, umieszczanie ich w nowym kontekście, zestawianie z dowolnym elementem, przetwarzanie oraz powtarzanie dzieła sztuki, ale także reprodukowanie słowo-obrazów jako całościowych znaków. Ważnym źródłem była też sztuka reklamy, wykorzystująca nowoczesny druk. Na początku XX wieku odkryto całe spektrum krojów, rozmiarów i wyglądów czcionek oraz liter⁹. Plakat reklamowy mógł już być skutecznym działaniem słowem nawet bez udziału tradycyjnego obrazu. W 1912 roku pisał o tym Apollinaire, który „rozszerzał listę poetyckich rekwizytów o billboardy, tablice i ogłoszenia, porównując je wszystkie do stada rozwrzeszczanych, barwnych papug¹⁰”.

Nurt wizualny poezji był najpełniej reprezentowany i wykorzystywany w kręgach awangardowych. Przywołano wtedy w poezji wygląd reklamy czy ogłoszenia prasowego, na przykład wykorzystując druk dwuszpaltowy. Charakterystyczna jest tu tendencja – zwłaszcza w utworach futurystycznych – do łączenia w wizualnej przestrzeni tekstu słowa, obrazu i zapisu liter jako idealizacji dźwięku. Tradycja wizualna łączyła się tu także z koncepcją wiersza fonetycznego oraz optofonetycznego. Stanisław Młodożeniec podjął w jednym z wierszy próbę przedstawienia rozmowy telefonicznej:

⁸ H. W. Singer, *Sztuka plakatu*, przeł. A. Steinborn, [w:] *Moderniści o sztuce*, red. E. Grabska, Warszawa 1971, s. 483.

⁹ W. Bohn, *Kryzys znaku*, przeł. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11-12, s. 11-12. Zob. także J. Drucker, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Chicago 1994.

¹⁰ W. Bohn, *Kryzys znaku*, s. 12.

- - - - -
 o jakże - jak?!! - o - - Holi - ho
 - - - - - o - mia „lumba” - -
 wyrzekłaś mi dalekie „tak”
 i znikłaś w chińskich klombach
 - - - - -
 - - - - - ¹¹.

Element wizualny (kreska) staje się tu obrazem dźwięku-szmeru, odgłosu-szumu. Obraz słowa w tym przypadku jest wyobrażeniem dźwięku, natomiast inspiracją był tu niewątpliwie telegraficzny zapis komunikatu, związany z upowszechnieniem nowego sposobu komunikowania się.

Ekspresja logowizualna w swojej wersji typograficznej stanowiła wyraz dwudziestowiecznych poszukiwań jedności lub odpowiedniości warstw słuchowych i wzrokowych, przypominających dążenie do reaktywowania utraconego zespolenia wszystkich sztuk w jedną, integralną i nierozzerwalną, wielomedialną całość, nawiązując w ten sposób do odwiecznej idei korespondencji sztuk, ale odchodziła ona jednak od wcześniejszej symboliczności przekazu oraz wyrafinowanego kunsztu związanego z wierszem-ornamentem.

Takie intermedialne zestawienie jest krytyczne wewnętrznie, co wiadać już w przypadku praktyk kubistycznych. Słowa, fragmenty tekstów i litery pojawiające się w przestrzeni obrazów, stanowią pierwszy krok w kierunku kubistycznych *papiers collés*. Georges Braque i Pablo Picasso równocześnie zaczęli wprowadzać słowa do utworów plastycznych. Do tej pory istniały one zwykle w europejskiej przestrzeni plastycznej w miniaturowym malarstwie tablicowym i pełniły tam najczęściej rolę komentarza do przedstawionych plastycznie scen. Do XIX stulecia słowo partycypowało w obrazie jako inskrypcja, banderola lub napis, pełniąc funkcję emblematyczną, aby całkowicie zniknąć z przestrzeni malarskiej w ciągu XIX wieku. Dopiero za sprawą kubistów pojawiło się ono w funkcji czysto plastycznej w przedstawieniu malarskim, w formie niesymbolicznej oraz nieemblematycznej¹², co oznacza że litera stawała się tu obrazem, formą plastyczną, nieodnoszącą do znaczeń, które zwykliśmy odczytywać czy rekonstruować mając do dyspozycji ciąg liter.

¹¹ S. Młodożeniec, *Radiatoromans*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp Z. Jarosiński, wyb. H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 185.

¹² Zob.: *Słowo i obraz*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 226-228; P. Rypson, *Obraz słowa*, dz. cyt., s. 143.

Kubiści bardzo szybko uświadomili sobie niebezpieczeństwo tworzenia sztuki, która nie będzie próbą unaocznienia struktury świata, lecz czymś całkowicie oderwanym od życia. Braque wdrukował w obraz całą frazę: namalowane przez szablon litery „BAL”, prawie niewidoczne „O”, „CO” obok znaku „&” i cyfr 10, 40 (*Portugalczyk*, 1911). Włączał sylaby pomiędzy dębową tapetę i linie rysowane węglem (*Miska z owocami*, 1912). Celem było dokonanie zróżnicowania płaszczyzny. Nieme, pozbawione znaczenia litery, sylaby, słowa są tu formami znaczącymi o tyle, o ile stanowią element płaski wśród przestrzennych form wyobrażonych plastycznie. Przedmioty zaczynały więc reprezentować, podczas gdy litera-forma mogła być tylko samą sobą¹³. Centrum zainteresowań nie jest tu oczywiście język, lecz możliwości oraz sens plastycznego wyobrażania rzeczywistości. Słowa przede wszystkim „podbijały” złudzenie realności oraz znaczenie elementów wyobrażonych technikami malarskimi:

W przeciwieństwie do innych reprezentacji, litery żyły także na zewnątrz obrazu. Wdrukowane litery żywego języka mają nieredukowalne ponadbrzmieniowe znaczenia; samodzielne lub ułożone w słowa nie mogą być jedynie oglądanym przedmiotem – zawsze domagają się odczytania. Około 1911 roku obaj artyści używali izolowanych liter oraz słów w kubistycznych płótnach [...] włączając je w swe kompozycje jako notatki z rzeczywistości, wymagające odczytania przez widza. [...] W tej podwójnej roli abstrakcyjnych elementów kompozycji i argumentów *ad hominem* (co znaczy, że funkcjonowały w dwóch różnych rodzajach rzeczywistości) malowane litery otworzyły drzwi wklejanym w obraz kawałkom gazet¹⁴.

Ten przełomowy moment w pewien sposób uwolnił potencjał krytyki języka, tkwiący w formach logowizualnych, a kluczem do zrozumienia tego zjawiska jest powiązanie znaczenia słowa z jego formą, ponieważ druk to idealizacja pisma, którego zasadniczą funkcją jest zapis idealizowanej mowy: „Związek między słowami a obrazami jest odwzorowaniem na planie przedstawienia, znaczenia i komunikacji związków, których istnienie zakładamy między symbolami a światem, między znakami a ich znaczeniami”¹⁵.

¹³ E. Wolfram, *History of Collage*, New York 1975, s. 16.

¹⁴ H. Janis, R. Blesh, *Collage. Personalities – Concepts – Techniques*, Philadelphia and New York 1962, s. 12 (przeł. A.K.).

¹⁵ W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago 1986, s. 43 (przeł. AK).

Zapis oparty na alfabecie fonetycznym dzieli przekazywaną treść na małe elementy (litery), które nie przypominają niczego rozpoznawalnego w otaczającej rzeczywistości, a nawet w samym języku. Można je więc traktować jako niemimetyczne formy plastyczne i eksplorować artystycznie przestrzenie między pismem, znakiem wizualnym a znaczeniem:

Tak więc filtr alfabetu gruntownie odmienił język, również język mówiony – w sensie pozytywnym, którym nie sposób się tu zająć, i w sensie negatywnym, a to głównie dlatego, że język nie tylko został wypłukany ze swojej jakości dźwiękowej (zwłaszcza w poezji), lecz także wizualny wymiar jego znaków uległ sfunkcjonalizowaniu w służbie utrwalania języka werbalnego, a zatem nastąpiła w owym wymiarze utrata substancji¹⁶.

Ten brak substancji przedstawienia plastycznego i werbalnego (a więc reprezentacji) podlega krytyce, a jednocześnie próbuje się ją tu przywrócić. Nowoczesne formy logowizualne traktujące pisane słowo jak obraz przynoszą bowiem koncepcję słowa jako przedmiotu konkretnego, materialnego, uzależnionego bytowo i znaczeniowo od swojego nośnika i medium, czyli na przykład formy wizualnej. Dla artystów reprezentujących ten nurt słowo pisane, mimo swojej abstrakcyjności, jest zmysłowo-konkretnie, faktyczne, zmateriałizowane i materializujące się w sztuce. Na początku XX wieku słowo zaczęło pojawiać się masowo w formie bezpodmiotowej na plakatach, szyldach, w reklamach, gazetach, będąc niema literą wizualnych płaszczyzn. Stąd wynika po części problem znaczenia słowa pisanego, które zaczęło budzić wątpliwości co do językowych możliwości oznaczania w ogóle:

Poeta wizualny nie dowierza „czystemu słowu”, jest świadomy jego niewystarczalności. Dlatego właśnie proponuje przekroczenie granic izolowanych, technologicznie heterogenicznych języków poprzez oryginalną kombinację. Jednocześnie przekształca strukturę kodów komunikacji, a także kodów estetycznych¹⁷.

Niedowierzenie, podważanie, badanie i sprawdzanie znaczeń to stosunek do „znaczenia znaku” (słowa lub obrazu) pobudzający powstanie kolej-

¹⁶ F. Mon, *Pędy języka rosną i rosną*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11/12, s. 252.

¹⁷ M. D'Ambrosio, *Collage et poesia visiva: problèmes de définition, lecture et analyse rhétorique*, „Revue d'Esthétique” 1978, nr 4, s. 152 (przeł. A.K.).

nych sposobów wykorzystania słowa pisanego lub drukowanego w przestrzeni plastycznej. Artysta surrealistyczny, René Magritte, zwykł na przykład umieszczać podpisy pod malarsko przedstawionymi przedmiotami. Na obrazie *Klucz snów* widzimy obrazy podpisanych po angielsku przedmiotów: zegar nosi „nazwę” „wiatr”, dzbanek to „ptak”, łeb konia – „drzwi”, a walizka – „walizka”. Z jednej strony, tematem pracy plastycznej jest stosunek wizualnego przedstawienia danej rzeczy do niej samej oraz jej nazwy:

Sposób, w jaki postrzegamy rzeczy, zależy od naszej wiedzy bądź wiary. W średniowieczu, gdy wierzono w fizyczne istnienie piekła, widok ognia musiał mieć inne znaczenie aniżeli to, które ma obecnie. [...] Widzenie, które poprzedza słowa i które nigdy nie daje się do końca w nich zawrzeć, nie sprowadza się jednak do mechanicznej reakcji na bodźce. [...] Widzimy tylko to, na co patrzymy. Widzenie jest aktem wyboru¹⁸.

Z drugiej strony, artysta dotyka też problematyki językowej nazwy i rzeczy, do której to określenie ma się odnosić, ponieważ: „Każdą ekspresję językową obarcza ryzyko nieufności. Nigdy nie jest całkowicie pewne, czy to, co mówię, odpowiada temu, co skłania mnie do danego oznajmienia [...]”¹⁹.

Krytyka języka przywołuje tu problem znaku językowego i związanego z nim procesu z zakresu historii mediów. Samo słowo pisane to zjawisko wizualne. Tę specyfikę zawdzięcza ono między innymi rozwojowi nowych mediów materializujących język w formie graficznej. W koncepcji Waltera J. Onga pismo alfabetyczne, a następnie druk poddają słowo mówione dekontekstualizacji, czyniąc je zjawiskiem statycznym, przestrzennym, wizualnym, a jednocześnie abstrakcyjnym²⁰. Pisane litery bezpośrednio nie odnoszą się do żadnych znaczeń, więc odbieramy je jako abstrakty, jednak mają one zawsze swoją własną, graficzną materialność. Samo medium zwraca w ten sposób na siebie uwagę w lekturze (nieprzezroczystość), nie pozwalając traktować słów jako przejrzystych naczyń na treść. Pozornie pismo alfabetyczne, szczególnie w porządku typograficznym drukowanej stronicy, wydaje się niematerialnym, niemal przezroczystym naczyniem na treść bezpośrednio zapośredniczoną przez

¹⁸ J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, s. 8.

¹⁹ F. Mon, *Pędy języka rosna i rosna*, dz. cyt., s. 250.

²⁰ W. J. Ong, *Oralność i piśmienność*, przeł. J. Japola, Lublin 1992.

mowę. Słowo pisane jest jednak zawsze formą postrzeżeniową, przy czym jej specyfika polega na tym, że patrzymy równocześnie na nią i przez nią²¹.

Według Stefana Themersona, jednego z autorów awangardowej sztuki logowizualnej, ludzki sposób myślenia o świecie wyłania się zza dźwiękowej i obrazowej fizyczności liter, stosunków przestrzennych słów lub gramatycznych, logiczno-syntaktycznych form języka. Themerson sugeruje, że eksperymentując na zewnętrznej materialności znaków można działać w rzeczywistości – modelować ją i zmieniać stereotypowe formy percepcji. Punkt wyjścia to przekonanie, że struktura medium, w którym wyrażamy poglądy o świecie jest tożsama ze strukturą naszego myślenia o tym świecie. W tej kwestii Themerson wypowiada się niczym Marshall McLuhan:

We wczesnej fazie druku, i dzisiaj jeszcze, drukarze wybierali czcionki pojedynczo i upychali je w przedmiot zwany wierszownikiem (...). W rezultacie otrzymywano czysto linearny układ słów. A jeśli [...] układ znaków lingwistycznych, takich jak te na zadrukowanej stronie, odzwierciedla stosunki zachodzące w świecie, to technika drukarska musiała mieć jakiś związek z naszym sposobem myślenia. Zaiste, linearny sposób drukowania, linearny sposób mówienia i linearny sposób myślenia zostały, nie wiadomo czemu, uznane za naturalne, przynajmniej dla gatunku ludzkiego [...]. Czy wolność w układaniu symboli w dwóch wymiarach na zadrukowanej stronie spowoduje, ułatwi, nielinearny sposób filozoficznego myślenia o strukturze świata?²²

Zasada typograficznej przejrzystości tekstu trwa prawie w niezmiennym stanie od połowy XV wieku. Ta technika drukowania została nazwana wprost idealizowaniem pisma, do dziś wiernym swej pierwotnej funkcji imitowania kaligrafii metodami pozwalającymi ją reprodukować szybko i łatwo. Kształt liter staje się więc zjawiskiem estetycznym, zależnym formalnie od rodzaju alfabetu. Mamy tu oczywiście do czynienia ze sztuką funkcjonalną. Znaki łacińskie warunkują swoim kształtem formalne nieregularności, ale to właśnie dzięki nim pismo staje się czytelne. Typografia książkowa podporządkowana jest przecież zasadzie, według

²¹ M. Perloff, *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of the Media*, Chicago 1991, s. 120.

²² S. Themerson, *Logic, Labels and Flesh*, Gaberbocchus, London 1974. Fragment w przekładzie E. Kraskowskiej, cyt. za: tejże, *Twórczość Stefana Themersona – dwujęzyczność a literatura*, Wrocław 1989, s. 115.

której musi ona pozostać niezauważalna, żeby umożliwić łatwą lekturę tekstu, czyli w istocie treści.

Ostateczną instancją warunkującą kształt drukowanej strony jest przecież zawsze człowiek-czytelnik, a we wszystkich układach drukowanych, praktykowanych przez rozmaite szkoły, wzorcem i miarą nadrzędną typografii są proporcje ludzkiego ciała, a zwłaszcza oka, dłoni, przedramienia oraz anatomia umysłu.

Jednak według Themersonów drukowany znak to materialna warstwa dzieła sztuki, a na obrazie, jakim jest drukowane słowo można przeprowadzać podobne operacje, jak na warstwie dźwiękowej czy brzmieniowej słów, albo na taśmie filmowej lub błonie fotograficznej. Środki techniczne, a w tym rzemiosło typografa, przeobrażają się tu w kategorie artystyczne, zmieniając potencje twórcze artysty i poszerzając przestrzeń, w której może on działać. Dzięki temu zwiększa się obszar percepcji oraz sposób myślenia o materii świata. Themersonowie natomiast dają żywe świadectwo narodzin nowego, dwudziestowiecznego środowiska audiowizualnego, co jest przejawem nowej świadomości, współczesnego sposobu bycia w świecie i myślenia o nim.

Warto przywołać w tym kontekście hipotezę teoretyka mediów – Marshalla McLuhana – mówiącą, że to właśnie wynalazek druku stanowił przyczynek do hegemonii okocentryczności i percepcji wzrokowej w XX wieku. Już samo czytanie jest w tej koncepcji początkiem narastającego procesu wizualnego zdobywania, powielania i rozpowszechniania wiedzy oraz wiąże się z narodzinami dominacji widzenia słowa nad jego słyszeniem. McLuhan wydobywa więc kolejną warstwę spłotu znaku pisanego z obrazem, odwołując się do mentalnego poziomu percepcji, a więc początek współczesnej kultury obrazkowej, o której często mówi się niesłusznie, że zabija kulturę książkową, to właśnie wynalazek druku.

W twórczości Franciszki i Stefana Themersonów także typografia stała się pełnoprawną wypowiedzią artystyczną, sztuką w pełnym tego słowa znaczeniu i też była wyrazem tej postawy artystycznej. Punkt wyjścia to przekonanie, że struktura medium, w którym wyrażamy poglądy o świecie jest tożsama ze strukturą naszego myślenia o tym świecie. Themerson sugeruje więc, podobnie jak jeden ze współczesnych typografów, autor *Elementarza stylu w typografii*²³, że porządek, w jakim drukujemy i zapisujemy treści jest jednocześnie porządkiem intelektualnym, a w konsekwencji odsyła do porządku społecznego przez ukrytą

²³ R. Bringhurst, *Elementarz stylu w typografii*, przeł. D. Dziewońska, Kraków 2007.

w nim strukturę logiczną, hierarchiczną, światopoglądową. W poetycko-metaforycznej formie autor *Elementarza* pisał o małżeństwie pisma i tekstu polegającym na tym, że każde z nich wnosi w ten związek swój rodowód, czyli dziedzictwo kulturowe. Majuskuła i miniuskuła stają się w tej perspektywie reprezentacją „monarchii konstytucyjnej alfabetu”, a więc jednymi z instytucji kultury. Mowa tu o warunkowanych społecznie modach wyrażających się także w kroju pisma. Przyjmowane powszechnie miejsce przypisów w tekście współgra na przykład z wiktoriańskim porządkiem, w którym służba kuchenna powinna pozostawać poza zasięgiem wzroku. Bringhurst potrafi w typograficznej formie dostrzec przejawy rasizmu albo etnocentryzmu, kiedy fonty składają jedynie alfabet angloamerykański. Nawet banalny – wydawałoby się – problem wizualnego rozróżnienia liter „f” i „i” w alfabecie tureckim prowadzi tu do odkrycia relatywizmu typograficznego na wzór relatywizmu kulturowego – zjawiska nieobecnego w potocznym myśleniu o druku.

Od projektów książeczek dla dzieci przez awangardową technikę Wewnętrznego Pionowego Justunku po wydawane przez nich książki-dzieła sztuki, twórczość Themersonów wiąże się właśnie z przekonaniem, że wizualna forma liter i słów w porządku drukowanej strony jest nie tylko dziedziną ekspresji artystycznej, ale też formą wyrażającą i pozwalającą przeorganizować sposoby ludzkiego myślenia o świecie; że łączy się z problemem mentalności, etyki i polityki. Typografia jest tu nie tylko wypowiedzią plastyczną, ale także przedłużeniem myśli.

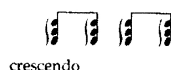
W dziedzinie sztuki słowa artyści eksplorowali także skład graficzny i typografię, eksponując materialność i fizyczność słowa czy pojedynczej litery poszukując odpowiedników między słowem, obrazem, dźwiękiem, ruchem oraz znaczeniem. „Multimedialne” eksperymenty, umieszczające dzieło na pograniczu sztuki słowa, obrazu i dźwięku są także badaniem możliwości przekładu tego, co słyszalne na kategorie widzialne, a wzrokowego na brzmieniowe. Literackość, obrazowość oraz muzyczność funkcjonują jako ekwiwalentne, przekładalne współtworzące semantykę dzieła totalnego.

W literaturze Themersona kategorie i symbole graficzne oraz typograficzne mogą wyrażać wartości brzmieniowe lub rytmiczne, a także wprowadzać ruch w czasie i przestrzeni. Pytanie o możliwość oddania dźwięku lub ciszy na milczącej kartce papieru za pomocą milczących znaków w jej przestrzeni próbuje autor rozwiązać na przykład w *Wykładzie profesora Mmaa* za pomocą graficznych symboli zapisu nutowego²⁴.

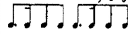
²⁴S. Themerson, *Wykład profesora Mmaa*, Warszawa 1994, s. 262-263.

Jest to jednak dźwięk, który milczy i trwa, zamiast brzmieć i wybrzmieć. Stanowi jedynie partyturę, która nabierze znaczenia dopiero w momencie wykonania. Przestrzeń audialna uaktywniona być musi w sposób intelektualny, a nie zmysłowy:

Instytut Sejsmograficzny donosił, iż fala wstrząsów powtarza się z periodycznością: 1, 3, 5, a potem: 2, 4, 6; 1, 3, 5, a potem znów – za każdym razem o około 600 milimetrów bliżej – 2, 4, 6...



Przy lekturze będzie więc zrealizowana w ciszy myśl jako wyobrażenie dźwięku, tonu, rytmu i czasu trwania. Muzyka istnieje bowiem w czasie, natomiast zapis graficzny – w przestrzeni. Wizualnym odpowiednikiem wartości dźwiękowych jest więc zawsze partytura, zapis nutowy, dający wskazówki dotyczące wykonania:

Sekretarz Ministra stał bezradnie gdzieś o kilka warstw termitów nad nim i nie mógł się ruszyć z miejsca. *Formicae* szły w górę, od strony okupowanych już piwnic, o fortyn-brasowej odsieczy ani słychu nie było i tylko ten Rytm z zewnątrz, rytm  mieszający się teraz z rytmem typu „Żizń Czełowieka”: .

– Czy nie sądzi pan, panie profesorze – szepnął Artur Rzczucha – że te rytmy walczą ze sobą, że się biją. Niech pan profesor przyłoży wyrostek słuchowy do ściany. Rytm:  łamie się i cichnie, a rytm:  dzieli się na dwa:  i  Czy pan profesor słyszy, jak  przyspiesza, skacze, jak gdyby wokół  zwycięża go. Podczas gdy  zatrzymuje się powoli, niby o b o k tamtych...

Detektyw, który przez cały czas nie odzywał się ani słowem, zagruchał teraz szyderczą pieśń Odwiecznego Wroga Termitów Gołębia: „ —  |  —  |  —  |  —  |  — | —

Podobne eksperymenty wymagają od czytelnika umiejętności lektury, jakimi dysponowali być może ludzie wiele tysięcy lat przed naszą erą, kiedy królowała jeszcze percepcja słuchowa. Hipotetycznie czytanie mogło wtedy polegać na „s ł y s z e n i u zapisu klinowego” i „halucynacji mowy”²⁵.

Drugi typ eksperymentów typograficznych Themersonów to kolaż typograficzny, podkreślający samoistność słowa, czyli zjawiska graficznego lub dźwiękowego. To język rozumiany jako system konkretnych, materialnych znaków. Jest nim typografia, eksponująca materialność i fizyczność słowa, a nawet litery. W ten sposób język przestaje być rozumiany jako przezroczyste naczynie na abstrakcyjne sensy; przestaje odnosić i reprezentować, lecz po prostu jest. Ponadto zostaje wpisany w wizualną, wzrokową praktykę odbioru drukowanego tekstu. Punktem dojścia do typograficznej koncepcji Wewnętrznego Pionowego Justunku (WPJ) była Poezja Semantyczna, która wymagała zastąpienia w druku jednego słowa wieloma wyrazami budującymi jego definicję tak, aby w tekście pojawił się oczyszczony, jednoznaczny przekaz utkany ze słów, które byłyby ściśle precyzyjne, a więc nie zafałszowałyby znaczeń. Przekład pieśni *Hajda trojka* na Poezję Semantyczną wzbogacony został o graficzne przedstawienie płatków śniegu, eksponujące ich przynależność do „systemu hexagonalnego”²⁶. Dzięki temu wszystkie słowa definicji śniegu istnieją symultanicznie, są nierozzerwalnie związane ze sobą. Koncepcja WPJ nie jest tylko graficznym ozdobnikiem strony, lecz kryje się w niej bunt intelektualny. W *Bayamusie* to konsekwencja projektu odnawiania i odświeżania języka, a ostatecznie – ludzkiego, bardzo automatycznego stosunku do słowa oraz jego wyglądu, co oznacza również automatyczny stosunek do rzeczywistości.

Charakterystyczna jest tu także jednoczesna zabawa werbalna i wizualna. Eksperymenty optofonetyczne polegające na akcentowaniu wzrokowej lub brzmieniowej warstwy utworu wytrącają słowa z ich tradycyjnych, automatycznych sensów. Przez literackie eksperymenty na językowym tworzywie przemawia głęboka samoświadomość oraz potrzeba odnalezienia nowej funkcji słowa (i twórczości słownej) w kulturze przechodzącej właśnie od dominacji słowa drukowanego do wielości mediów słowa i obrazu. Obraz był w tej twórczości interpretowany wielokrotnie

²⁵ A. Manguel, *Moja historia czytania*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2003, s. 76-77.

²⁶ S. Themerson, *Bayamus*, [w:] *Generał Pięść i inne opowiadania*, Warszawa 1980, s. 74.

jako część logosfery, natomiast słowo pisane czy drukowane rozumiano jako element dwudziestowiecznej ikonosfery, co pozwalało ujrzeć całe spektrum praktyk, które współtworzą środowisko typograficzne i nie ograniczać przestrzeni druku do białej karty książki; nie zamykać drukowanego tekstu w abstrakcyjnym uniwersum czarnych, jednolitych znaczków-liter zamieszkujących białe stronicę książek. Praktyki kultury druku to przecież także karty wizytowe, znaczki pocztowe, instrukcje obsługi, formularze, napisy na opakowaniach produktów, plakaty, szyldy, reklamy. Dlatego też Themersonowie wykorzystywali bardzo różne gatunki i formy druku w literaturze oraz edytorstwie.

Traktowanie słowa drukowanego jako wartości odbieranej wzrokowo towarzyszyło Themersonom także w pracach nad imponującymi układami graficznymi książek wydawanych we własnej oficynie Gaberbocchus, założonej na emigracji w 1948 roku w Londynie, gdzie Themersonowie zmuszeni byli schronić się w czasie drugiej wojny światowej. Koláže typograficzne zawsze towarzyszyły twórczości Themersona, który był przecież uczestnikiem europejskiego ruchu poezji wizualnej, wielbicielem Apollinaire'a i jego kaligramów.

Zabawne niekiedy eksperymenty typograficzne zaczynają tu nagle odpowiadać procesowi docierania do prawdy o rzeczywistości, mają pobudzać do działania, ale też wykraczać daleko poza książkową stronę, pokazywać alternatywność, równoważność różnych sposobów zapisywania myśli, ale i samych myśli, a w konsekwencji uczyć tolerancji i szacunku dla wszelkich form, które wydawałyby się nam nawet dziwacznymi eksperymentami, trójnożnym Bayamusem, tytułowym bohaterem jednego z opowiadań Themersona nie posiadającym określonej płci i wyglądającym jak dziwoląga, dziwacznymi wynaturzeniami, odbiegającymi od normy – na przykład od normy typograficznej.

O plastycznych kolażach innego emigranta, swojego przyjaciela, Kurta Schwittersa, który jako niemiecki dadaista żydowskiego pochodzenia został wygnany z hitlerowskich Niemiec pisał Themerson jak o próbie tworzenia alternatywnego porządku rzeczywistości właśnie przez rozbijanie utartych klasyfikacji, klas i norm:

Dzisiaj wydaje się nam, że akt zestawienia ze sobą dwóch niewinnych słów, powiedzenie: «Błękit jest kolorem twoich żółtych włosów» to niewinna kwestia estetyczna; że akt zestawienia razem dwóch lub trzech niewinnych przedmiotów, takich jak bilet kolejowy i kwiat z kawałkiem drewna – to niewinna kwestia estetyki. Lecz wcale tak nie jest. Bilety są własnością przemysłu kolejowego, kwiaty należą

do ogrodników, kawałki drewna do handlarzy drzewem. Jeśli zmieszasz te przedmioty ze sobą, powodujesz bałagan w systemach klasyfikacyjnych, na którym opiera się cały reżim, odzwyczajasz ludzkie umysły od utartych sposobów myślenia, a utarte sposoby myślenia są podstawą ładu, czy to będzie Stary czy Nowy Ład. Jeśli burzysz sposób myślenia, wtedy – nawet jeśli nie jesteś Galileuszem ani Giordano Bruno z ich zabawnymi koncepcjami ruchu, ani Einsteinem z jego zabawnymi koncepcjami czasu i przestrzeni, (...) ani kubistami z ich zabawną koncepcją formy (...) – jesteś, czy tego chcesz czy nie, jesteś w samym sercu politycznych zmian. Hitler o tym wiedział²⁷.

Rozrywanie schematów typograficznych, eksperymentowanie na czymś tak małym, drobnym pozornie nikłym, oczywistym i nieważnym, jak literka, staje się więc wyrazem postawy etycznej Themersona, jaką zawsze głosił: „Boże, który jesteś we mnie,/nie pozwól mi myśleć za pomocą nalepek,/ żółknących nad szufladami, na które podzielono świat”²⁸, a miał tu też na myśli sztamkowe, ujednolicone i schematyczne czcionki rozmieszczone w szufladkach zecerskich.

Logowizualność – krytyka społeczna

W wielomediálním środowisku XX i XXI wieku, poddającym słowo i obraz technologicznej reprodukcji i wykorzystującym je w funkcji propagandowej, reklamowej, ideologicznej czy perswazyjnej, sztuka logowizualna staje się gatunkiem podważającym i kwestionującym relację między słowem, obrazem a znaczeniem, dziedzicząc tym samym pierwsze tendencje awangardowe, ale także stając się samoświadomą, filozoficzną refleksją krytyczną nad systemami reprezentacji²⁹, z czym mieliśmy do czynienia już w niektórych realizacjach awangardowych, na przykład w twórczości Stefana Themersona:

Chciałem język otrząsnąć z tych wszystkich skojarzeń i parafialnych subtelności (...). Działo się to bowiem w okresie, w którym jądra słów straciły były wszelki kontakt z rzeczywistością, a emocjonalne wołko nich aureole zaistniały same w sobie i uzyskały moc magiczną działania na nasze systemy nerwowe. Wystarczyło parę sylab, by

²⁷ S. Themerson, *Z encyklopedii wieczorów rodzinnych*, [w:] *Generał Pięść*, dz. cyt., s. 162.

²⁸ Tenże, *Kurt Schwitters in England*, London 1958 (przeł. AK).

²⁹ W. Bohn, *Kryzys znaku*, dz. cyt.

zmusić nas do kupowania pasty do zębów albo do wyrzynania się nawzajem na śmierć. Buntowałem się przeciw tym aureolom. Chwilami wydawało mi się, że urodziłem się był na Marsie i, kiedy spoglądałem na napuszone ziemskie słowa, widziałem dżunglę mięsożernych storczyków mówiłem sobie: „Konie rozumiem, Psy rozumiem, Ludzi – nie rozumiem”. Ponieważ sprawami koni i sprawami psów są zawsze sprawy żywotne obecnej chwili, podczas gdy sprawami żywotnymi ludzi są słowa, które reprezentują sprawy żywotne dnia wczorajszego. Chciałem je odrzeć z asocjacji. [...] Chciałem słowa wydezynfekować, wyszorować do samej kości ich słownikowej definicji³⁰.

Świadectwem kontynuacji takiej postawy intelektualnej jest zbliżenie poezji wizualnej do grafiki literowej, właściwe poezji konkretnej. Utwór stanowiący koncept graficzno-semantyczny nadal podważa granice kategorii klasyfikujących i porządkujących zjawiska estetyczne, ale najważniejszy wydaje się tu potencjał krytyki języka. Wydobywa się tu znak językowy, jego materialność i jego graficzną formę.

W drugiej połowie XX wieku poezja wizualna była praktykowana przede wszystkim w formie poezji konkretnej. Tekst wizualny w takim kształcie wywodzi się z tradycji letryzmu łączącego doświadczenie malarzkie, literaturę, inscenizację-akcję lub film, a także kaligraficzne haiku. Poezja konkretna zbliża się do grafiki literowej, stanowiąc koncept graficzno-semantyczny. Ujawnia się w niej problem samego znaku językowego, jego materialności i formy graficznej. Dominuje tu asceza, tendencja konceptualna, doświadczenie świadomości arbitralności znaku językowego, co przejawia się w formie okaleczonego i oczyszczonego języka, badanego w jego najbardziej abstrakcyjnej postaci, co jest z kolei związane ze świadomym wydobywaniem dekontekstualizacji, z jaką mamy do czynienia w przypadku tekstu drukowanego. Głównym problemem staje się relacja między literą, słowem a znaczeniem, a sama litera, jako typograficzny znak na kartce papieru, zaczyna tu być przedmiotem konceptualnych eksperymentów, doświadczeń na typograficznej tkance tekstu. Słowo i obraz kwestionują wzajemnie swoją referencyjność.

Pograniczność, przejściowość i intermedialność poezji wizualnej wyraża się więc także w stałym powracaniu do niej jako właściwej formy artystycznego wyrazu w momentach, w których niezbędne jest odnowie-

³⁰ S. Themerson, *Jestem czasownikiem czyli zobaczyć świat inaczej*, wyb. i oprac. M. Grala, Płock 1993, s. 91-92.

nie komunikacyjności tekstu poetyckiego, kiedy wyrażanie nowych idei wymaga zmiany jakości nośnika, a środowisko werbalno-wizualne zmusza do odświeżenia artystycznego sposobu komunikowania, zwłaszcza w obliczu wnikania w tkankę kultury nowych mediów słowa i obrazu.

Dlatego też poezja konkretna bywa opisywana jako punkt kulminacyjny poezji wizualnej jako przejawu tak zwanych „kryzysów reprezentacji”, „zmierzchów sztuki i literatury”, „upadków języka” czy „śmierci słowa”, która to interpretacja ma długą tradycję historycznoliteracką. Reprezentatywna niech będzie tutaj wypowiedź Stanisława Estreichera na temat wizualnych wierszy Simandiego:

Jest to bardzo ciekawy okaz dla poznania ideału poetyckiego w chwili najgłębszego upadku litery. Cała książka składa się z nader sztucznych anagramatów, pełnych sztuczek zabawek, zagadek, ekwiwoków, rebusów, zwyrodnień artystycznych³¹.

Głównym problemem staje się relacja między literą, słowem i znaczeniem, a sama litera jako typograficzny znak na kartce papieru zaczyna tu być przedmiotem conceptualnych eksperymentów, doświadczeń na typograficznej tkance tekstu. Słowo i obraz kwestionują wzajemnie swoją referencyjność. Taka wizja jest istotną alternatywą na przykład wobec strukturalistycznej teorii arbitralnego, abstrakcyjnego znaku językowego. Najbardziej reprezentatywny dla tego nurtu poezji wizualnej jest utwór Stanisława Dróżdża w sposób skrajny wyrażający tę problematykę w wizualnej formie wiersza konkretnego, zapisanego na środku pustej kartki: „słowo” (Stanisław Dróżdż, *Bez tytułu*, 1972).

Równocześnie z tą tendencją conceptualną, „obrazy słowa” są kontekstualizowane przez umieszczanie tekstów napisowych w przestrzeni publicznej (na przykład w codziennych przestrzeniach miejskich), łącząc się z różnymi odmianami działania przez sztukę (literowe *environmenty* Stanisława Dróżdża, twórczość Jadwigi Sawickiej czy grupy „Twożywo”). Ważny staje się kontekst wizualnej przestrzeni sztuki słowa, który ma wpływ na znaczenie przekazu werbalnego. Przeniesienie samego tekstu z jego macierzystego nośnika – kartki papieru, i umieszczenie go w przestrzeni miejskiej zmienia znaczenie i funkcję tego tekstu.

Dzieje się tak, ponieważ podważany tutaj mechanizm pisma łączy się z niekoniecznie jawnym mechanizmem sprawowania kontroli społecznej. Pismo alfabetyczne jest bowiem narzędziem sprawowania wizualnej

³¹ Cyt. za: P. Rypson, *Obraz słowa*, s. 248.

kontroli i bodajże pierwszym, znanym człowiekowi, mechanizmem pannoptycznym, który pojawił się w przestrzeni publicznej na długo przed ekspansją kamer i ekranów. Pozornie, szczególnie w porządku typograficznym drukowanej strony, wydaje się ono niematerialnym, niemal przezroczystym, nośnikiem treści. Charakter typograficzny nadaje językowi kształt wizualny pozornie przezroczysty, niewinny, niemal niewidzialny, co wspomagają równe linijki drukowanych liter podporządkowane schematowi wizualnego ładu, porządku i normy³². Daleko idące konsekwencje tej specyfiki druku dostrzega Michel de Certeau:

Druk wyobraża owo artykułowanie tekstu na ciele za pomocą pisma. Obmyślony porządek – poczęty tekst – staje się ciałem – czyli księgami – powielającymi go, wytyczającymi ulice i ścieżki, będącymi sieciami racjonalności w niespójności świata. Proces ten będzie powtarzany. Na razie stanowi zaledwie metaforę techniki, które – gdy zostaną lepiej zorganizowane – przekształcą żywe istoty w wydruki porządku³³.

Pismo ma moc sprawowania władzy nawet wtedy, gdy władza lub jej wysłannik-strażnik jest nieobecny. Umożliwia ono kontrolę społeczną na odległość, ponieważ wizualny znak słowa przenosi ludzki głos w czasie i przestrzeni:

Wdrożeniu piśmiennych aparatów nowoczesnej „dyscypliny”, nieodłącznej od „kopiowania”, które umożliwiło drukowanie, towarzyszyła podwójna izolacja, zarówno „Ludu” (od „mieszczństwa”), jak i głosu (od pisma). Stąd przekonanie, że „Lud przemawia” w oddali, zbyt daleko od władz ekonomicznych i administracyjnych³⁴.

Napisy w przestrzeni miejskiej, z którymi interferują współczesne formy sztuki logowizualnej, stworzone najczęściej z dużych, drukowanych liter dziedziczą i uwypuklają typograficzną przezroczystość, czyli bezosobowość, apodyktyczną arbitralność, bezdyskusyjność, obiektywność czy nieodwołalność przekazu. Przykłady takiego działania znajdziemy przede wszystkim w przestrzeniach publicznych, a władza świecka i kościelna

³² Zob.: M. McLuhan, *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, przeł. E. Różalska i J. Stokłosa, Poznań 2001.

³³ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 145.

³⁴ Tamże, s. 133.

od zawsze zdawała sobie sprawę z tej funkcji pisma, o czym wielokrotnie przekonywała historia. Armando Petrucci pisał szczegółowo na temat władzy manifestującej się i celebrującej samą siebie przez pismo eksponowane w przestrzeni miasta³⁵. Ekspansję liter na ulicach miast zwykło się kojarzyć z wizualną rewolucją przełomu XIX i XX wieku, ponieważ wtedy szyldy, plakaty i reklamy wtargnęły ze zdwojoną mocą w przestrzeń miasta dzięki rozwojowi techniki (litografia, chromatografia, mechaniczna reprodukcja). Można jednak wskazać głębokie powiązania tych zjawisk z obecnością pisma w mieście w tradycji europejskiej. Świadczą o tym chociażby celebracyjne lub upamiętniające formy napisowe obecne na pomnikach i budynkach Europy już w XI wieku. Buduje to szeroki kontekst dla warunków wprowadzania i upowszechniania pisma w przestrzeni publicznej, ale także zdaje sprawę ze społecznej funkcji pisma, predestynującej je do pełnienia ważnej roli w rękach władzy.

Podając problem przestrzenności pisma, które w swej istocie jest formą graficzną, warto wskazać na pierwotne związki znaków alfabety z architekturą, o czym świadczą chociażby napisy pomnikowe i epigrafia funeralna na kamieniach nagrobnych. Można wręcz ujawnić rygorystyczną normę, geometryczne odniesienia między obrazem a literą, literą i jej miejscem w przestrzeni, co pokazuje przynależność pisma do pewnego porządku, ładu, przestrzegania obowiązującej normy: od renesansowych imitacji antycznych i średniowiecznych zasad inskrypcji do barokowych transformacji napisów, związanych nie tylko z estetyką wyrażoną przez przemianę i komplikację form. Rozluźnieniu norm towarzyszy także zakorzenianie się druku w kulturze, zmiana przeznaczenia pisma, a także materiału i technologii. Ważnym łącznikiem między zjawiskami wizualizującymi literę oraz pisanem w mieście okazuje się zaadaptowanie klasycznej typografii – funkcjonalnej i jednolitej – wspomagającej proces uniformizacji oraz standaryzacji, wykorzystywanej na tabliczkach zakazu.

Pisanie w miejscach publicznych było od wieków zarezerwowane dla autorytetów publicznych, klasy dominującej. W zasadzie słowo pisane w mieście okazuje się pierwotnie ideologiczne, publiczne, trzymane twarzą ręką przez oficjalne instytucje. Dopiero dziewiętnastowieczny *logos* władzy politycznej zaczynał być słowem sprywatyzowanym za sprawą powszechnej alfabetyzacji, a postęp techniczny, umożliwiający rozwój pla-

³⁵ A. Petrucci, *Pismo. Idea i przedstawienie*, przeł. Anna Osmólska-Mętrak, Warszawa 2010.

katu, szyldu i reklamy wizualnej, rozluźnił normę posługiwania się pismem w mieście, czyniąc to zjawisko bardziej demokratycznym.

To zagadnienie znów zbliża nas do koncepcji Michela de Certeau, według którego ekonomia piśmienna polega na „wdrukowywaniu” zachowań i „zapisywaniu” prawa także na ciałach jednostek³⁶. W przestrzeni publicznej za sprawą oddolnych, twórczych form, jak na przykład graffiti, rozgrywa się więc nieustannie walka „na pismo”, a jej przedmiotem bywa między innymi prestiż i władza. Pisząc w tym obszarze, można nim symbolicznie zawładnąć, zawłaszczyć jego fragment. Zdają z tego sprawę choćby dwudziestowieczne nurty awangardowe czy rewolucyjne, manifestujące swój sprzeciw właśnie przez pismo w mieście i próbujące narzucić własną wizję porządku społecznego w hasłach na murach (Petrucchi analizuje jako przykład rolę *graffiti* w stolicach europejskich w 1968 roku). Miejskie obszary otwarte, ze swoimi tabliczkami zakazu, nakazu, drogowskazami i piśmienną celebrą norm i zasad, zostają utożsamiane z przestrzenią reżimu. Z kolei swobodne, demokratyczne pisanie w tej przestrzeni oznacza łamanie owych obwarowań, indywidualne realizowanie się w piśmie, oddolne, graficzne anektowanie i prywatyzowanie części przestrzeni otwartej.

W wielomediálním środowisku, poddającym słowo i obraz technologicznej reprodukcji i wykorzystującym je w funkcji propagandowej, reklamowej, ideologicznej czy perswazyjnej, poezja wizualna staje się gatunkiem podważającym i kwestionującym relację między słowem, obrazem a znaczeniem, dziedzicząc tym samym pierwsze tendencje awangardowe, ale także stając się samoświadomą, filozoficzną refleksją krytyczną nad systemami reprezentacji: „W akcie przemiany literatury w sztukę poezja wizualna odnosi się nie tylko do siebie samej, ale również do owego własnego odnoszenia się”³⁷.

Współczesne gatunki logowizualne powstają głównie w formie miejskich neonów czy billboardów, ale pojawia się także na ścianach galerii wystawienniczych i w salach muzealnych w postaci instalacji lub *environmentów*. Jej właściwym obszarem występowania jest dziś przestrzeń pograniczna między literaturą a reklamowym sloganem, sztuką a obrazem reklamowym, między sztuką i poezją a *graffiti* i *designem*. W tej postaci poezja wizualna pełni często nie tylko funkcję krytyczną wobec języka i arbitralności znaku, ale także wobec konsumpcjonizmu czy kultury masowej.

³⁶ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, dz. cyt.

³⁷ W. Bohn, *Kryzys znaku*, przeł. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11-12, s. 16.

Historia gatunku zatacza więc koło, nawiązując współcześnie w pewien sposób do jego źródłowej przedmiotowości, inskrypcyjności, użytkowości. Poezja wizualna przekracza obszar kartki papieru oraz indywidualnej, cichej, poetyckiej lektury, zagrzeżdżając się w sferze publicznej, w obszarach zapewniających komunikatywność i komunikowalność przekazu artystycznego we współczesnym środowisku medialnym.

Wizualna litera jako forma kontestacji jest – paradoksalnie – próbą anulowania pisma publicznego przez pismo w przestrzeni publicznej, co umożliwiła dopiero powszechna alfabetyzacja, prowadząca do zindywidualizowania, spersonalizowania pisma oraz nowe, łatwe techniki wprowadzania napisów w architekturę miasta. Nie bez przyczyny piśmienne instytucje władzy obracają się przeciwko pismu, kiedy nie pozwalają umieszczać żadnych form napisowych w danym miejscu, o czym informują oczywiście umieszczając tam tekst zakazu.

Formy typograficzne, składające się na współczesny panoptikon, są w interesujący sposób dekonstruowane w sztuce współczesnej również przy pomocy pisma. Można powiedzieć, że gatunki logowizualne to broń obosieczna: doskonałe narzędzie sprawowania władzy, a jednocześnie idealny środek służący jej podważaniu i kontestowaniu. Panoptyczne właściwości pisma jako mechanizmu sprawowania kontroli społecznej nie są jedynie efektem jego pozornie przezroczystej wizualności. Wydaje się, że przyczyną jest tu także mechanizm języka jako takiego. Bywają sytuacje, w których sprawuje on kontrolę i stoi na straży porządku społecznego, chociaż żadna władza nie dzierży go w sposób jawny ani widzialny. Nie chodzi tu tylko o język wywłaszczający, jak rozumie go Jacques Lacan, będący narzędziem socjalizacji i jedynym sposobem wkroczenia w porządek symboliczny, pozbawiającym jednak podmiot autonomii.

Ważniejszą kwestią jest nadzór językowy sprawowany w sposób niewidzialny, bo uwewnętrzniony, czyli wszechwładza nad zachowaniami językowymi, warunkowana normami kulturowymi, co manifestuje się w zjawisku tabu językowego czy w wielokrotnie analizowanych już z tej perspektywy formach „trzeba”, „należy”, „się” i wielu innych. Warto przy tym pamiętać, że zachowania językowe są jednocześnie sposobami działania oraz bycia w świecie, natomiast mowa i pismo stanowią w dużej mierze zwyczaj słowny³⁸ warunkowany kulturowo, a więc podporządkowany władzy norm czy zasad, choć z drugiej strony język to byt elastyczny, pojemny na tyle, żeby jednostka mogła owe nakazy i zakazy prze-

³⁸ J. Ortega y Gasset, *Człowiek i ludzie*, przeł. H. Woźniakowski, [w:] tegoż, *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, wyb. S. Cichowicz, Warszawa 1982.

kraczać. Słowo może wspomagać sprawowanie władzy, ale i ją dyskredytować, co dobrze pokazuje przykład logowizualnych gatunków pisanych w przestrzeni publicznej. Uwewnętrzniona kontrola językowa to z kolei efekt współbycia społecznego, w którym w zasadzie każdy z nas nosi w sobie niewidocznego strażnika panoptikonu, a także staje się potencjalnym nadzorcą wobec innych w interakcjach międzyludzkich. Pismo jednak obiektywizuje władzę językową, odrywa ją od konkretnej jednostki, absolutyzując zakazy i nakazy oraz wiążąc literę alfabetu z literą zinstytucjonalizowanego prawa, przez co pozwala ono nadzorować ład społeczny na odległość oraz upowszechniać poczucie bycia obserwowanym przez niewidoczne oko strażnika – prawodawcy władającego pismem, sposobem jego funkcjonowania i miejscem umieszczenia tekstu w przestrzeni publicznej.

Ten wymiar krytycyzmu właściwego gatunkom logowizualnym przypomina, że podobne formy wynikały zwykle z chęci odnowienia podstaw komunikacyjnych tekstu, kiedy to wyrażanie nowych idei wymagało zmiany jakości nośnika, a środowisko werbalno-wizualne zmuszało do zakwestionowania oraz odświeżenia artystycznego sposobu komunikowania. Krytyczna refleksja nad językiem i systemami reprezentacji, niejako przyglądającymi się sobie w obrębie jednego dzieła, podważającymi się wzajemnie i prowokującymi odbiorcę do krytycznego, zdeautomatyzowanego typu odbioru, po części wynika z dwudziestowiecznych doświadczeń historycznokulturowych, a zawarta tu krytyczna refleksja nad językiem płynnie przechodzi w krytykę społeczną, krytykę kultury.

ABSTRACT**Logo-Visual Genres - From Language to the Social Criticism**

Since at least the beginning of the 20th century located in between word and picture logo-visual forms have a critical charge, which results from the impact of two different media (word and picture) in a single work. This clash provokes the challenge and question of each of them.

Modern tradition of typographic poetry comes from the turn of the 19th and 20th centuries. Two factors: changes of media environment and rapid growth of new reproduction techniques were crucial for the development of the logo-visual forms. The multimedia of the 20th and 21st centuries, use technically reproduced word and picture for advertising, ideological or persuasive purposes. Logo-visual art becomes a genre, which call into doubt relationship between word, picture and the meaning. It becomes a philosophical and critical reflection on the systems of representation.

Critical reflection on language and systems of representation, when one medium is reflected by the other one in a single work, makes spectator's reception of the work critical and non-automatic. This way of expiring of the work partly results from the twentieth-century experiences, thus the critical reflection on language fluently passes into cultural criticism.