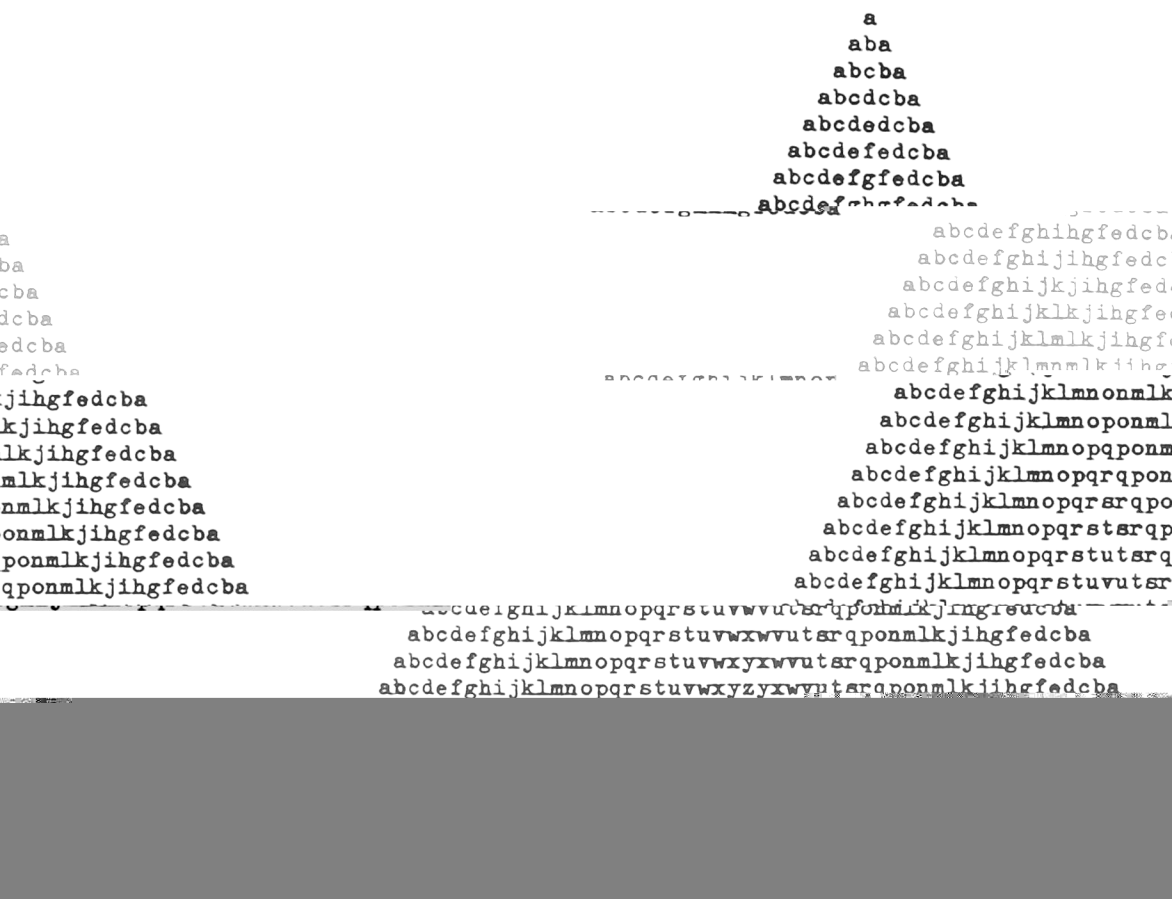
ty artystyczne zeszy
w Poznaniu



szyty artystyczne

owa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu





Akademia Sztuk Pięknych
Biblioteka
Główna
w Poznaniu

Język kostniejący w gmachach akademii

szuka schronienia u dzieci i „obłąkanych" po

etów.

Raoul Hau

usmann

Cz 18/1996/nr 9

Spis treści

zeszyty artystyczne nr 9

5		Wstęp
7	Tomasz Wilmański	Kikakoku, czyli przestrzeń słowa
19	Poul Scheerbart	Kikakoku Ekoralaps
21	Kurt Schwitters	Poezja konsekwentna
	Jasieński	Ziemia na lewo
24	Bruno	
	ummings	&
32	e. e. c	
35		Rozmowa Jacques Donquysa z Bernardem Heidsieckiem
	ri Chopin	Poezja wizualna z cyklu „Iluminacje"
49	Hen	
	tr Rypson	Spojrzenie na poezję wizualną poprzez Dicka Higginsa
54	Pio	
	t Williams	Poezja konkretna
61	Emmet	
	Kozłowski	Prolegomena do „REALITY" Jarosława „Kozłowskiego"
68	Jarosław	
74		Jarosław Kozłowski
74	Dieter Roth	Poezja wizualna
80		Książka i co dalej, czyli rozmowa pomiędzy Joanną Adamczewską, Cezarym Staniszewskim, Tomaszem Wilmańskim
89	Tomasz Wilmański	Dźwięki
91		W ogrodzie Bruna
92	Marek K. Wasilewski	Księgi Anselma Kiefera
	Ann Noël	You
96		
	Joanna Hoffmann	Cegła
97		
	Tom Johnson	Zapisy nutowe z cyklu „Symmetries"
99		
	Andrzej Szewczyk	Rysunki...
105		

Marzena Kosińska Poezja konkretna 108
ew Makarewicz Poezjografia wrocławska 110
anisław Dróżdż Poezja konkretna 123
Michael Lumb Książka artystyczna w Wielkiej Brytanii 129
Mariusz Kruk Wiersze 134
Ważniejsze wydania poezji konkretnej i wizualnej 137
Wydawnictwa i kolekcje książki artystycznej 141
Kronika galerii PWSSP (AT, ON) 142

Wstęp

Drodzy Czytelnicy!
Spotykamy się już po raz drugi na łamach nowej edycji „Zeszytów Artystycznych". Z pewnością dziwny może wydać się fakt, że czasopismo

nanna: *Język kostniejący w gmachach*
hronienia u dzieci i „obłąkanych" po-
łowa te w jak najmniejszym stopniu
emii, w której pracujemy. By język,
osługiwać, nie kostniał w naszych
dnawiał. „Zeszyty Artystyczne" mają

przed Wami, poświęcone jest w ca-
upionym wokół problemu graficzne-
kstu oraz poezji w formie wizualnej
ny także w szerokim zakresie temat
to te rejony sztuki, które leżą na

tem Raoula Hausm
akademii szuką so
etów. Staramy się, by s
odnosiły się do akade
którym chcemy się p
ustach, lecz stale się o
nam w tym pomagać.

Wydanie, które leży
łości zagadnieniom sku
go przedstawienia tek
i dźwiękowej. Poruszan
książki artystycznej. So

Tomasz Wilmański w rozmowie z Joanną Adamczewską i Cezarym Staniszewskim opowiada z kolei o problemach związanych z tworzeniem książek artystycznych. Zbigniew Makarewicz przedstawia mało znane fakty dotyczące

szczególną uwagę zasługują
Kozłowskiego, Tomasza Wil-

aliśmy się, by każda jego stro-
Może dlatego w porównaniu
yty" te otwierają się bardziej
ną wypowiedź twórców.

wrocławskiej poezjografii. Na
też wystąpienia Jarosława
mańskiego i Mariusza Kruka.

Redagując ten numer, star
na była ważna i interesująca.
z poprzednimi edycjami „Zesz
na indywidualną, autonomicz

Marek K. Wasilewski

Kikakoku, czyli przestrzeń słowa

Tomasz Wilmański

Pierwotnym materiałem poezji nie jest słowo, lecz litera[1]
Kurt Schwitters, 1923

Aby pełniej zrozumieć twórczość poetycką takich współczesnych artystów jak Emmett Williams czy Bernard Heidsieck, należy niewątpliwie sięgnąć pamięcią do lat z początku XX wieku, do burzliwych i pionierskich czasów wystąpień artystycznych futurystów, konstruktywistów i przede wszystkim dadaistów. Jednym z najciekawszych wówczas miejsc

(1) Hans Richter, *Dadaizm*. Wydawnictwa AiF, Warszawa 1983

(2)Benedikt Liwszyc

Półtoraoki strzelec. Czytelnik, Warszawa 1995

(3) Ibidem

da to dziecięce gaworzenie w porównaniu z tym co robi Chlebnikow, wysadzając w powietrze tysiącletnie nawarstwienie językowe i nieustraszenie zagłębiając się w artykulacyjne czeluści pierwotnego słowa. (...) Jesteśmy konsekwentniejsi od was. Już pięć lat temu unicestwiliśmy znaki przystankowe, nie po to jednak, żeby zastąpić je nową interpunkcją, która zresztą tylko zwalnia pańskie sławetne tempa... My w ten sposób podkreślamy ciągłość masy słownej, jej żywiołową kosmiczną istotę. Jedyne dostępne poecie opętanie materią to opętanie tworzywem jego

owa. To nie archaika, ale
dlega żadnym pomiarom
Rosji dokonywano pier-
mi" poetyckimi, np. „Poe-
a „deklamowany" przez
szy się pod boki autor-de-
awę. Następnie stając na
lewą rękę do tyłu prawą
t w górę i zszedł ze sceny

sztuki, pogrążenie się w żywiole sł
praktyka kosmologii, która nie po
czasu (1914)[2]. Już wówczas w
wszych eksperymentów z „utwora
mat końca" Wasiliska Gniedow
autora pantomimicznie – ...*Wziąw*
klamator przyjął wojowniczą post
palcach lewej nogi i wyciągając
ręką uczynił w milczeniu jakiś gest w górę i zszedł ze sceny
(Petersburskaja Gazieta" 18.04.1913 r.)[3] – nieodparcie

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla

grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

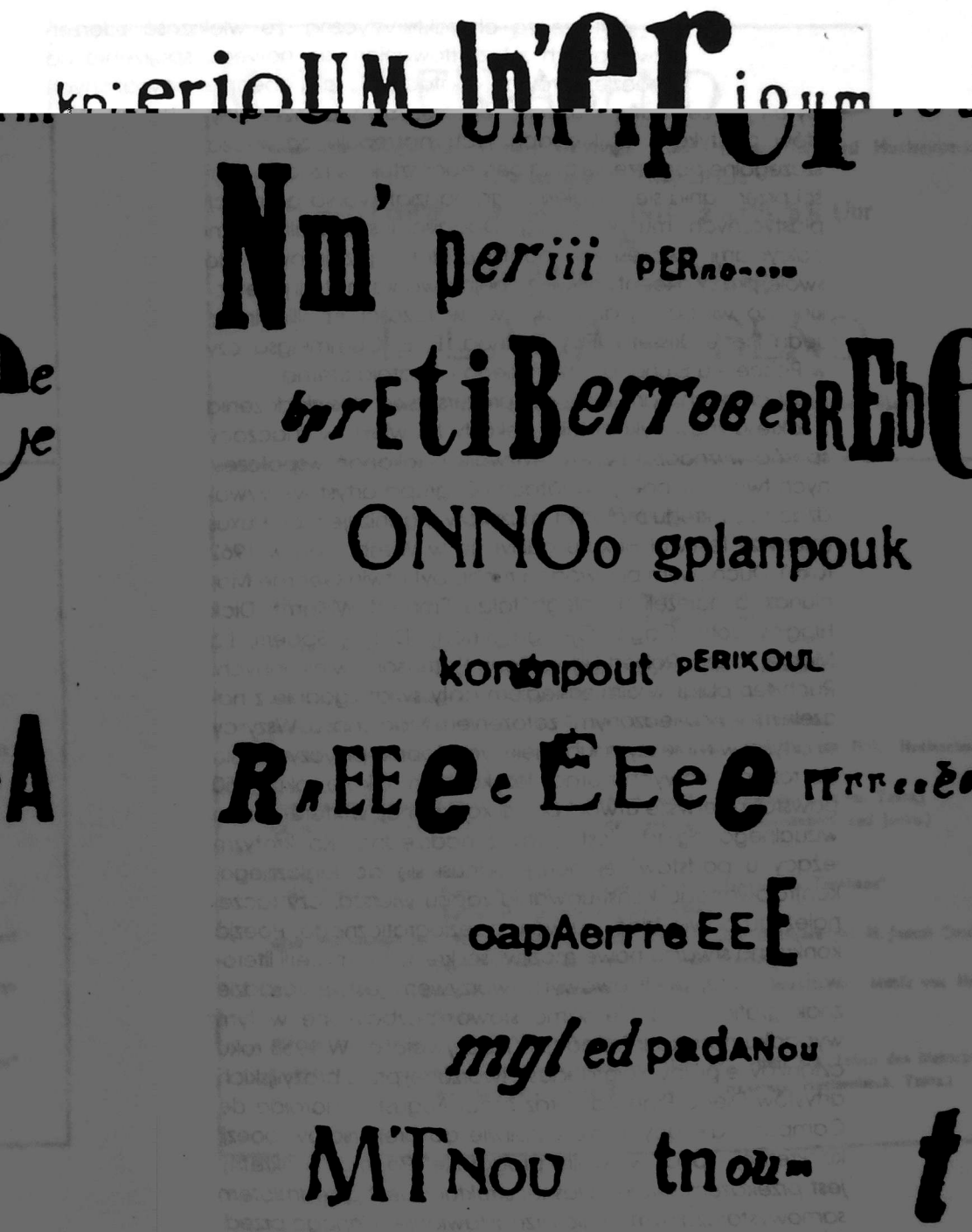
bosso fataka

ü üü ü

obo schampa wulla wussa ólo

(4) Hans Richter, podobnie Hugo Ball, artysta dadaistyczny, nie znał tych wierszy (Scheerbarta, Morgensterna), gdy komponował

Dadaizm. Wydawnictwa AIF,



Raoul Hausmann, „Poemat optofonetyczny", 1918

Jest rzeczą charakterystyczną, że większość zdarzeń związanych z kształtowaniem się nowego spojrzenia na poezję, zarówno w latach 20., jak i obecnie, powiązanych było i jest ze sztuką wizualną, reprezentowaną przez artystów plastyków. W kręgach tych następuje zazwyczaj szczególne poszerzenie pola percepcji sztuki, w rzeczywistości przenikania się i wzajemnego oddziaływania aranżacji plastycznych, muzyki i poezji. Dadaiści inspirowali swoimi odkryciami ówczesnych poetów, którzy przejmowali do swojej pracy akcenty nowego pojmowania materii poetyckiej, co widać wyraźnie np. w twórczości Apollinaire'a, Jean Pierre Brisseta, Ezry Pounda, E. E. Cummingsa czy w Polsce – u Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna.

W czasach nam bliższych prekursorskie doświadczenia [illegible] z zakresu lingwistyki drugiej dekady XX wieku w znaczący sposób wyznaczają zakres rozwoju i dokonań współczesnych twórców poezji. W latach 60. grupa artystów wywodząca się z kręgu malarzy i muzyków organizuje ruch Fluxus (pierwszy festiwal Fluxusu odbył się w Wiesbaden w 1962 roku). Duchowym przywódcą ruchu był Litwin George Maciunas, a należeli do niego także Emmett Williams, Dick Higgins, John Cage, George Brecht, Daniel Spoerri, La Monte Young, Robert Filliou, Benn Patterson i wielu innych. Ruch ten objął swoim zasięgiem cały świat zgodnie z naczelnym i „nawiedzonym" założeniem Maciunasa. Wszyscy ci artyści w mniejszym lub większym stopniu przyczyniali się do rozwoju nowych notacji językowych. Około roku 1950 powstają pierwsze utwory poezji konkretnej, w której strona wizualnego oglądu jest sprawą nadrzędną. Konkretyzm leżący u podstaw tej poezji odnosi się do logicznego, kontrolowanego konstruowania zapisu wiersza, czy raczej należy tu powiedzieć – utworu poezjograficznego. Poezja konkretna stwarza nowe możliwości kreacji w materii literowej, w której podstawowym tworzywem jest w zasadzie [illegible] a nie samo słowo pozbawione w tym [illegible] znak graficzny macji o rzeczywistości. W 1958 roku wypadku nośnika infor randes – tworzonej przez brazylijskich członkowie grupy Noig ari oraz braci Augusto i Haroldo de artystów Dieco Pignat niewątpliwie do prekursorów poezji Campos, należących woim programie: *Poemat konkretny* konkretnej – pisali w s *własnej struktury. Jest przedmiotem* *jest przekazem swojej* *nie przedstawieniem innego przed-* *samowystarczalnym, c* *bo mniej lub bardziej subiektywnych* *miotu zewnętrznego a*

ABEND

Heusser, Richard Huelsenbeck,
Tzara.

abends 8½ Uhr

Waag

ABEND

Bilder. Kostüme. Masken)

AUTOREN-A

Hans Arp, Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans
Marcel Janco, Tristan

Freitag, den 14. Juli 1916,

im

Zunfthaus zur

I. DADA - A

(Musik. Tanz. Theorie. Manifeste. Verse.

uczuć[6]. Termin „poezja konkretna" wprowadził artysta

(6) J. Bujnowski, *Poezja konkretna.* „Poezja", 6/1976

ętycki, eliminując aspekty
m a rzeczywistością poza-
ąc odrębną rzeczywistość,
amą naturą. Znaczącymi
ją kokretną są m.in. Stani-
Amerykanin Dick Higgins,
rykanin Emmett Williams.
liams tworzy swoje utwory
gdy szczególnie zafrapo-
ć) – uszeregowany zestaw
ył mu do konstruowania
np. w cyklu „Mediatation
no. 1, 2, 3" czy „Alphabet Square". Stosuje w nich precyzyj-
ny układ uszeregowanych liter zapisanych symetrycznie
w formie minimalistycznej. Za pomocą alfabetu przepro-
wadza szczególną are znaczeniową i jednocześnie wizual-
ną, podnosząc litery do rangi samodzielnego bytu. Emmett

(7) „Zeszyty Artystyczne" nr 1. PWSSP Poznań, 1983

pośrednie występujące między ni
językową i jednocześnie stanowio
utożsamia się bezpośrednio z s
postaciami zajmującymi się poez
sław Dróżdż, Czech Jiri Kolar,
Niemiec Dieter Roth czy Ame
Współinicjator ruchu Fluxus E. Wil
poezji konkretnej już w 1950 roku
wał go zapis alfabetu (jako całoś
liter od a do z – który posłuż
wizualnych notacji „poetyckich"

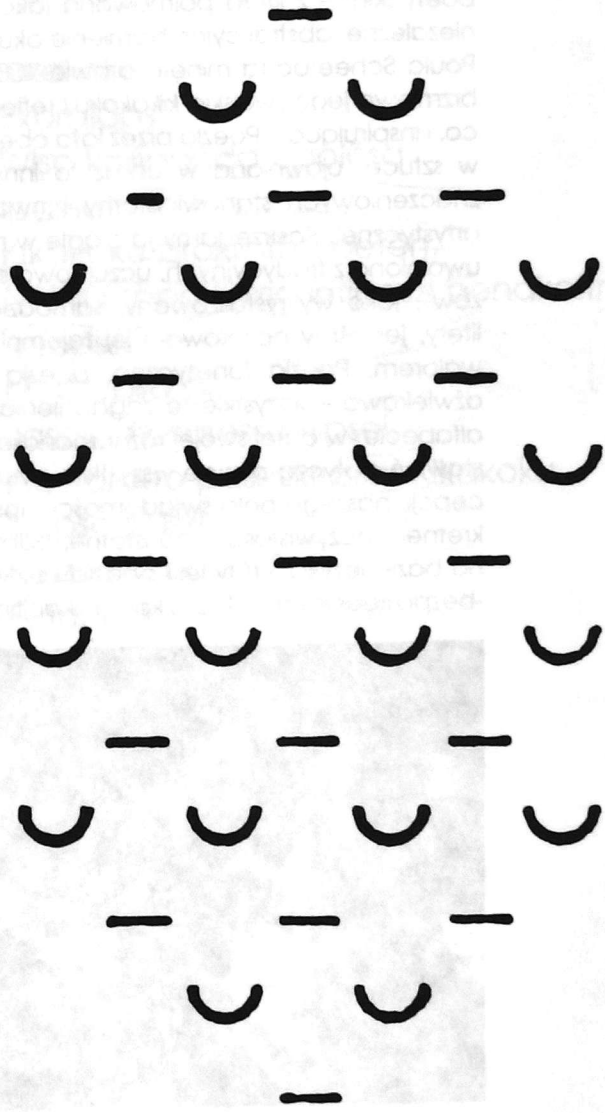
FLUXUS* NATIONALE FESTSPIELE

(8) Jacques Donguy. *Le Geste a la Parole.* Tierry Agullo, Paryż 1981

i *poésie action* (poezja wykonywana) rozwijają się w latach 60., czerpiąc z jednej strony bezpośrednie impulsy z futurystycznych i dadaistycznych doświadczeń poezji fonicznej (Hausmann, Schwitters), z drugiej strony bazuje na współczesnych możliwościach notacji elektronicznych, polegających na rejestracji i permutacji tekstu w procesie zapisu dźwięku na taśmie magnetofonowej. Poezja ta funkcjonuje przede wszystkim na żywo, podczas wykonań publicznych dotyczących sfery akustycznych doznań (*text sound*), a także jej utwory rejestrowane są i wydawane na taśmach i płytach. I tu nieocenioną rolę odegrały międzynarodowe spotkania artystów pod nazwą Text Sound Festival, odbywające się od roku 1968 w Moderna Museet w Sztokholmie, a organizowane przez Fylkingen i nagrywane przez szwedzkie Radio Suedoise.

Dla paryskiego artysty Bernarda Heidsiecka *poésie sonore* to *odejście od książki w stronę bieli strony* i w rezultacie tego *stworzenie nowych możliwości kontaktu tekstu z zewnętrzem*[8]. Pierwsze jego teksty „Poèmes Partitions" (1955) były rodzajem zapisu partytur słownych (podobnie jak w muzyce) służących do późniejszego odczytania. Heidsieck stosuje w swoich utworach metodę montażu i cięcia (taśma magnetofonowa), przeprowadza proces „przetrzymania" - eliminacji poszczególnych, wybranych sylab w wypowiadanych słowach, różnicuje oddech, czas, natężenie i intensywność w całości wykonywanych tekstów, stanowiących precyzyjnie zapisaną bazę wyjściową. Pracuje przede wszystkim z magnetofonem, który umożliwia mu nagrywanie dźwięku wielopoziomowo, i dotyczy to zarówno samego tekstu, jak i wykorzystania w utworze tzw. elementów obcych (pozasłownych), zarejestrowanych w rzeczywistości zewnętrznej, tj. np. odgłosów ulicy („Carrefour de la Chaussée"), rozmów telefonicznych („Ruth Francken a telephone"), przypadkowych programów radiowych („La Semaine"). Jego prezentacje publiczne *poésie action* są doprowadzone do perfekcji, zarówno w sferze budowania napięcia emocjonalnego, jak i, co bardzo istotne, samej dynamiki kreacji „aktorskiej". Jeden z ostatnich cykli utworów Bernarda Heidsiecka noszący tytuł „Oddechy i zderzenie sylab" (wydany na taśmie pt. „57'1" w 1992 roku) jest zbiorem (po części przypadkowych, intuicyjnie dobranych słów i dźwięków) wypowiadanych tekstów poświęconych m.in. takim postaciom literatury, jak

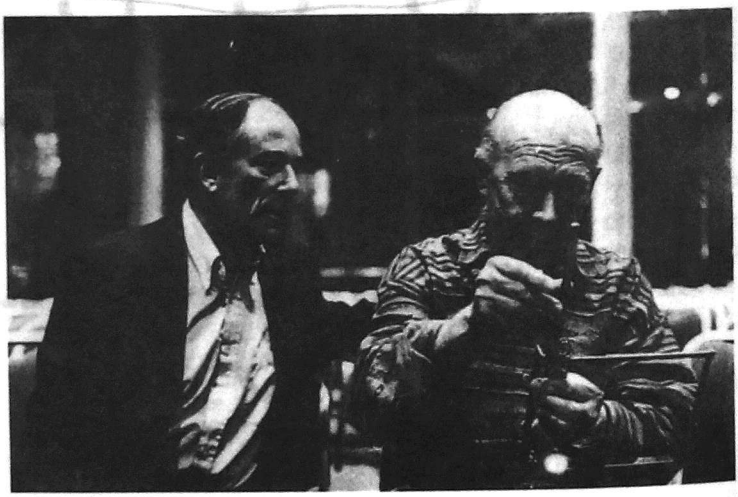
Fisches Nachtgesang.



Christian Morgenstern, „Poemat fonetyczny"

Dylan Thomas, Gertrude Stein, Henri Miller, Ezra Pound, Antonin Artaud, w których artysta prowadzi z nimi szczególny rodzaj dialogu. W 1991 roku Bernard Heidsieck został uhonorowany prestiżową nagrodą francuską Grand Prix National de Poésie za wkład do rozwoju poezji i sztuki.

Sztuka XX wieku penetruje wszystkie możliwe aspekty naszego życia, anektuje do swoich przedstawień każdą dziedzinę aktywności ludzkiej, i nie inaczej jest z zapisem poetyckim – z literą pojmowaną jako znak graficzny czy niezależne, abstrakcyjne brzmienie akustyczne. Od czasów Poula Scheerbarta minęło prawie 100 lat, ale ciągle pobrzmiewa jego swojskie *kikakoku* i refleksyjnie, i prowokująco, i inspirująco... Poezja przez lata obecna w nowej formie w sztuce, ujawniana w coraz to innych konfiguracjach znaczeniowych stanowi istotny i trwały element kreacji artystycznej. Postrzegamy ją ciągle w nowym świetle, jako uwolnioną z tradycyjnych, uczuciowo-symbolicznych „więzów", jako wykrystalizowany, samodzielny byt słowa czy litery; jesteśmy oczarowani jej tajemniczym, akustycznym walorem. Poezja fonetyczna, poezja konkretna, poezja dźwiękowa – wszystkie te zagadnienia, opierające się na alfabecie, w całej swojej różnorodności i zbieżności przedstawień dotyczą przede wszystkim poszerzania naszej percepcji, naszego pola świadomości, naszego bycia w konkretnej rzeczywistości. I co istotne, odbywa się to wszystko na bazie języka, który jest podstawowym i jednoznacznie-bezpośrednim aspektem komunikacji międzyludzkiej.



Bernard Heidsieck i Emmett Williams, Berlin 1991

Poul Scheerbart

KIKAKOKU EKORALAPS

Kikakoku!
Ekoralaps!
Wiso kollipanda opolôsa.
Ipassata ih fûo
Kikakoku proklinthe oetêh.
Nikifili mopa Lexio intipaszi benakoffro-
-propsa
pî! propsa pî!
Jasollu nosaressa flipsei.
Au Karotto passakrussar Kikakoku
Nupsa pusz!
Kikakoku buluru?
Futupukke – propsa pî!
Jasollu...



Poezja konsekwentna

Kurt Schwitters

Pierwotnym materiałem poezji jest nie słowo, lecz litera.

Słowo jest:

1. zestawem liter
2. dźwiękiem
3. określeniem (znaczeniem)
4. nosicielem skojarzeń myślowych.

Sztuka jest nie do określenia, jest nieskończona; materiał twórczości konsekwentnej musi być jednoznaczny.

1. Kolejność liter w ramach danego słowa jest jednoznaczna, jednakowa dla każdego. Jest niezależna od osobistego stosunku odbiorcy.

2. Dźwięk jest jednoznaczny tylko w wypadku słowa mówionego. W wypadku słowa pisanego zależy od wyobraźni odbiorcy. Dlatego dźwięk może być tworzywem recytacji, a nie poezji.

3. Znaczenie jest tylko wówczas jednoznaczne, jeśli oznaczony przedmiot leży przed nami. W innym razie jest zależne od wyobraźni odbiorcy.

4. Skojarzenia nie mogą być nigdy jednoznaczne, są bowiem zależne tylko od umiejętności kojarzenia odbiorcy. Każdy doświadcza innych przeżyć, przechowuje inne wspomnienia, zatem co innego mu się kojarzy.

4. Poezja klasyczna zakładała, że wszyscy ludzie są do siebie podobni. Skojarzenia uważała za jednoznaczne. To był jej błąd. W każdym razie opierała swoje konstrukcje na skojarzeniach. (...) Jedyną klamrą spinającą poszczególne części klasycznego poematu jest związek skojarzeń, inaczej mówiąc poetyckich nastrojów. Cała poezja klasyczna jawi się nam teraz jako dadaistyczna filozofia sprawiająca wrażenie tym bardziej zwariowanej, im dalsza była od zamysłu dadaistycznego. Dziś poezję klasyczną uprawiają co najwyżej jeszcze kupleciści w kabaretach.

Akademia Sztuk Pięknych Biblioteka Główna w Poznaniu

3. Wielką zasługą poezji abstrakcyjnej jest to, że uwolniła słowo od związanych z nim skojarzeń i zaczęła oceniać jego wartości w zestawieniu z innymi słowami, a zwłaszcza oceniać wartość pojęć w zestawieniu z innymi pojęciami, nadto z uwzględnieniem dźwięku. Jest to podstawa bardziej konsekwentna niż wartościowanie nastrojów poetyckich, ale i tak nie dość konsekwentna. To, do czego dążyła poezja abstrakcyjna, starają się osiągnąć, tyle że w bardziej konsekwentny sposób, malarze dadaistyczni, którzy tworząc obraz z przyklejonych bądź przybitych obok siebie prawdziwych przedmiotów, sprawdzają ich wartości drogą konfrontacji. Ocena wartości pojęć wypada tu o wiele jaśniej niż wówczas gdy występują one w znaczeniu przenośnym w postaci słów.

2. Budowania wiersza na fundamencie dźwięku też nie uważam za postępowanie konsekwentne, dźwięk bowiem jest jednoznaczny tylko w wypadku słowa mówionego, a nie pisanego. Poezja dźwięków jest konsekwentna tylko wówczas gdy powstaje w trakcie recytacji i obywa się bez zapisu. Między poezją a recytacją zachodzi istotna różnica. Dla recytacji poezja jest tylko tworzywem. Z punktu tworzenia recytacji jest nawet rzeczą obojętną, czy jej tworzywem jest poezja czy nie. Można na przykład tak recytować alfabet, będący w swej istocie jedynie formą użytkową, że powstanie dzieło sztuki.

1. Poezja konsekwentna zbudowana jest z liter. Literom nie są przypisane żadne pojęcia. Litery jako takie są pozbawione dźwięku, stwarzają jedynie możliwość takiej lub innej realizacji dźwiękowej, co jest sprawą wykonawcy. W wierszu konsekwentnym litery i grupy liter wzajemnie sprawdzają swoją wartość.

(Kurt Schwitters w „G" nr 3, rok 1924)

Dedesnn nn rrrrrr, (E) 2
Ii Ee,
mpiff tilff toooo;
Dedesnn nn rrrrrr
desnn nn rrrrrr
nn nn rrrrrr
nn rrrrrr
Iiiii
Eeeeee
m
mpe
mpff
mpiffte
mpiff tilll
mpiff tillff
mpiff tillff toooo,
Dedesnn nn rrrrr, Ii Ee, mpiff tillff toooo,
Dedesnn nn rrrrr, Ii Ee, mpiff tillff toooo, tillll
Dedesnn nn rrrrr, Ii Ee, mpiff tillff toooo, tillll, Jüü-Kaa?
(gesungen).

Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwiiee. ü:
Dedesnn nn rrrrr, Ii Ee, mpiff tillff toooo, tillll, Jüü-Kaa. 1
(gesungen) 2
Rinnzekete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze ziiuu 3
rinnzkrrmüüüü,
Rakete bee bee.

Zikete bee bee (F) 3
Rinnzekete bee bee
Rakete bee bee
Zikete bee bee ennze
Rinnzekete bee bee ennze
Rakete bee bee ennze
Zikete bee bee nnz krr
Rinnzekete bee bee nnz krr
Rakete bee bee nnz krr

Kurt Schwitters, „Usonate", 1922-32 (fragment)

Ziemia na lewo

Bruno Jasieński, Anatol Stern

Są dwa rodzaje poetów w Polsce: jedni - grzeczniutcy, rozpieszczeni starannie fryzują swe wiersze, drudzy - „robią" proroków. Są jeszcze inni, nie rodzajowi. Ci, dla których poezja nie jest ani cukiernią, ani świątynią, lecz pracownią życia, wypranego z wulgarnego estetyzmu. Ci inni - to my, byli futuryści.

Poeci, wybierajcie. Wysłany egzotycznemi, wymiętoszonemi poduszkami sentymentu, salonik mieszczańskiej kultury, - lub naga, bólami porodowemi wstrząsana ulica. Lecz sami historycy mieszczańskiej kultury głoszą jej schyłek. Jesteśmy czuli. I pragniemy miłosiernie przyspieszyć jej śmierć, aby na zupełnie oczyszczonem miejscu wznosić fundamenta nowej. Nienawidzimy burżuja, nie tylko tego, który zasłania nam dzisiaj świat wytartym banknotem swej gęby, - lecz burżuja, jako abstrakcję, jego widzenie świata i każdą rzecz, która jego jest. Pragniemy nowej Polski - nie nowego sklepiku.

„Ziemia na lewo" jest pierwszym u nas tomem poezji, poświęconym człowiekowi masy, ukrytemu bohaterowi dziejów. Nie zamierzamy bynajmniej wciągać swoim wierszom butów sprymitywizowanej na jego użytek formy; jedynie ta forma, jaką dajemy, jest w stanie odkryć i wyśpiewać niespodziewane ameryki jego bujnej, skomplikowanej duszy. Poezja była dotąd burżuazyjną kokotą, koteczką, panną Mimi. Niewątpliwie, i ten tomik będzie starał się burżuj napiętnować i skalać swem dotknięciem. Będzie i on bluźnierczo rzucony na rokokowe graciki niejednego buduaru i salonu. Nowa poezja jest przecież „w modzie". Cóż, rzucajcie. Rzucajcie sami te zawinięte w papierową okładkę granaty nowej realności do przeładowanych kosztowną starzyzną lamusów swych mieszkań. Abyście jakiejś tam chwili, chcąc się zdrzemnąć błogo na kołyszącym się śpiewnie fotelu wiersza, - rzygnęli przerażeniem, oparzeni gryzącemi językami żywego, eksplodującego słowa.

„Ziemia na lewo", 1924

pełnia Księżyca nad morzem

mśc ttttt bt OOO (uu)

źź st st

lu — la — lu oang

mlst o — lo — lo

szarf roztęcze . ma

lanka. lanka.

h — eh — thhh ttt

30 AAAA (uu) K?

dzann. dzan

Anatol Stern, z tomu „Muza na czworakach", 1920

Bruno Jasieński

MARSZ
siostrom od św. samki

tra=ta=ta=ta=tam. tra=ta=ta=ta=tam.
tutaj. i tu. i tu. i tam.
jeden. siedm. czterysta=cztery.
panie. na głowach. mają. rajery.
damy. damy. tyle tych. dam.
tamta. to tu. to tu. to tam.
w willi. nad morzem. płacze. skriabin.
obcas. karabin. obcas. karabin.
ludzie. ludzie. ludzie. do bram.
tra=ta=ta=ta=tam. tra=ta=ta=ta=tam.

tam. tam. dalej. za kantem.
pani. biała. z pękiem. chryzantem.
pani. biała. czekała. w oknie.
kwiat. spadł. kapnie. na stopnie.
szli. szli. rzędem. po rzędzie.
tam. i tam. i dalej. i wszędzie.
młodzi. zdrowi. silni. jak byki.
wozy. wiozły. w kozły. koszyki.
w tłumie. dziewczyna. uliczna. stała.
szybko. pobiegła. pocałowała.
ach. krzyk. tylko. to jedno.
kwiaty. w pęku. na ręku. więdną.
wolno. cicho. padają. płatki.
dół. na bruk. na konfederatki.
eh. pani. pani. biała.
kurwa. prosta. przelicytowała.
nam. nam. dajcie. i nam.
tra=ta=ta=ta=tam. tra=ta=ta=ta=tam.

panie. panny. panowie. konie.
jedzie. dzwoni. auto. w melonie.

praczki. szwaczki. okrzyki. kwiatki.
chodźmy. panna. do. separatki.
panna. płacze. idą. na wojnę.
takie. młode. takie. przystojne.
rzędem. za rzędem. z rzędem. rząd.
wszyscy. wszyscy. wszyscy. na front.
eh by. było. młodych. mam.
tra=ta=ta=ta=tam. tra=ta=ta=ta=tam.

ktoś się. rozpłakał. ktoś. bez czapki.
liście. kapią. jak gęsie. łapki.
w parku. żółknie. gliniany. heros.
chłopak. z redakcji. pali. papieros.
ktoś. ktoś upadł. nagły. krwotok.
ludzie. ludzie. skłębienie. potok.
co?... kto?... leży... krew...
łapią... kapią. liście. z drzew.
puśćcie! puśćcie! puśćcie! ja nie chcę!
kurz. kłębem. w zębach. łechce.
krzyk. popłoch. włosy. drżą.
krew... w krwi... pachnie. krwią...

tam. tam. poszli. pobiegły.
duszno. pusto. usta. o cegły.
tu. i tu. i na rękach. krew.
bydło! dranie! ścierwy! psia krew!
eh. tam. gdzie już. nam.
tra=ta=ta=ta=tam. tra=ta=ta=ta=tam.

poszli. przeszli. ile tu. kobiet.
panie idą. gotować. obiad.
ktoś. w żałobie. nie wie. gdzie iść.
stanął. stoi. ogląda. liść.
podniósł. z drogi. pomięty. kwiatek.
tyle. panien. tyle. mężatek.
tyle. przeszło. tyle ich. szło.
słońce. świeci. żółto. i mdło.
zaraz... zaraz... zaraz wam... zagram...
panie. w kawiarni. piją. mazagran.
wieczorem. w domach. u św. samki.
przed. matką boską. paliły się. lampki.

Bruno Jasieński, z tomu „Ziemia na lewo", 1924

prymitywiści do narodów świata i do polski.

wielka tęczowa małpa zwana djonisem dawno już zdechła. wyrzucamy jej zgniłą spuściznę ogłaszamy

I. CYWILIZACJA, KULTURA, Z ICH CHOROBLIWOŚCIĄ – NA ŚMIETNIK.

wybieramy prostotę ordynarność, wesołość zdrowie, trywialność, śmiech.

od śmiechu dusza tyje i dostaje silne grube łydy.

wyrzekamy się dobrowolnie dostojności, powagi, pietyzmu. liści lauru, którymi nas wieńczycie, użyjemy jako przyprawy do potraw

II. PRZEKREŚLAMY HISTORJĘ I POTOMNOŚĆ.

także rzym tołstoja, krytykę kapelusze indje bawarję i kraków.

polska winna się wyrzec tradycji, mumji księcia józefa i teatru.

miasto burzymy. wszelki mechanizm -- aeroplany, tramwaje, wynalazki telefon. zamiast nich pierwotne środki porozumiewania się. apoteoza konia. domy jedynie składane i ruchome. mowa krzyczana i rymowana.

III. ustrój społeczny rozumiemy przez władztwo idjotów istotnych i kapitalistów. jest to grunt najbardziej płodny w śmioch i w rewolucję.

IV. wojny winny się toczyć na pięście. mord jest niehygieniczny. kobiety należy często zmieniać wartość kobiety polega na jej płodności.

Anatol Stern, „Prymitywiści do narodów świata" z tomu „Muza na czworakach", 1920

V PRYMITYW.

VI. sztuką jest to tylko, co daje zdrowie i śmiech

ISTOTA SZTUKI – W JEJ CHARAKTERZE CYRKOWEGO WIDOWISKA DLA WIELKICH TŁUMÓW.

cechy jej zewnętrzność i powszechność, pornografja niezamaskowana.

sztuka jest nauką.

wymiatamy z mętnej karczmy nieskończoności nędzne histeryczne twory zwane poetami, przywalone niedosytem bólem radością życia, ekstazą estetyką, natchnieniem, wiecznością.

zamiast estetyki antygracja. zamiast ekstazy — intelekt. twórczość świadoma i celowa.

VII. wirujące przedmioty, jako materjał sztuki. teatry zmienić na budynki cyrkowe.

muzyką jest uderzanie o siebie dwóch kilku ciał. wszystko pozostałe jest hałasem. zwalczamy antyfuturystyczne skrzypce i wszelkie głosy natury. walki uliczne z bethowenistami

należy zerwać ze ścian kawałki płótna zwane obrazami. malować twarze ubrania bieliznę. ludzi, domy chodniki. rzeźba nie istnieje.

VIII. poezja. pozostawiamy rym i rytm gdyż są pierwsze i zapładniające. **zniszczenie zacieśniających twórczość reguł zaleta niezgrabności.**

dowolność form gramatycznych, ortografji i przestankowania, w zależności od twórcy. mickiewicz jest ograniczony **słowacki jest niezrozumiałym bełkotem.**

SŁOWA mają swą wagę. dźwięk, barwę. swój rysunek, ZAJMUJĄ MIEJSCE W PRZESTRZENI. są to decydujące wartości słowa. słowa, najkrótsze (dźwięk) i słowa najdłuższe (książka). znaczenie słowa jest rzeczą podrzędną i nie zależy od przypisywanego mu pojęcia

należy je traktować jako materjał dźwiękowy UŻYTY NIEOMA-NATOPEICZNIE.

IX główne wartości książki – to format i druk jej po nich dopiero treść. dlatego poeta winien być zarazem zecerem i introligatorem swej książki powinien sam ją wszędzie krzyczeć, nie deklamować. do rozpowszechnienia użyć gramofonu i kina, gazety. gramofony rozjeżdżające, płótno ekranu, lub ściana jako kartka zbiorowo odczytywanej książki. gazety redagowane jedynie przez poetów.

X. chwalimy rozum dlatego też odrzucamy logiczność, to ograniczenie i tchórzostwo umysłu. nonsens jest wspaniały przez swą treść nieprzetłumaczalną, która uwypukla naszą twórczą szerokość i siłę. podobnie sztuka objawia naszą miłość ku ludziom i ku wszystkiemu. tchniemy miłością.

otwórzmy oczy. wówczas świnia wyda się nam czarowniejszą od słowika, a gga gąsiora olśni nas bardziej niż śpiew łabędzi.

gga. gga panowie wypadło na arenę świata, wywijając swoim podwójnym g, a krzyczy, a – to usta tego wspaniałego i ordynarnego bydlęcia. właściwie morda, pysk, albo ryj.

e. e. cummings

Edward Estlin Cummings (urodzony w 1894 r. w Cambridge w stanie Massachusetts - USA, zmarł w 1962 r.), czołowa postać literackiej awangardy Stanów Zjednoczonych. Pierwsze wiersze publikował w uczelnianych pismach literackich podczas studiów na Uniwersytecie Harvarda w latach 1911-1916. Od 1918 związany był z kręgiem poetów i krytyków skupionych wokół czasopisma „The Dial" w Nowym Jorku. Był także uznanym malarzem. Wydał m.in. utwory poetyckie „Tulips and Chimneys" (1923), „Poems 1923-1954", „95 Poems", „73 Poems", powieść „The Enormous Room" (1922), książkę reportażową po pobycie w ZSRR „Eimi" (1931).

Tłumaczenie wiersza Stanisław Barańczak

i will be
M o ving in the Street of her

bodyfee l inga ro undMe the traffic of
lovely;muscles-sinke x p i r i n gS
uddenl
Y totouch
the curvedship of
Her-
. . . . kIss her:hands
will play on,mE as
dea d tunes OR s-cra p-y leaVes flut te rin g
from Hideous trees or

Maybe Mandolins
l oo k-
pigeons fly ingand

whee(:are,SpRiN,k,LiNg an in-stant with sunLight
t h e n)l-
ing all go BlacK wh-eel-ing

oh
ver
mYveRylitTle

street
where
you will come,

at twi li ght
s(oon & there's
a m oo
)n.

e. e. cummings, z tomu „&", 1925

będę
P o dążał przed siebie Ulicą jej

ciałacz u jącw ok ółSiebie uliczny ruch
rozkosznych;mięśni-będętonąłzw y d e c h e m N
agły
M abydotknąć
wygiętejłodzi
Jej-
. . . . pocałUnku jej:dłonie
będą igrały na,mniE jako
głuch e melodie LUB s-trzę p-y liŚci sfru wa jąc e
ze Szkaradnych drzew albo

Może Mandoliny
p a trz-
gołębie lec ąci

kołu(:SkRaP,i,AjĄ ch-wilę blaskiemSłońca a
p o t e m)j-
ąc wszystkie CzerniejĄ ko-łuj-ąc p

o
nad
moJąbarDzomaŁą

uliczką
którą
wkrótce nadejdziesz,

gdy zm r ok
z(apadnie & zaświeci
k si ęży
)c.



Bernard Heidsieck, Międzynarodowe Seminarium Sztuki „ETC", Warszawa 27.05.1987

Rozmowa Jacques Donguysa z Bernardem Heidsieckiem

Poezja konkretna, poezja *sonore* (dźwiękowa). Esej chronologiczny

W latach 50. narodziła się poezja konkretna, która przedstawiła tekst w nowej formie wizualnej, używając do tego pionowej typografii z dbałością o to, aby ogarnąć go jednym spojrzeniem. Zamierzeniem generalnym było „wyjście" z książki, z zamkniętej białej strony, i stworzenie nowej możliwości kontaktu tekstu z zewnętrzem.

Tym, co najbardziej precyzyjnie dotyczy poezji *sonore* jest właśnie to, co zdarzyło się około roku 1955, kiedy ten fenomen narodził się tu, w Paryżu. François Dufrêne, który zajmował się letryzmem w latach 1947–1950 (później zresztą odszedł od niego), nie przypuszczał wcześniej tego, co przeczuwał Isou, iż można zacząć używać nowego alfabetu, mającego typografię taką jak alfabet normalny, prezentującego się w formie klasycznej na poziomie strony, lecz efekt finalny był zgoła odmienny. François Dufrêne wykreował coś, co nazwał ultraletryzmem, i stworzył swoje „Crirythmes" na podstawie oddechu i krzyku, uwzględniając to, co nie było potrzebne przy odkrywaniu nowego alfabetu, aby pójść dalej z literą i wyrazić w ten sposób poezję. Użył do tego magnetofonu. Magnetofon przytaczam tu tylko jako miarę tego, co było jakby trochę nowo wyłonionym instrumentem, w tamtym czasie ogólnie dostępnym, i który nam i wielu innym pozwolił „odejść" od książki. W takim wymiarze poszukiwania tekstu na taśmie i dalej, z ewentualnym dojściem do nagrań płytowych, stworzyły możliwość odnalezienia nowego sposobu cyrkulacji.

Ja sam w 1955 roku wydałem u Seghersa małą książkę „Sitôt dit" („Szybko powiedziane") i zrealizowałem w tym momencie to, co było w poezji całkowicie zamkniętym obiegiem i ślepą uliczką, w takim wymiarze nie czytając poezji, tak jak to czynili inni poeci, nie miało to żadnego sensu. Wpływy i uwagi, które docierały do mnie zewsząd, skłoniły mnie ponownie do mówienia. Niewątpliwie też pew-

ne inne zjawiska, które miały miejsce w poezji, uczyniły to, że poezja w tym czasie była naprawdę dochodzeniem do przesłania bieli strony. I to był decydujący powód, aby pójść w tym kierunku i obrać drogę przeciwną, rozpocząć odejście od książki. Dlatego też zacząłem pisać teksty, nazywając je „Poèmes Partitions" („Poematy/Wiersze/Partytury"), w wymiarze strony, gdzie istnieją już jako partytury, pozwalają mi traktować to jako swoistą trampolinę, odskocznię do ustnego czytania tekstów z przerwami, odstępami, z różnym natężeniem, intensywnością. To było w 1955 roku.

Nie znałem w tym czasie zresztą Dufrêne'a. Ale jest rok 1959. I w Beat Hôtel na ulicy Gît-le-Coeur zjawia się Brion Gysin razem z Williamem Burroughsem. Gysin miał ze sobą bardzo podrzędny magnetofon, na którym rozpoczął dokonywać pierwszych rejestracji swoich permutacji. Pozostawił je bez cięć i wszystkie były bardzo podobne do siebie. Prezentował je wszystkie naraz, w tym samym czasie, w jednym miejscu. Było to bardzo zbieżne z tym, co robił Burroughs już o wiele wcześniej, ale Gysin potraktował swoją pracę bardziej jako nowość z magnetofonem w wymiarze prezentacji swoich permutacji. I wreszcie Henri Chopin, który posiadał czasopismo „Cinquième Saison" („Piąta pora roku"). Będąc wtedy bardzo odosobniony, rozpoczął sam dla siebie pracować z magnetofonem. Też w tym samym czasie dokonywał rejestracji nagrań własnych tekstów i postanowił przeformułować swoje czasopismo w czasopismo z płytą, ale oczywiście nie mógł tego zrobić sam. W ten oto sposób można stwierdzić, że podczas lat 50. działaniami z magnetofonem zajmowało się wielu, a niektórzy z nich do ostatniej chwili się nie znali. Kiedyś później spotkałem Dufrêne'a - sądzę, że było to gdzieś około 1959 roku, Briona Gysina w 1963 roku podczas trzech wieczorów w Amerykańskim Centrum Kulturalnym, poświęconych dziedzinom poezji. Wieczory te były organizowane przez Jean-Clarence Lamberta i to właśnie wtedy doszło do zebrania materiałów do druku. Na początku 1964 roku Chopin wydał pierwszy numer czasopisma „Ou" („Albo"), w którym można odnaleźć wszystkich czterech razem z Flamandem Paulem de Vree. Później to on właśnie będzie kontynuował prace nad pewną stałą liczbą wydań pisma.

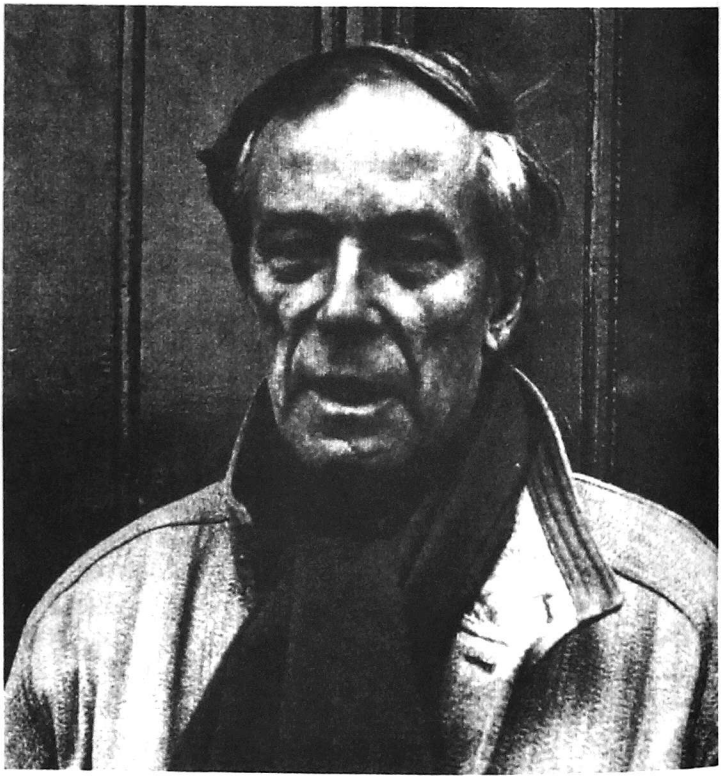
Fenomenem samym w sobie było odkrycie poety szwedzkiego Bengta Emila Johnsona, który był tutaj w Paryżu

guillemets
virgule
virgule
POINT
deux points
à la
au tiret
ligne
à la page
par pure mais mais
manivelle oui qui
de son temps
parenthèse
donc
craque
coule
bouée cloué
flotte
vengeance
comète et sisyphe
ou défi
ABSOLU
TOTAL
contre contre
et coûte que coûte
TOTAL
suffisamment
tour à
unique
tour
tour
tour
TOURNE
TOURNE

Bernard Heidsieck, „Le quatrieme plan" poème-partition h 1 (fragment) z książki „Partition V", Paryż 1963

w latach 1964/65. Bardzo ciekawe było to, o czym opowiadał. Mówił o pewnym „organizmie" szwedzkim pod nazwą Fylkingen, który był tworem pół publicznym, pół prywatnym, z mnóstwem koncepcji, powiązań między sztuką a technologią, ale na wysokim poziomie. Sam Johnson był wtedy zainteresowany muzyką elektroniczną, która nie była jeszcze w tym momencie tak stara (i dla niego, jak to wyrażał). Traktował tak również poezję dźwiękową (*sonore*), którą tworzył na taśmie magnetofonowej, używając do tego, rzecz jasna, wyższej technologii. Dlaczego więc nie organizować festiwalu każdego roku? I tak to się zaczęło od niego w 1968 roku.

Pierwszy festiwal zatem odbył się w Sztokholmie. Była zaproszona tylko określona liczba osób. Impreza doszła do skutku dzięki radiu szwedzkiemu i Fylkingen, które rozesłało zaproszenia. Festiwal trwał 2 czy 3 wieczory w Moderna Museet w Sztokholmie i doświadczenia te były odnawiane każdego roku, podczas 10 lat. Zostało wydanych około 9



czy 10 płyt. Nagrania te były cały czas w obiegu. Na każdy z festiwali byli zapraszani nie tylko poeci szwedzcy, dla których było to rodzajem prowokacji (w określonym wymiarze), ale też poeci tradycyjni, którzy mieli okazję i możliwości wykonania zupełnie innych rzeczy, które wykonali tylko i właśnie tam. Równocześnie w tym samym czasie była też zaproszona pewna liczba poetów z zagranicy, ot, chociażby ja. Byłem tam 3 czy 4 razy i odnalazłem Dufrêne'a, Chopina, byli też tam poeci angielscy, niemieccy, włoscy, tacy jak Arrige Lora Totino, i wielu, wielu innych.

A Paul Armand Gette?

Nie, on nie funkcjonował w tym obszarze, ale istniał w takim wymiarze, gdzie byliśmy sobie bardzo bliscy i ze sobą związani. Obaj dwukrotnie pojechaliśmy nie do Sztokholmu, ale do Lund (koło Malmö), do Kunsthall de Lund (kierował nią wówczas Eje Eägestätt). Razem z Jean-Jacques Leveque'iem zorganizowali wystawę zatytułowaną „Le Merveilleux Moderne" („Cudowna współczesność"), w ramach której przewidzieli 2 lub 3 wieczory prezentacji.

Za drugim razem pojechaliśmy z Georgem Brechtem, który (jak wiadomo) był jednym z ważnych filarów Fluxusu, oraz z Benem Vautie. Wspólnie wykonaliśmy pokaz zatytułowany „Le Théâtre Total" („Teatr totalny"), była też „Poésie Action" („Poezja akcji"), która stanowiła słowo końcowe, które dodałem poprzez ekspresję poezji w momencie kiedy nie pozostawała ona bardziej pasywna na stronie, w oczekiwaniu, wyczekiwaniu czytającego. Poezja ta żyła w tym „wyjściu", dlatego więc powracała jako *poésie action*, ale nie w sensie słowa *happening*, ale być może na poziomie poezji w sensie Fluxusu. Fluxus był przecież bardzo blisko muzyki. Pierwsze pokazy na scenie, o ile pamiętam, miały miejsce tutaj i to było w 1965 roku.

Le Domaine Poetique? (dziedzina poetyki)

Tak, należałoby powiedzieć trochę o istocie tego zjawiska. Było ono bardzo ważne, ale niestety później o tym zapomniano - o pokazach Domaine Poetique w 1962 roku. Zacznę może od początku. Odbyło się spotkanie w Galerie du Fleuve, którą prowadziła wówczas Viviane Forrester. Nie byłem zresztą na tym spotkaniu, bo nic o nim nie wiedziałem. Ale to samo spotkanie zostało powtórzone w Amerykańskim Centrum Kulturalnym na bulwarze Raspail w piątek, na zakończenie tygodnia, podczas którego każdy wieczór spędzano z ludźmi Fluxusu, którzy przyjechali z Nie-

miec, a później pojechali do Stanów Zjednoczonych. To było niezapomniane już w takim wymiarze, na jaki trafiłem - patrząc tylko na prospekt Fluxusu w Galerii. Fluxus - nie mówił mi nic absolutnie w tym czasie, ale ta typografia mnie zafrapowała. Wobec tego poszedłem. Natrafiłem na Dicka Higginsa, Alison Knowles, Maciunasa, którzy wykonywali swoje „koncerty" każdego wieczoru, w sali było około 15 osób; i to było pasjonujące, zdumiewające i jednocześnie agresywne. To były rzeczy, których nie można było zobaczyć do końca, ponieważ trwały prawie 45 minut, ale wszystko to niesamowicie wciągało.

W tym samym tygodniu, podczas innego wieczoru, który zorganizował Jean-Clarence Lambert, znalazł się też Dufrêne, którego już znałem, Gysin, którego wysłuchałem po raz pierwszy, Filliou ze swym przepięknym utworem pt. „Poï Poï", Emmett Williams, który także był jedną z głównych postaci Fluxusu, Gherasim Luca i oczywiście sam Jean-Clarence Lambert. A w 1963 roku, można by powiedzieć jakieś 6 lub 7 miesięcy później, na wiosnę Jean-Clarence Lambert zorganizował kolejne 3 wieczory w Amerykańskim Centrum Kulturalnym, z tymi samymi uczestnikami oraz ze mną. Jedynie William Burroughs został zaprezentowany na taśmie magnetofonowej. I wypadło to bardzo dobrze, zostało więc powtórzone na Biennale, o ile dobrze pamiętam na III Biennale, w październiku. Biennale w tamtym czasie dotyczyło głównie poezji i przyjechało wówczas wielu poetów z całego świata, dzięki powiązaniom z radiem, które to finansowało. Było to też możliwe dzięki udziałowi - jak to nazwał Jean-Clarence Lambert - Domaine Poetique. To działo się w bardzo ciekawym momencie, ponieważ znalazły się w pokazach niektóre elementy, których pochodzenie z poezji konkretnej łatwo ustalić; myślę tu o Emmetcie Williamsie i jego przedstawieniu antologii poezji konkretnej, w którym pewne elementy nawiązujące do poezji sonore zostały pokazane po raz pierwszy we wszystkich możliwych położeniach. Było to zatem jakby zwyczajne spotkanie, gdzie byliśmy do siebie podobni, gdzie można było się odnaleźć w grupie, gdzie w końcu każdy z nas odszedł w kompletnie innym kierunku.

O ile pamiętam, jakiś czas później Gysin wyjechał do Tangeru, Henri Chopin pozostał jeszcze jakiś czas tutaj, wydał pewną liczbę numerów czasopisma, następnie w okolicach 1968 roku wyjechał żyć do Anglii, gdy jego

des besoins généraux de l'entreprise ou des découverts mensuels qu'entraine l'exécution d'un marché particulier.

Il va de soi, enfin, que dans le cas d'une sous-traitance d'un tel marché, son titulaire contractant chef de file, ne peut prétendre à l'octroi d'un seul crédit couvrant à la fois ses besoins propres et ceux de ses sous-traitants.

Des financements en devises peuvent également se substituer à ces

illimi
illi
il

PRESENT PASSE

(P.P. D2)

doooooouuuuuuuux

liiiiiiiiiiiisse

eeeeeeeeeeeesses

laaaaaaaaaaasse

gliiiiiiiiiiisse

(P.P. 0-E)

TAC
klataf PING

PING ac po PLOOUUUSSH

brong ong oouuuuussh
brong ong
brong ong

POK

brong ong

POK KLATAF
oouuuuusssh
oouuuuusssh

TOK
fou

TOK
brong ong
BRUNG

Bernard Heidsieck, „Poème-partition b 2 b 3 Exorcisme" (fragment) z książki „Partition V", Paryż 1963

sprawy życiowe rozbiły się. Ale kontynuacja była zabezpieczona przez Szwedów, którzy poprzez swój festiwal i płyty mieli możliwości wypropagowania zagadnienia i znalezienia nie tylko innych poetów rozproszonych wszędzie, ale także muzyków. Muzyków, którzy używają głosu, jednakże nie do śpiewania, ale do prostej wymowy, prostego wysłowienia się, wyrażenia. Mam tu na myśli Ashleya i jemu podobnych, którzy zwrócili uwagę na głos jako materię muzyczną. Można to określić jako niewątpliwy stopień przekraczający nadzwyczajnie granice pomiędzy tym, co delikatne a tym, co porowate. W tym zakresie, w jakim my używaliśmy magnetofonu, aż do pewnego ekstremum niektórzy muzycy, którzy go również używali, byli nam bardzo bliscy. Ale jeśli używa się magnetofonu w celu zachowania semantyki, można przyrównać pewnych muzyków, którzy uwzględnili wymowę jednego zdania, jak np. *She was a visitor*. Alvin Lucier powtarzał to zdanie, biorąc pod uwagę jego frazę muzyczną, ponieważ jest to tak proste zdanie, że nadaje się do powtórek.

Fluxus i poezja dźwiękowa

Fluxus, nie można o tym zapominać, tak czy inaczej był w większej części formacją muzyczną, prawie wszyscy jego członkowie są wychowankami Cage'a, jak np. Higgins z jednej strony, a także ci, których całkowicie pochłonęła muzyka, jak Terry Riley czy Monte Young. Ale ci, którzy odeszli od muzyki, którzy kontynuowali Fluxus w jego wymiarze, brali pod uwagę to, co powiedział John Cage, że wszystko było muzyką. Wszyscy oni na nowo odnaleźli się na scenie, robiąc „events", bardzo surowe, bardzo dokładne, z minimalnymi rekwizytami. Było to więc znacząco różne od happeningu, który egzystował w tym samym czasie, ale jego poszukiwania dotyczyły raczej napełniania sal magmą bliższą teatrowi lub surrealizmowi. To mnie pasjonowało w tamtym czasie i było to wtedy dlatego interesujące, że można było się odnaleźć wspólnie w danej chwili, podczas tych trzech prezentacji, i pojąć to wszystko. Zrozumieć także poezję konkretną, przeto wizualną, poprzez kogoś takiego jak Emmett Williams, który był tym „łącznikiem-klamrą", a jednocześnie jedną z najważniejszych postaci Fluxusu, bardzo bliską Dickowi Higginsowi.

Aby powoli kończyć z tą chronologią, należałoby powrócić do tych 9 festiwali poezji *sonore* (dźwiękowej) ogólnie zatytułowanych Text Sound Festival w Sztokholmie. Wy-

jaśnię tylko, że Fylkingen było kierowane przez długi czas, właściwie przez te wszystkie 10 lat, przez poetę i muzyka Stena Hansona, który w zasadzie wykonał niesamowitą, o wielkim znaczeniu, a przede wszystkim niewymierną pracę. Dodam tylko na koniec, że 10. festiwal miał swoje miejsce w Kanadzie w Toronto, a 11., ostatni, w Nowym Jorku w maju 1980 roku.

Poezja dźwiękowa, esej z klasyfikacją

Należałoby spróbować wyjaśnić pewne sprawy. Można wyróżnić jakby 4 obiegi w poezji *sonore*. Pierwszy, który byłby zrodzony historycznie z futuryzmu i z dada (razem z Hausmannem), który poprzez fonetyzm dotarł aż do prac François Dufrêne'a, np. do jego „Crirythmes", lub występuje u Chopina w jego „Souffles", w wymiarze częściowo zaczerpniętym z fonetyki, prowadząc dalej aż do zaniku (w pracy z magnetofonem), gdzie pojawił się albo w krzyku, albo w tchnieniu. Następnie drugi obieg, ten, który zaistniał poprzez Szwedów. Być może dlatego, że mieli oni do swojej dyspozycji studio w Fylkingen lub radio, w którym wykorzystywali bardzo daleko posuniętą technologię. Należy nadmienić, że pewna liczba spośród ich osiągnięć technologicznych pozostała bazą dla muzyków. Poeci i muzycy wspólnie używali tej technologii, ale w zachowaniu warstwy głosu, a nie szumów elektronicznych. Głos był filtrowany i oczyszczany przez wiele urządzeń, a kiedy powracał, był już nie do poznania. Ale zostały utrwalone i utrzymane wszystkie momenty chropowatości głosu lub słów. I co jest niewątpliwie nadzwyczajne, że ta granica poezji i muzyki jest czasami aż tak bliska. Idąc dalej, obieg trzeci, w którym używa się magnetofonu razem z jego wszystkimi możliwościami, jakie może zaoferować przy zachowaniu śmiałej semantyki. Ja mógłbym siebie usytuować w tym trzecim obiegu razem z innymi, których nazwiska mogę tu przytoczyć, jak np. John Giorno czy Charles Amerkamian oraz inni Amerykanie z zachodniego wybrzeża. Poza nimi w pierwszym rzędzie mógłbym wymienić takich poetów konkretnych, jak Mimo Rotella, Dufrêne, Chopin. Z kolei czwarty obieg mógłby być reprezentowany przez Paula Armanda Gette'a, Michelle Metail czy Jean-Luc Paranta, którzy odczytują teksty niemalże niewidoczne na poziomie strony, ale osiągają wszystkie jego wymiary od momentu, kiedy są w trakcie odczytywania, a także wtedy, gdy oni sami dopisują się w trakcie trwania. Tak, czas

wykonania jest tak samo bardzo ważny, jak istotny jest sposób wymowy, wyrażenia się. Zatem tekst absolutnie upada.

Tekst może być zbiorem nazw, zasobem słów czy wręcz nomenklaturą, tak jak to się zdarzyło w wypadku Paula Armanda Gette'a. Odczytał on podczas spotkania w Nanterre „Hommage a Line". Była to lista nazw roślin w języku łacińskim, i w tym momencie obróciło się to absolutnie w poezję, zatem połączyło się z poziomem poezji dźwiękowej. Artyści tego obiegu nie używali zbyt często magnetofonu. Magnetofon, który był trochę instrumentem do pracy i poszerzeniem dyfuzji, nie obligował do tego, aby tekst (który był brany pod uwagę) traktować jak zależny od poezji dźwiękowej. Przykład Michelle Metail, mówiącej swoje „Complements de Noms" („Uzupełnienie Dodatek do nazw"), jest na to dowodem.

Sądzę, że te 4 obiegi (które przedstawiłem) nieco wyjaśniły te zagadnienia w wymiarze, który da się odczytać w każdym z nich. Objaśnię to jeszcze raz w skrócie. Istnieje wszędzie część fonetyczna, następnie to, co zawiera semantykę lub jej dotyczy, ale przy użyciu magnetofonu, dalej teksty bardzo szczególnych stylów (Parant, Metail, Gette), aż w końcu obieg najwyższego poziomu użycia sprzętu i technologii, ale w którym bazą pozostaje tekst i głos.

Poezja dźwiękowa i letryzm

Letryzm został wymyślony w 1947 roku jako poezja bliska muzyce, ale nigdy nie był aż do końca logiczny poprzez swoją intuicyjność, gdzie nigdy nie myślano o zapisie. Oczywiście często wykonywano pokazy na scenie, ale były to pokazy w stylu neo dada, zatem było to zupełnie inne duchowo niż w przypadku poezji *sonore*.

Około roku 1949 miały jednak miejsce nagrania Altagora w klubie D'essai w radiu, na taśmach magnetofonowych

Altagor był inną, dziwną postacią, która pozostawała w dużej izolacji. Skłaniał się w większości wypadków do letryzmu, znał się też z Henri Chopinem i wykonywał swoje dzieła z dużym efektem. Myślę jednak, że osobą, z którą należałoby go bliżej porównać, jest być może Chlebnikow. Można powiedzieć, że próbował skonstruować transcendentalny język, podobnie jak Chlebnikow, ale jego język jest tajemniczy, przesiąknięty mistyką. Tak czy inaczej, nie można powiedzieć o nim, że jest nieciekawy i przeciętny.



Bernard Heidsieck. Paryż, Centrum Pompidou, 1980

Istnieją także chyba 2 płyty letrystów, ale z późnego okresu. Isou nagrał za pierwszym razem kilka rzeczy z okazji wydania pisma „Opus", poświęconego poezji, Odnowił te nagrania wraz z innymi utworami w 1973 roku. Był bardzo zafascynowany papierem, wydrukowanymi utworami, zatem nie był (w moim mniemaniu) aż do końca logiczny w tym, co miał nie do odkrycia, lecz do ponownego odkrycia. Ale równie interesujące jest to, że był on jednym z pierwszych, bez wątpienia, czujących pokrewieństwo z wczesnymi poszukiwaniami z początku wieku, na które zwrócono uwagę. Myślę jednak, że prezentacje dada sytuują się w kontekście historycznym radykalnie gdzie indziej. Zatem, co jest frapujące poprzez pokrewieństwo intencji na poziomie projekcji tekstu na scenie, to stan ducha, nie określający zawsze tego samego, tak sądzę.

Aby lepiej poznać utwory Bernarda Heidsiecka

Wróćmy do utworów powstałych, jeśli pamiętam, około 1955 roku. Zacząłem je przepisywać na papierze, ponieważ nie miałem jeszcze wtedy magnetofonu. Nie miałem go zresztą przez następne 4 lata, ponieważ nie pozwalała mi na to moja sytuacja finansowa. Zatem podczas tych 4 lat napisałem pewną ilość tekstów, które nazwałem *Poèmes-partitions*, ponieważ dla mnie one przedstawiają się jako partytury muzyczne. Czytałem je publicznie i wykonywałem praktycznie sam. W niektórych tekstach słowo dekomponowało się w jego różne, odmienne sylaby, ale utrzymywało znaczenie semantyczne, które istniało w bazie i które chciałem zachować jako takie.

W 1959 roku kupiłem magnetofon i rozpocząłem rejestrację moich tekstów. W pierwszych nagraniach nie stosowałem montażu, ale w latach 1960/61 zacząłem różnicować czasy oddechu, przetrzymywać sylaby w wyrazie, w takim zakresie, gdzie można np. uwzględnić brak w słowie jednej lub dwóch sylab na trzy istniejące. Wtedy słuchacz odnawia mentalnie i całkowicie to słowo, a to pozwala na jeszcze większą wypowiedź w ograniczonym czasie. Można zatem skonstruować tekst nadzwyczajnie przyspieszony przy braku pewnej liczby sylab. Ale to jest praca z montażem i cięciami. Nie przebiegało to tak, jak to sprecyzowali Gysin czy Burroughs, na poziomie strony, gdzie złożony tekst wywoływał grę słów, ale na poziomie taśmy magnetofonowej towarzyszącej temu procesowi. Nie znałem zresztą w tym czasie Gysina, ponieważ usłysza-

łem o nim po raz pierwszy dopiero w 1963 roku w Centrum Amerykańskim. Tak więc pracowałem w tym kierunku. Później moje prace ewoluowały i zmieniały swój sens, zmienił się ich układ i osiągnęły zupełnie inną pozycję. Stało się to dzięki czytaniu symultanicznemu, w wyjściu w przestrzeń poprzez stereo na poziomie taśmy, przez włączenie obcych elementów z zewnątrz, które powracając prowadziły dialog z tekstem, będąc zawsze słyszalne w bazie tekstu. We wszystkich sytuacjach słowa są zrozumiałe i służą jako kręgosłup w każdym z tekstów.

Cóż mogę jeszcze dodać? Napisałem jeden tekst na temat skrzyżowania Chaussée d'Antin, które znajduje się na prawo od miejsca, gdzie pracuję. Jest to rodzaj poezji *sonore* na temat wszystkich skrzyżowań. Tekst jest bardzo długi, w całości trwa godzinę i 50 minut, jest sposobem opisania każdego dźwięku z elementów, który konstytuuje skrzyżowanie, każdej arterii posiadającej swoją osobowość, w wymiarze, gdzie dzieje się mnóstwo sprzecznych rzeczy. To mnie interesowało, aby dokonać we wnętrzu tej topologii dźwiękowej zamieszania, skrzyżować rzeczy bardzo szczególne i dziwne, które zaczynają się koło Opery, a kończą w okolicach najczęściej odwiedzanych hoteli po drugiej stronie Chaussée d'Antin, dotyczyło to również bulwaru Hausmanna z jego bankami i towarzystwami ubezpieczeniowymi. Czy coś jeszcze?

Czy możesz powiedzieć o tekście, który usłyszałem w amerykańskim centrum kulturalnym: „Tu viens chéri"?

O tak, oczywiście. Jest to utwór stanowiący jakby rozwinięcie „Carrefour de la Chaussée d'Antin", jest to dźwiękowy opis w kilku rodzajach, gdzie każdy element skrzyżowania (a jest ich 12) jest samodzielny i oddzielony od następnego mieszaniną cytatów z języka społeczeństwa konsumpcyjnego, które podąża z Marcuse do Saint-Geours, które wychodzi z czerni absolutnej do spopielałego różu. Utwór ten wykonywałem ze stałą liczbą przyjaciół. Pytałem zarówno ja, przestrzegając zasad interpunkcji tekstu i czasu, jak również 2-3 przyjaciół mówiło do mnie *tu viens chéri* (pójdziesz kochanie), w takim znaczeniu, jakie ma to skrzyżowanie w tej dzielnicy. Bo ma ono również swój klimat. Zatem w hałasie, który znalazł się na całej taśmie, jest czas na to inne *tu viens chéri*, które nagle zjawia się w środku pozostałych, innych rzeczy. Następnie spędziłem trochę czasu na próbach zrobienia montażu, na pracy z tekstem

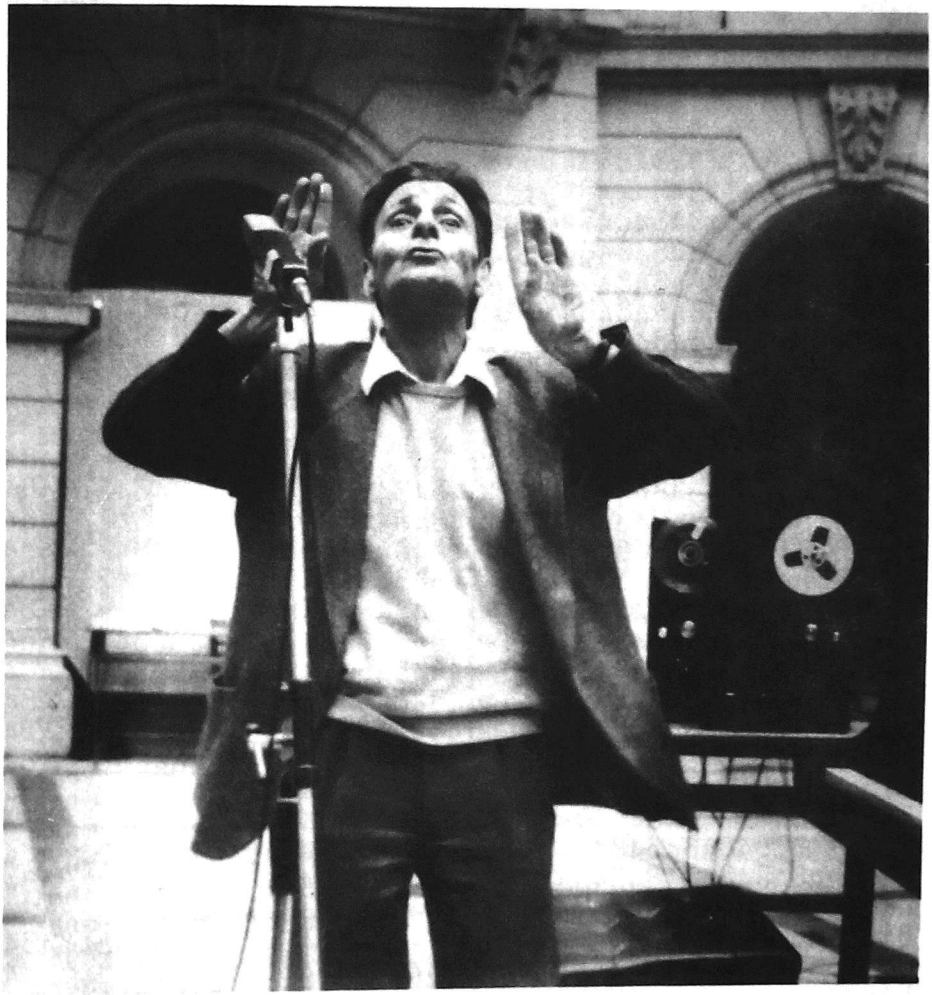
przede wszystkim. Ale to zdanie okazało się naprawdę niemożliwe do wypowiedzenia, okazało się najgorszym odbiciem języka francuskiego, przez co także niemożliwym do powiedzenia przez kobietę czy mężczyznę. Zaprosiłem więc 5 kobiet i 5 mężczyzn osobno i zapytałem ich, czy mogą do mnie powiedzieć 150 razy zdanie *tu viens chéri*. Przez cały czas nie zajmowałem się nimi, byłem zajęty moim magnetofonem, nagrywającym całość za ich plecami. Wyglądało to trochę tak, jak na kanapie u psychoanalityka, ponieważ przez powtarzanie tego zdania każdy z mówiących zaczął na końcu się odkrywać naprawdę poprzez wymowę. To było dla mnie zaskoczeniem i nie oczekiwałem tego. W tym momencie miałem już w głowie 10 wersji 150 powtórzeń zdania *tu viens chéri* i cała praca polegała dalej na składaniu i montowaniu według precyzyjnego układu na taśmie, na rozstawieniu mężczyzn z jednej, a kobiet z drugiej strony, gdzie podczas stałego czasu dalej zaczęło to na siebie nachodzić, interferować, głosy zaczęły się na siebie nakładać warstwami i iść coraz to szybciej i szybciej, jakby w werbalnym orgazmie.

To była ta idea, spróbować, doświadczyć wyjścia na chodnik, ponieważ to jedno zdanie, które jakby należy do ulicy, oddaje jej urok, jest piękne samo w sobie, ale jest to niestety frazes, który oddziaływuje dopiero wtedy, gdy wyjdzie ze swojej utartej formy. To było tak *à propos*. Wracając do tekstu, jest dość długi, przyjęcie go może przebiegać z trudem, ponieważ jeżeli się pozostanie w środku, to jest to absolutnie nieznośne. Tak czy inaczej, zależy to od miejsca i chwili. W tamtym czasie miałem nadzieję na wyjazd i że będzie to rodzaj zarzewia delikatności, ale nie zawsze wszystko przebiega właśnie tak, nie inaczej. Ponieważ każdy pozostaje ze swoją samotnością, którą też czuje, a to końcowe *tu viens chéri* najprędzej faszeruje trwogą tych, którzy to wywołują. Lubię ten utwór jako taki. I jeśli daję go publiczności, jeśli to możliwe, nie lubię nigdy zostawiać ludzi z głośnikami, tak jak to się upraszcza przy muzyce elektronicznej. Pytam wtedy osobę płci przeciwnej, która siedzi na wprost mnie, która się nie porusza, która po prostu przygląda się.

Paryż, 6 listopada 1980 r.

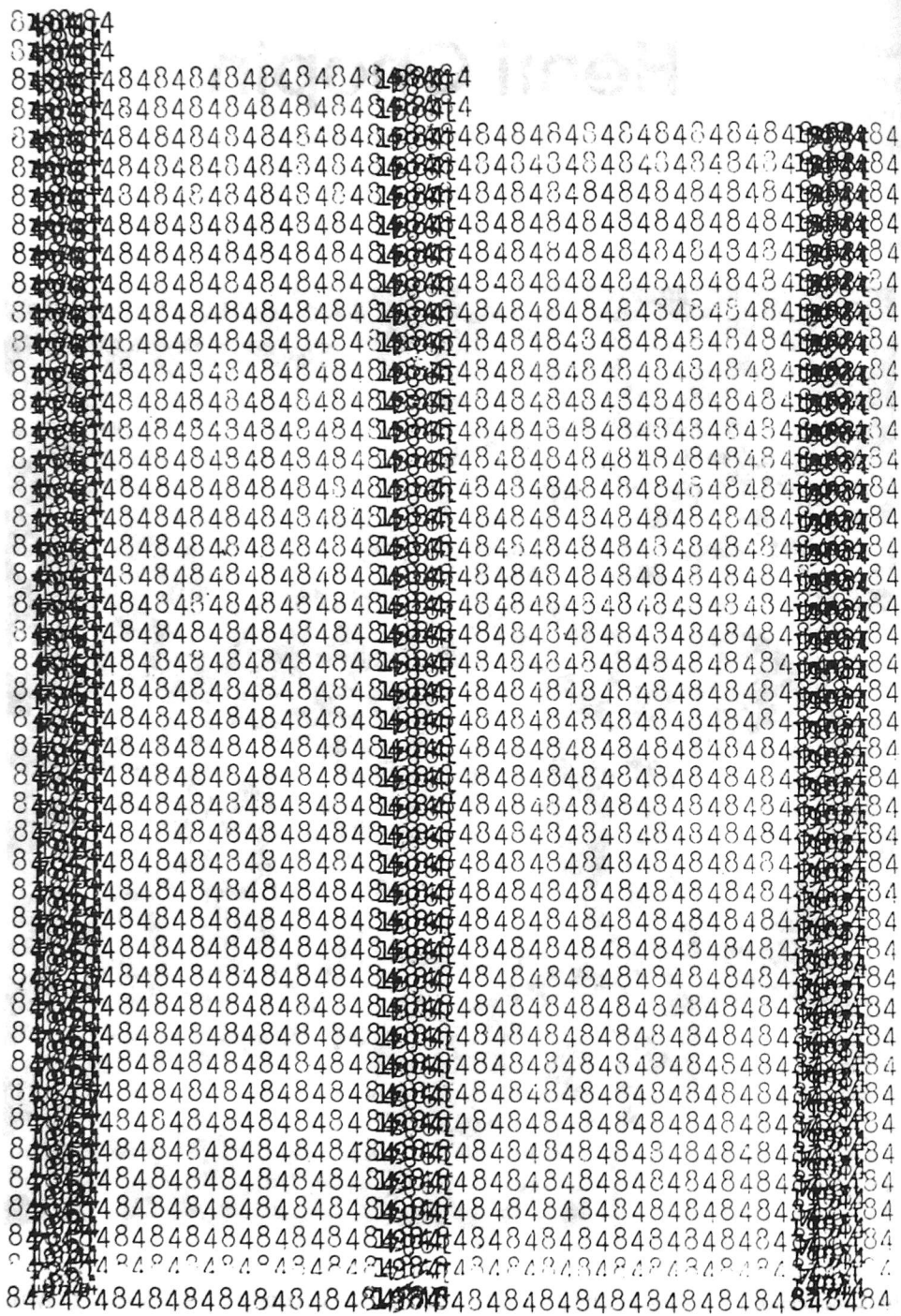
Tłumaczenie za zgodą autora, z języka francuskiego:
Joanna Adamczewska

Henri Chopin

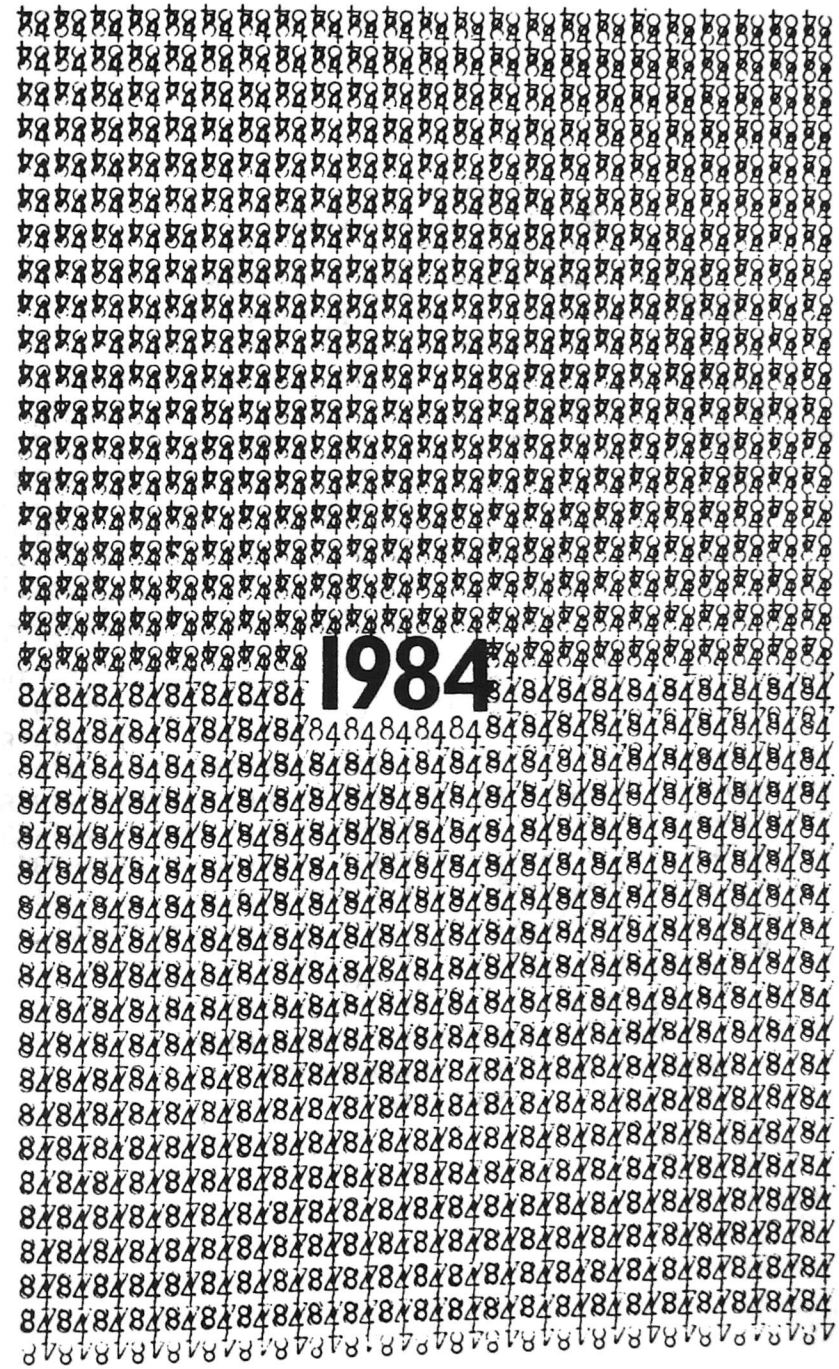


Międzynarodowe Seminarium Sztuki „ETC", Warszawa, 24.05.1987

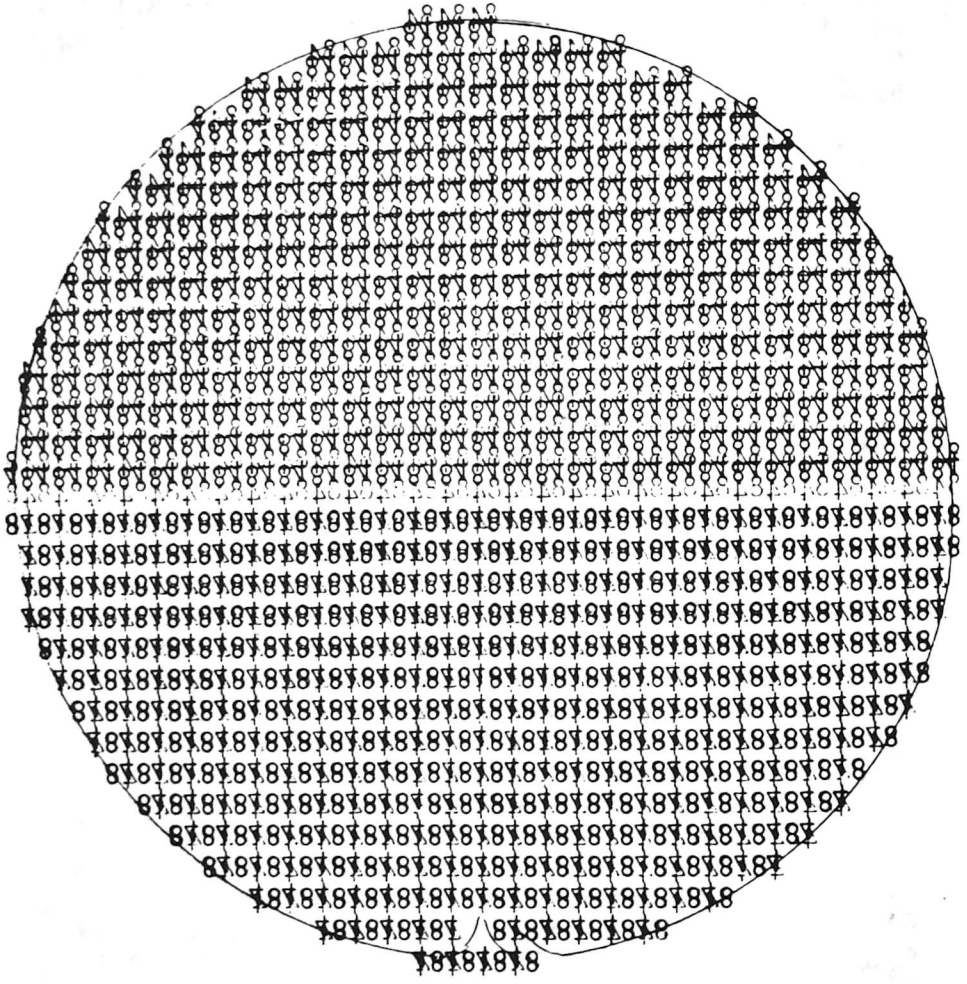
Henri Chopin – artysta francuski, urodzony w 1922 roku w Paryżu. W latach 60. wydawał pismo „Ou". Jeden z najwybitniejszych twórców poezji wizualnej i konkretnej, prekursor *poésie sonore*. Wydał kilkadziesiąt płyt i kaset z utworami poetyckimi.



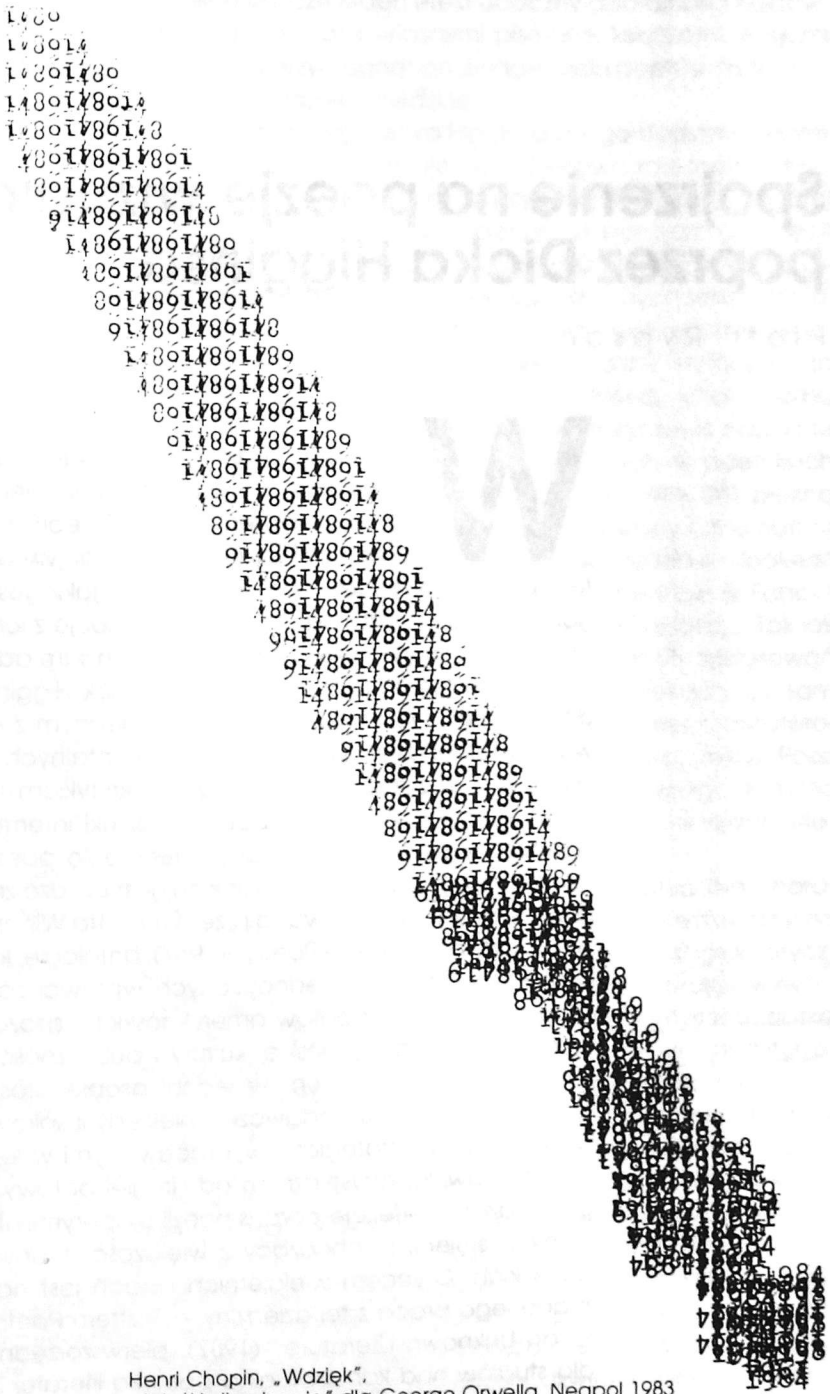
Henri Chopin, „Brukowanie",
z książki „Iluminacja" dla George Orwella, Neapol 1983



Henri Chopin, „Proroczy rok"
z książki „Iluminacja" dla George Orwella, Neapol 1983



Henri Chopin, „Okrzepnięta gwiazda",
z książki „Iluminacja" dla George Orwella, Neapol 1983



Henri Chopin, „Wdzięk",
z książki „Iluminacja" dla George Orwella, Neapol 1983

Spojrzenie na poezję wizualną poprzez Dicka Higginsa

Piotr Rypson

Wiele osób uznaje Dicka Higginsa za jeden z największych autorytetów w dziedzinie poezji eksperymentalnej, jej teorii i praktyki, zwłaszcza już poezji wizualnej (*visual* lub *pattern poetry*). Wiele razy, gdy pisałem do jakiegoś uczonego, poety lub artysty, zapytując o informacje z ich tradycji i języka, otrzymywałem w odpowiedzi ten sam adres: West Glover, Vermont lub Barrytown, NY – Dick Higgins. Powodów po temu jest wiele – Higgins jest jednym z najciekawszych i twórczych poetów eksperymentalnych swojego pokolenia, a zarazem fascynującym krytykiem i teoretykiem „eksperymentalnych poetyk" i sztuki intermedialnej; ponadto jego wkład w historię i genologię poezji wizualnych (i innych gatunków literackich) jest bardzo znaczący. Higgins wydał zredagowaną przez Emmetta Williamsa „The Anthology of Concrete Poetry" (1967), antologię, która jako pierwsza w Stanach Zjednoczonych wprowadzała nowe gatunki i dziesiątki poetów amerykańskich i spoza USA na szersze wody amerykańskiej kultury i publiczności. Będąc zaś artystą i naukowcem w jednej osobie, stosował on różnorodne techniki badawcze – niekiedy inspirowane networkingowymi strategiami wypracowanymi w jego własnym środowisku artystycznym od drugiej połowy lat 50. – gromadząc w efekcie *corpus* poezji eksperymentalnej minionych stuleci, pochodzący z większości znanych kultur literackich. Owocem wieloletnich badań jest najbardziej znana jego praca z tej dziedziny – „Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature" (1987), pierwszorzędne źródło dla studiów nad konceptualną poetyką literatur Zachodu i Wschodu.

Istnieje jeszcze jeden efekt uboczny działalności badawczej Higginsa: poza własnymi pismami, książkami, esejami i artykułami przyciągnął on uwagę wielu poetów i naukowców na tę właśnie dziedzinę.

Pomiędzy poezją Dicka Higginsa a jego studiami krytycznymi i historycznymi istnieje dość ciekawa zależność. Choć przyznaje się on do tradycji artystycznej i literackiej, w której poezja wizualna jest silnie obecna, a ponadto poświęcił wiele lat na badania historii tego gatunku - sam nie opublikował zbyt wielu własnych wierszy wizualnych *sensu stricto*, poza niewielką liczbą tekstów ogłoszonych przezeń w latach 60. Mamy wśród nich tekst ułożony wyłącznie za pomocą znaków interpunkcyjnych („friend, what's going on here?", H 1977, 38), dwa wiersze labiryntowe napisane w „dawnym stylu" wedle reguł ustalonych w poetykach barokowych („Labyrinth # 2 for R.M.S.", H. 1986, 26), piękną kompozycję przedstawiającą ruch ryb i wody („the nature of fish", H 1986, 28) i kilka innych; w rozdziale „lookers" wyodrębionym w wyborze wierszy „Poems Plain & Fancy" (1986) znajdujemy tylko pięć utworów tego rodzaju. Tak jak gdyby autor był nadto świadom uprzednich zastosowań form i struktur wizualnych w minionych wiekach, by sam miał je eksploatować (w końcu poezja „proto-komputerowa" powstawała już na przełomie XVI i XVII wieku). Poza tym, w miejscu nadwerężonego, XX-wiecznego *inventio* Higgins proponuje *exemplificatio*, strategię oferującą więcej implikacji twórczych i doświadczeń.

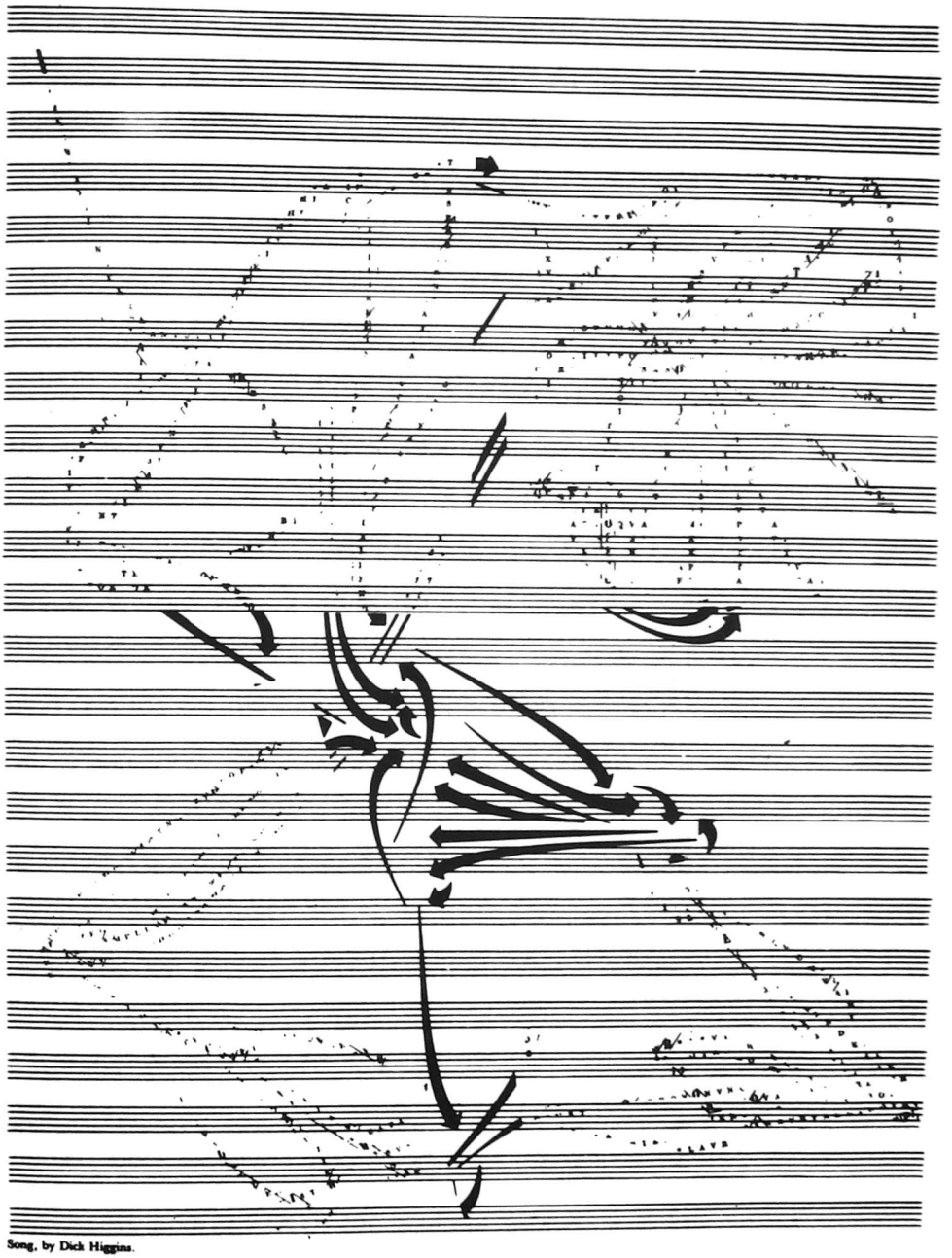
Zarazem jednak większość wierszy Higginsa ma charakter wizualny, choć w nieco innym sensie. Spójrzmy na inne jego prace i teksty: stosuje on np. wizualny, diagramatyczny tryb, przedstawiając jakiś pogląd lub otwierając wywód (por. jego eseje wizualne). Jedna semantyczna siatka zostaje nałożona na inną w kompozycji lub partyturze. W poezji najbliższą dlań tradycję tworzą klasyczny epigram, wiersze Mallarmégo, niektóre utwory Christiana Morgensterna i Hansa Arpa - i naturalnie poezja konkretna i Fluxus.

Higgins jest mistrzem minimalnej dystrybucji. Tak jak w „Un coup de des" Mallarmégo, wiersz tutaj to słowa w przestrzeni - i ich wzajemne relacje. Higgins używa technik, które równie dobrze można by stosować w muzyce lub sztukach wizualnych - permutacji, aleatoryzmu, powtórzenia. Słowa są układane wobec siebie w bardzo precyzyjnym nastrojeniu tych relacji, w sensach, przestrzeni, dźwięku - i wiersz pojawia

się na stronie w efekcie takiego procesu, dodatkowo kształtowany przez wybór kroju pisma (Higgins jest bardzo doświadczonym typografem). Teksty mogą czasem przypominać kompozycje muzyczne; pojawia się motyw, następnie jest rozwijany poprzez precyzyjnie dobraną strukturę, potem pauza, kontrapunkt... Dystrybucja wizualna określa rytm lektury (cichej lub głośnej) i ujawnia wewnętrzne związki słów i morfemów. (Być może to właśnie są powody, dla których Higgins używa raczej terminu *pattern* (wzór) aniżeli *visual*, dyskutując dawne poetyki konceptualne: *poesis theoretica*, rodzaj metapoezji konceptualnej epoki europejskiego Baroku zdaje się fascynować go bardziej niż prostsze formy emblematyczne poezji figuralnej).

Charakterystycznym cyklem są „snowflakes", seria wierszy, które przypominają utwory konkretne Eugena Gomringera i jego technikę „konstelacji". „Snowflakes" natychmiast ujawniają swój krystaliczny charakter: ich budowa jest jasna i symetryczna, częstokroć w sercu kompozycji pojawia się słowo-klucz, wokół którego wiersz się rozwija i obraca. I tylko w rzadkich wypadkach autor przełamuje precyzję kompozycji swoich zbiorów wierszy – za pomocą gestu bardziej ekspresyjnego, tak jak wówczas gdy instruuje czytelnika (lub perfomera), iż wiersz winien być *napisany w powietrzu i rozwieszony pomiędzy dnem morza i szczytem księżyca* („caryatid I am", H 1986, 25). Pojawiają się rozmaite interwencje stylistyczne: „a proposed environment" znajdzie się wśród innych wierszy, albo też wskazówka dla fluxusowego performance lub konceptualna partytura muzyczna („Symphony No. 1007, H 1977, 9).

Przesunięcia modeli i wzrów to jeszcze jedna cecha charakterystyczna poezji Higginsa (a także jego prac graficznych, obrazów, partytur performances i muzyki). Dla tego typu sztuki intermedialnej istnieją liczne wzory dawne; często cytowana myśl Giordana Bruna o poezji, malarstwie i filozofii jest tu najwłaściwsza: *Filozofowie są w pewien sposób malarzami, a poeci są malarzami i filozofami; malarze filozofami i poetami. Ten, kto nie jest poetą i malarzem, nie jest filozofem. Słusznie powiadamy, iż rozumieć to widzieć wyobrażone formy i figury; rozumienie jest fantazją, albo przynajmniej nie jest pozbawione fantazji. Nie jest malarzem ten, który w pewnym stopniu nie jest poetą i myślicielem, nie może być zaś poety bez pewnej ilości myśli i przedstawienia* (wg H 1984, 31).



Song, by Dick Higgins.

Dick Higgins, „Song" z cyklu „Graphis"

Higgins lubi wskazywać na dawną tradycję również poprzez stosowanie gatunków takich jak epitafium, epitalamium lub inskrypcja; w pewnym sensie idea intermediów zostaje tu zastąpiona rodzajem intertempiów. Aluzje są tu subtelne, prowadzą ku różnym znaczeniom. Pojawia się niekiedy czytelne odwołanie do wierszy okolicznościowych, gdy autor używa form historycznych - jak w „an erotic epithalamium for george and billy maciunas" (H 1979, 57) lub we wspomnianym „Labyrinth # 2 for R.M.S," (napisanym dla kanadyjskiego kompozytora i znawcy labiryntów R. Murray Schaeffera). „le tombeau de françois villon" dyskretnie odsłania swój falliczny charakter, klasyczna zaś forma wiersza proteuszowego opiewa miłość w utworze „proteus campfire" (H 1979, 66). Tymi sposobami, stosując ekonomie dystrybucji, minimalistyczną elegancję i koncentrując się nad małymi zachwytami, Higgins przywołuje tradycję europejskiego epigramu i japońskiego haiku.

Jednym z kluczowych terminów, często używanym przez Higginsa w esejach krytycznych, jest „egzemplatywny": *moje wiersze mają tendencję, by być egzemplatywnymi - każde słowo lub obraz można zastąpić, jednak wiersz jako taki jest wierszem idei (bliskim, analogicznym do transforms Chomsky'ego) i pozostanie taki sam tak długo, jak relacje pomiędzy jego składnikami nie zostaną naruszone* (H 1978, 26). Oto jedna z podstawowych kwestii poetyki Higginsa: w jaki sposób wiersz (lub inny utwór) może funkcjonować jako przykład pewnej idei, w jaki sposób wpływa na umysł czytającego lub widza? Stąd też pochodzi koncepcja „odniesienia aluzyjnego", strategia estetyczna przeniesienia (przeniesień) dyskursu (dyskursów) w dziele sztuki. Toteż tak jak w pewnych wierszach Higginsa nacisk kładziony jest na to, „jak" dany koncept może działać „poprzez" wiersz, szereg innych odnosi się do innych tekstów i lekcji kulturowych.

Jednak w coraz mniej oczytanej kulturze, jak nasza, autor sam musi dostarczać wiedzę na temat interesujących go tradycji. Studia Higginsa nad historią poezji wizualnej (podobnie jak inne, np. prace edytorskie nad pismami Giordana Bruna) są zapewne częścią tego procesu; niemniej konsekwencje tej pracy są jeszcze inne. Prace krytyczne, historyczne i teoretyczne w obszarze poezji konceptualnej niwelują nacisk, jaki nasza kultura kładzie na innowację, tę problematyczną jakość, która od paru dziesiątek

lat stała się częściowo identyczna ze strategią rynku konsumenckiego i jego terminologii (por. H 1978, 5). Higgins lokuje poezję wizualną i eksperymentalną w obrębie starszej, bogatej, niekiedy niezwykle znaczącej tradycji. Zdaje się tu pojawiać niemal wywrotowa intencja, w owym wskazywaniu na poezję eksperymentalną jako swojego rodzaju kulturowy *constans* (innym przykładem strategii tego rodzaju było publikowanie eksperymentujących prac własnych i innych autorów w książkach o twardej oprawie, szacownie zaprojektowanych, „odpowiednich" dla bibliotek i księgarń).

„Estetyka egzemplatywna" otwiera wiele wrót: ku bogactwu ścieżek w naszej kulturze, długo nie otwieranych i zapomnianych; ku możliwej *lingua franca*, którą stała się poezja eksperymentalna przez ostatnie czterdzieści lat z okładem, ku związkom wreszcie pomiędzy różnymi tradycjami. Jednym ze szczególnych pożytków, jaki płynie ze studiów nad poezją wizualną, jest powstająca mapa rzeczywistych i możliwych związków i wpływów, jakie przez wieki miały miejsce - od poety do poety, od miasta do miasta, z kontynentu na kontynent nawet. Ten diachroniczny przepływ kultur, języków, obrazów to proces, który fascynuje Dicka Higginsa. I jego czytelników.

WYBRANA BIBLIOGRAFIA PUBLIKACJI DICKA HIGGINSA:

H 1977 - *Everyone Has Sher Favourite (His or Hers)*. New York - Barton: Unpublished Editions, 1977.

H 1978 - *A Dialectic of Centuries. Notes towards a Theory of the New Arts*. New York - Barton: Printed Editions, 1978.

H 1979 - *Some Recent Snowflakes (and other things)*. New York - West Glover: Printed Editions, 1979.

H 1984 - *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale - Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.

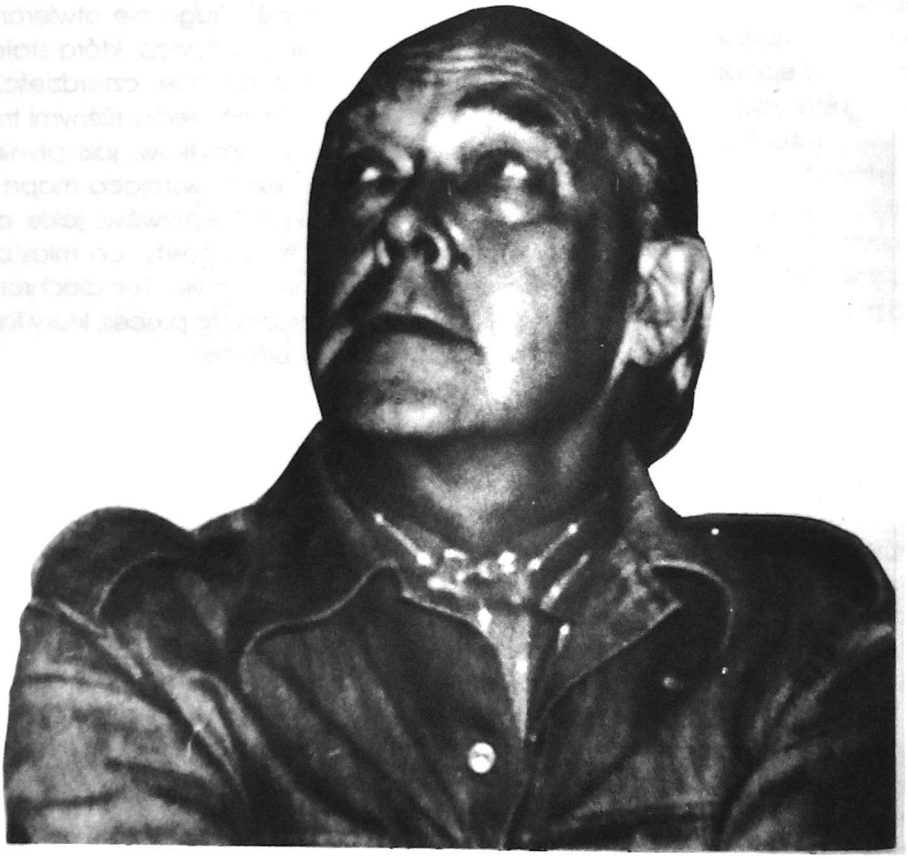
H 1986 - *Poems Plain & Fancy*. Barrytown: Station Hill Press, 1986.

George Herbert's Pattern Poems: in their Tradition. West Glover - New York: Unpublished Editions, 1977.

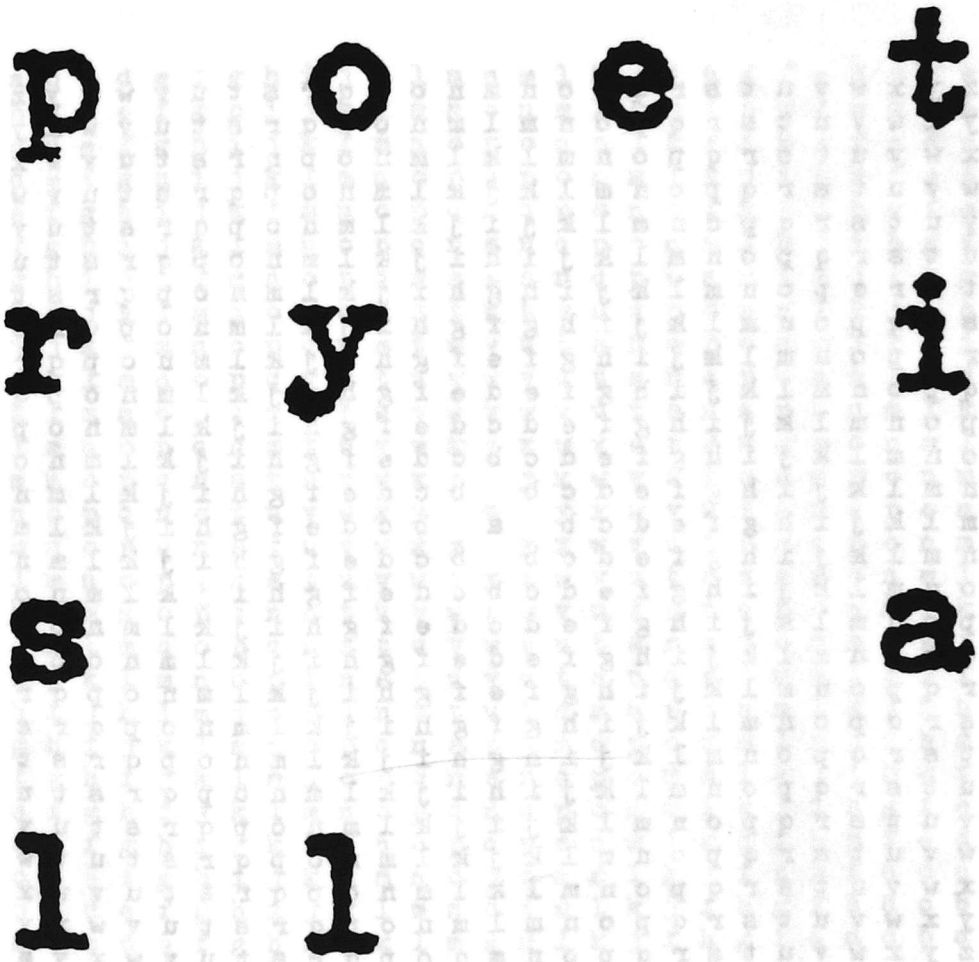
Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature. Albany: SUNY, 1987.

Emmett Williams

a
l
p
h
a
b
e
t



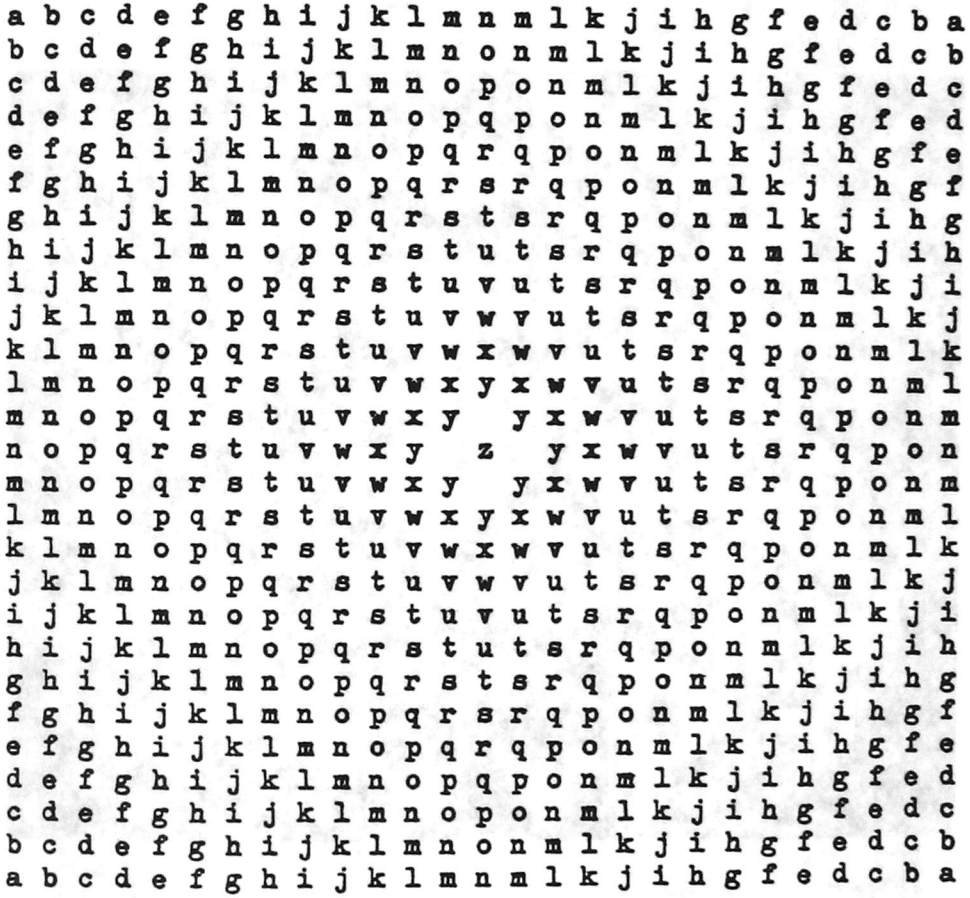
Emmett Williams - artysta amerykański, urodzony w 1925 roku w Greenville (Południowa Karolina). Prekursor poezji konkretnej, współtwórca ruchu FLUXUS, w 1967 opracował i wydał „An Anthology of Concrete Poetry". Zajmuje się poezją, performance, książką artystyczną.



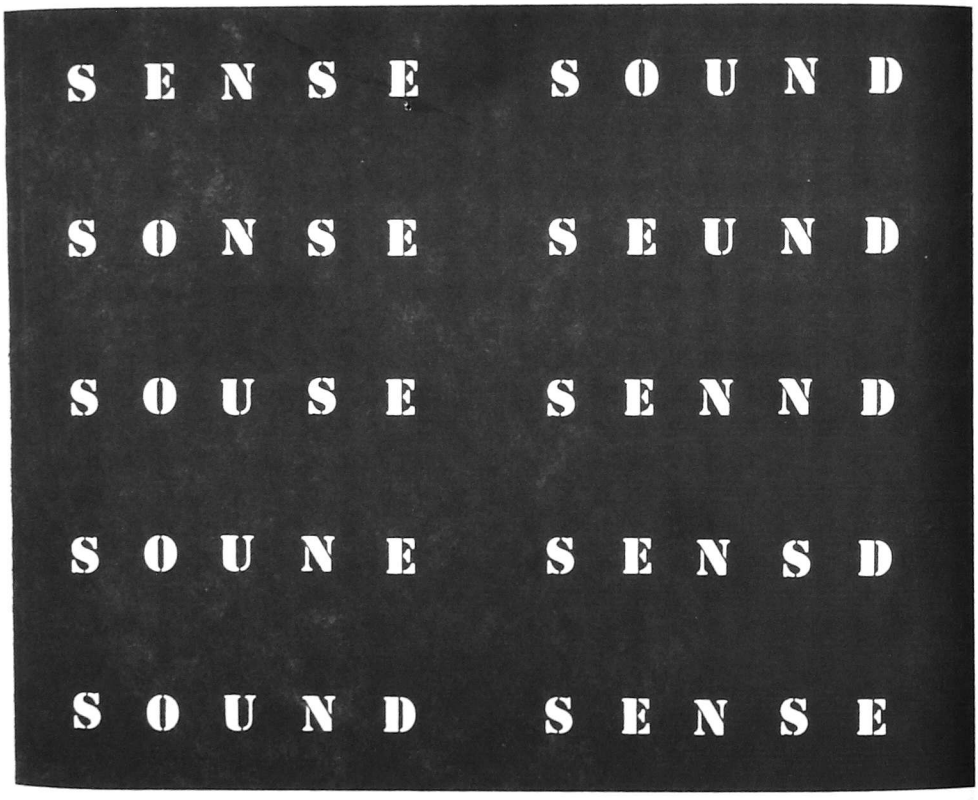
Emmett Williams, „Poetry is all" (fragment)
z książki „Selected shorter poems 1950–1970", Hansjörg Mayer 1974

z y x w v u t s r q p o n m n o p q r s t u v w x y z
y x w v u t s r q p o n m l m n o p q r s t u v w x y
x w v u t s r q p o n m l k l m n o p q r s t u v w x
w v u t s r q p o n m l k j k l m n o p q r s t u v w
v u t s r q p o n m l k j i j k l m n o p q r s t u v
u t s r q p o n m l k j i h i j k l m n o p q r s t u
t s r q p o n m l k j i h g h i j k l m n o p q r s t
s r q p o n m l k j i h g f g h i j k l m n o p q r s
r q p o n m l k j i h g f e f g h i j k l m n o p q r
q p o n m l k j i h g f e d e f g h i j k l m n o p q
p o n m l k j i h g f e d c d e f g h i j k l m n o p
o n m l k j i h g f e d c b c d e f g h i j k l m n o
n m l k j i h g f e d c b b c d e f g h i j k l m n
m l k j i h g f e d c b a b c d e f g h i j k l m
n m l k j i h g f e d c b b c d e f g h i j k l m n
o n m l k j i h g f e d c b c d e f g h i j k l m n o
p o n m l k j i h g f e d c d e f g h i j k l m n o p
q p o n m l k j i h g f e d e f g h i j k l m n o p q
r q p o n m l k j i h g f e f g h i j k l m n o p q r
s r q p o n m l k j i h g f g h i j k l m n o p q r s
t s r q p o n m l k j i h g h i j k l m n o p q r s t
u t s r q p o n m l k j i h i j k l m n o p q r s t u
v u t s r q p o n m l k j i j k l m n o p q r s t u v
w v u t s r q p o n m l k j k l m n o p q r s t u v w
x w v u t s r q p o n m l k l m n o p q r s t u v w x
y x w v u t s r q p o n m l m n o p q r s t u v w x y
z y x w v u t s r q p o n m n o p q r s t u v w x y a

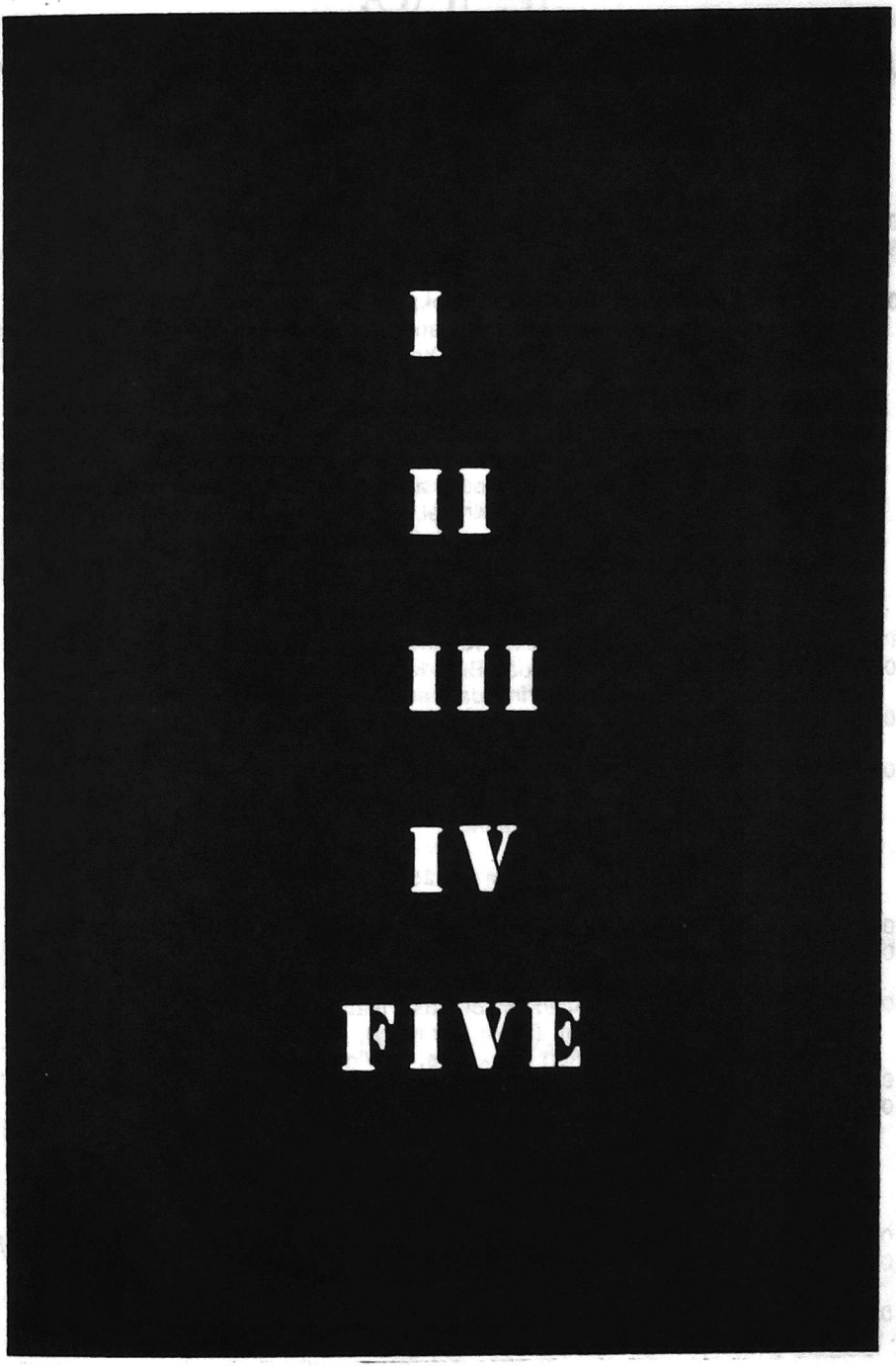
Emmett Williams, „Meditation No. 2",
z książki „Selected shorter poems 1950–1970", Hansjörg Mayer 1974



Emmett Williams, „Meditation No. 3",
z książki „Selected shorter poems 1950–1970", Hansjörg Mayer 1974



Emmett Williams, „Sense/Sound",
z książki „Selected shorter poems 1950–1970", Hansjörg Mayer 1974



Emmett Williams, „Five".
z książki „Selected shorter poems 1950–1970", Hansjörg Mayer 1974

ETC

INTERNATIONAL SEMINAR OF THE ARTS IN WARSAW 1987

May 23

18.00 Official opening in the Aula of the Warsaw Polytech: Aula
18.30 "Community Sing", conducted by Alvin Curran (U.S.A.):
Installation by Francesc Torres (Spain): Aula.
21.00 Vernissage: exhibition of books by Rainer Verlag, Berlin; Edition Hansjörg Mayer, London and Stuttgart; Marlene Frei Editions, Zürich; Works Inc., New York; Wewerka Editions, Berlin: Galeria RR.
Exhibition of visual work by Ann Holyoke Lehmann (U.S.A./Berlin), Ann Noël (Great Britain/Berlin), and Eva-Maria Schön (West Germany): Galeria RR.
Books and records by Polish artists: Andrzej Chetko, Wlodzimierz Borowski, Krzysztof Knittel, Jaroslaw Kozlowski, Andrzej Mitan, Cezary Staniszewski and Andrzej Szewczyk: Galeria RR.

May 24

13.00 Discussion led by Alicja Kepinska (Poland), Klub Remont.
16.00 Slide lecture, "Saturday Broadway", at the School of Architecture; presented by Katrin Adam and Madeline Burke, (U.S.A.).
18.00 Tom Johnson (U.S.A.), performance, "Pascal's Triangle": Aula
Henri Chopin (France), performance, "Audio Poème": Aula.
21.00 Performances by: Esther Ferrer (Spain), "Canon for 20 Legs and a Fan"; Piotr Bikont (Poland), "Petle"; and Krzysztof Knittel (Poland): Klub Remont.

May 25

13.00 Lecture on "Feminist Art" by Faith Wilding (U.S.A.), Klub Remont.
16.00 Slide lecture, "Saturday Broadway II", at the School of Architecture; presented by Katrin Adam and Madeline Burke (U.S.A.).
19.00 Concert at the Academy of Music featuring Nils Vigeland (U.S.A.) and Eberhard Blum (West Germany), performing works by E. Blum, John Cage, Kurt Schwitters, N. Vigeland and E. Williams.
21.00 Eva-Maria Schön (West Germany), "Performance 10": Klub Remont.
21.00 Installations by Terry Berkowitz and Melissa Gould (U.S.A.): Galeria RR.

May 26

13.00 Panel discussion on "Feminist Art" led by Faith Wilding, Klub Remont.
16.00 Workshop at the School of Architecture conducted by Katrin Adam and Madeline Burke.
16.00 Wolfgang Hainke and Jürgen O. Olbrich (West Germany), performance, "Ascow": in the football stadium at Stodola.

„ETC" – program Seminarium Sztuki, Warszawa 1987

19.00 Concert by Gerhard Rühm (Austria/Cologne) and Monika Lichtenfeld (West Germany): Aula.

21.00 Sam Auinger and Werner Pfeffer (Austria), performance, "Einfach = Simple": Klub Remont.

May 27

13.00 Panel discussion on "Feminist Art" continues: with Marie-Louise von Plessen, Joan Jonas, Faith Wilding and others: Klub Remont.

16.00 Everett Frost (U.S.A.), "Interview - Drama with Samuel Beckett", radio play: Klub Stodola.

Wojciech Krukowski (Poland), performance, "English Lesson".

18.00 Bernard Heidsieck (France), performance, sound poetry: Aula.

21.00 Peter Hutton, film presentation: Sala Kinowa, Riviera Remont.

May 28

13.00 Reception and welcome from the mayor of Warsaw: Klub Stodola.

16.00 Performances: Mike Steiner, "The Day Without Television", Hanna Frenzel, "In the Soup", (West Germany), Tom Wasmuth (U.S.A./Zürich): Klub Stodola.

18.00 Vernissage at Galeria Stodola of installations by:
Joanna Adamczewska (Poland)
Andrzej Berezianski (Poland)
Terry Berkowitz (U.S.A.)
Wlodzimierz Borowski (Poland)
Andrzej Dluzniewski (Poland)
Peter Green (Great Britain)
Ann Noël (Grear Britain/Berlin)
Julian Raczko (Poland)
Tomasz Sikorski (Poland)
Francesc Torres (Spain)
Waldemar Umiastowski (Poland)
Tom Wasmuth (U.S.A./Zürich)
Laurence Whitfield (Great Britain)
Tomasz Wilmanski (Poland)

21.00 Malgorzata Potocka, film presentation: Sala Kinowa, Remont Riviera.

May 29

12.00 Installation by Dieter Verwuurt (West Germany): Aula.

16.00 Performances: Joan Jonas (U.S.A.), "Icelandic Saga"; Ay-O, "O", (Japan): Klub Stodola.

18.00 Margaret DeWys (U.S.A.), "Re - a musical offering", for clarinet, French horn, violincello and piano: Aula.

Emmett Williams (U.S.A./Berlin), "musica": Aula.

21.00 Françoise Janicot (France), performance: Klub Remont, and Joan Logue (U.S.A.), video portraits and "Thirty-Second Spots".

23.00 Ojda Fredo (Poland), performance, "Tunnel": under the street.

May 30

Farewell banquet and impromptu performance by Andrzej Mitan (Poland): Rozalin Palace.

Prolegomena do „REALITY" „Jarosława" „Kozłowskiego"[1]

Jarosław Kozłowski

(1)
„Kozłowski"
„Jarosław"
„REALITY"
„Poznań"
„MCMLXXII"

(2) Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Leipzig 1930

(3) Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus* (Teza 4.01), Warszawa 1970

(4) Ibidem., teza 4.06

I

„REALITY" oparte jest na „Krytyce czystego rozumu" („Kritik der reinen Vernunft") Immanuela Kanta, stanowi dokładną kopię poddziału trzeciego „Transcendentalnej doktryny władzy rozpoznawania (Analityki zasad)" z „Nauki o elementach" (cz. II, dz. I). Pełny tytuł tego poddziału brzmi: „O podstawie podziału wszelkich przedmiotów w ogóle na fenomeny i noumeny"[2].

„REALITY" znaczy „rzeczywistość".

II

„Krytyka czystego rozumu" wyrażona jest językiem naturalnym. Język, będąc konstrukcją symboliczną, odwzorowuje logiczną formę rzeczywistości, ma charakter intencjonalny. Inaczej mówiąc, wypowiedzi językowe są semantycznie przezroczyste, kierują uwagę ku rzeczywistości pozajęzykowej. Między językiem a rzeczywistością istnieje zatem ścisła korelacja. Wittgenstein charakteryzuje ją następująco: *Zdanie jest obrazem rzeczywistości. Zdanie jest modelem rzeczywistości, tak jak ją sobie myślimy*[3]. A także: *Zdanie może być prawdziwe lub fałszywe tylko dzięki temu, że jest ono obrazem rzeczywistości*[4]. Istotną cechą korelacji byłaby więc zgodność zdania, czyli pewnej formy języka, z obiektywnie i niezależnie istniejącą rzeczywistością, tj. spełnienie warunku klasycznej definicji prawdy.

Współzależność ta jest najbardziej oczywista na poziomie: rzeczywistość – język rzeczowy. Jeżeli np. proste zdanie asertoryczno-twierdzące: „To krzesło jest żółte" jest prawdziwe, to jest ono prawdziwe nie w sensie koherencji (w stosunku wynikania logicznego z jakimś innym zdaniem) ani też

nie w sensie konwencji, lecz właśnie dlatego, że jest ono zgodne z rzeczywistością.

Spełnienie powyższego kryterium epistemologicznego przez język rzeczowy stanowić ma - dzięki swej absolutnej pewności - fundament, na którym opiera się cały system wiedzy empirycznej o rzeczywistości. Przekonanie to wspólne jest dla neopozytywistów i innych logików zajmujących się problemami semiotyki. Rudolf Carnap, pisząc o regułach prawdziwości dla najprostszych zdań języka rzeczowego, charakteryzuje je następująco: *Zdanie protokolarne w S_1, składające się z orzecznika poprzedzającego stałą indywidualną, jest prawdziwe wtedy i tylko wtedy, gdy przedmiot indywidualny, do którego owa stała się odnosi, posiada cechę, do której odnosi się orzecznik*[5]. Podobna jest definicja Russella, który w miejsce Carnapowskiego języka rzeczowego wprowadza pojęcie języka przedmiotowego (*object-language*): *Buduję język..., który odpowiada warunkom logicznym języka najniższego typu. Nazywam go językiem przedmiotowym względnie językiem pierwszego stopnia. Każde słowo tego języka „denotuje" lub „oznacza" przedmiot zmysłowo dostrzegalny albo zbiór przedmiotów tego rodzaju, przy czym słowo to będąc użyte pojedynczo, stwierdza obecność przedmiotu albo jednego spośród przedmiotów należących do zbioru, który ono denotuje lub oznacza*[6]. Czyli jeżeli fakt, o którym mówi zdanie języka rzeczowego, nie istnieje w rzeczywistości pozajęzykowej, to zdanie to jest fałszywe.

Język rzeczowy, zwany także w powyższej definicji Russella językiem pierwszego stopnia, stanowi bazę wszystkich innych języków. Jest podstawą języka stopnia drugiego i języków wyższych stopni, metajęzyka i metameta...języków. *Przechodzimy od języka pierwszego stopnia do języka stopnia drugiego przez dodanie tego, co nazywam „słowami logicznymi", takimi jak: „lub", „nie", „niektórzy" i „wszyscy", jak również słów „prawdziwy" i „fałszywy" w zastosowaniu do wypowiedzi języka przedmiotowego* - stwierdza Russell[7]. Owo przejście do języka stopnia drugiego i wyższych stopni komplikuje znacznie problem współzależności między językiem a rzeczywistością. W jakiej np. relacji do rzeczywistości pozajęzykowej znajduje się napisane przed chwilą zdanie dotyczące języka pierwszego stopnia: *Jeżeli fakt, o którym mówi zdanie języka rzeczowego nie istnieje w rzeczywistości pozajęzykowej, to zdanie to jest fałszywe*?

(5) Rudolf Carnap, *Meaning and Necessity. A Study in Semantics and Modal Logic*, Chicago 1956

(6) Bertrand Russell, *Inquiry into Meaning and Truth*, London 1956

(7) Ibidem

Jarosław Kozłowski, „Reality", książka (ss. 20 i 21), I wyd. J. Kozłowski, Poznań 1972

(8) Eugeniusz Grodziński, *Język, metajęzyk, rzeczywistość*, Warszawa 1969

Jest to przykład zdania złożonego stosunkowo nieskomplikowanego w porównaniu z analogicznymi zdaniami zawartymi w „Krytyce czystego rozumu".

Aby odpowiedzieć na to pytanie, należałoby - dla uproszczenia - zdania złożone języka naturalnego, między członami których zachodzi związek treściowy, zastąpić sformułowanymi również w języku naturalnym zdaniami złożonymi stanowiącymi przekład na ten język funkcji prawdziwościowych rachunku zdań. A więc takimi zdaniami, jak: negacje, alternatywy, okresy warunkowe, dysjunkcje, implikacje materialne i równoważności. Okazałoby się wówczas, że prawdziwość tych zdań złożonych nie może polegać na zgodności z rzeczywistością, gdyż zdania te nie mówią o faktach rzeczywistości pozajęzykowej, mówią natomiast tylko o własnych składowych, tj. zdaniach pierwszego stopnia. Sugerowałoby to konieczność rozszerzenia zakresu terminu „rzeczywistość" również na niektóre zjawiska językowe, a w każdym razie na zdania języka rzeczowego, czyli zdania proste asertoryczno-twierdzące wraz z ich wartościami logicznymi[8].

W rezultacie można by sformułować następujące twierdzenie: rzeczywistością dla zdań złożonych są zdania rzeczowe, dla których kryterium prawdziwości jest ich zgodność z rzeczywistością pozajęzykową. Inaczej mówiąc, zdania rzeczowe byłyby dla zdań złożonych tym, czym dla nich samych jest rzeczywistość pozajęzykowa, stanowiłyby więc swoistą metarzeczywistość.

Tymczasem korelacje między rzeczywistością a językiem rzeczowym określiliśmy takimi pojęciami jak: oznaczenie, opisanie, odwzorowanie. Wittgenstein pisał o zdaniu, które jest „modelem rzeczywistości", „obrazem rzeczywistości", „stwierdzeniem faktów". W związku z tym, mówiąc o rzeczywistości zdań złożonych, należałoby posługiwać się następującym sformułowaniem: rzeczywistością zdań złożonych są zdania rzeczowe, które odwzorowują (opisują, obrazują, oznaczają) rzeczywistość pozajęzykową. Powyższy schemat - odpowiednio rozszerzany - odnosiłby się do wszystkich stopni języka naturalnego.

Wniosek jakiegokolwiek stopnia byłby taki, że o prawdziwości lub fałszywości języka naturalnego decyduje ostatecznie zgodność lub niezgodność z faktami rzeczywistości. A zatem język, będąc swoistą kliszą o budowie logiczno-syntaktycznej nałożoną na rzeczywistość i z rzeczywistością

tą nieustannie konfrontowaną, będąc konstrukcją symboliczną, czyli znaczącą, będąc projekcją rzeczywistości, sam rzeczywistością być nie może i nie jest.

Nie są nią również wyrażenia języka – nazwy, takie jak: „REALITY", „Kritik" „der" „reinen" „Vernunft", „MCMLXXII", oraz – tym bardziej – imiona własne: „Immanuel", „Kant", „Jarosław" i „Kozłowski".

Powyższe uwagi dotyczą oczywiście także języka, którym napisana została przez Immanuela Kanta „Krytyka czystego rozumu".

III

Przedmiotem „REALITY" jest rzeczywistość

Tym, co wymyka się konfrontacji z rzeczywistością pozajęzykową, co nie stanowi ani jej odzworowania, ani jej opisania, jest w języku (pisanym) interpunkcja: kropka, przecinek, dwukropek, średnik, myślnik, nawias, cudzysłów, znak zapytania, wykrzyknik, wielokropek. Mimo iż potocznie mówi się o „znakach interpunkcyjnych", „znaki" te nie oznaczają nic poza tym, czym są. Nie posiadają w rzeczywistości pozajęzykowej żadnych modeli i same nie są modelami żadnych elementów tej rzeczywistości. Nie mają desygnatów, nie będąc – równocześnie – pustymi; są wobec rzeczywistości pozajęzykowej obojętne.

. , : ; – - ( ) / / „ " ? ! ... tworzą rzeczywistość r ó w n o r z ę d n ą rzeczywistości pozajęzykowej. W tym też sensie .,:;–()//-?!... są jedyną rzeczywistością „REALITY" „Jarosława" „Kozłowskiego".

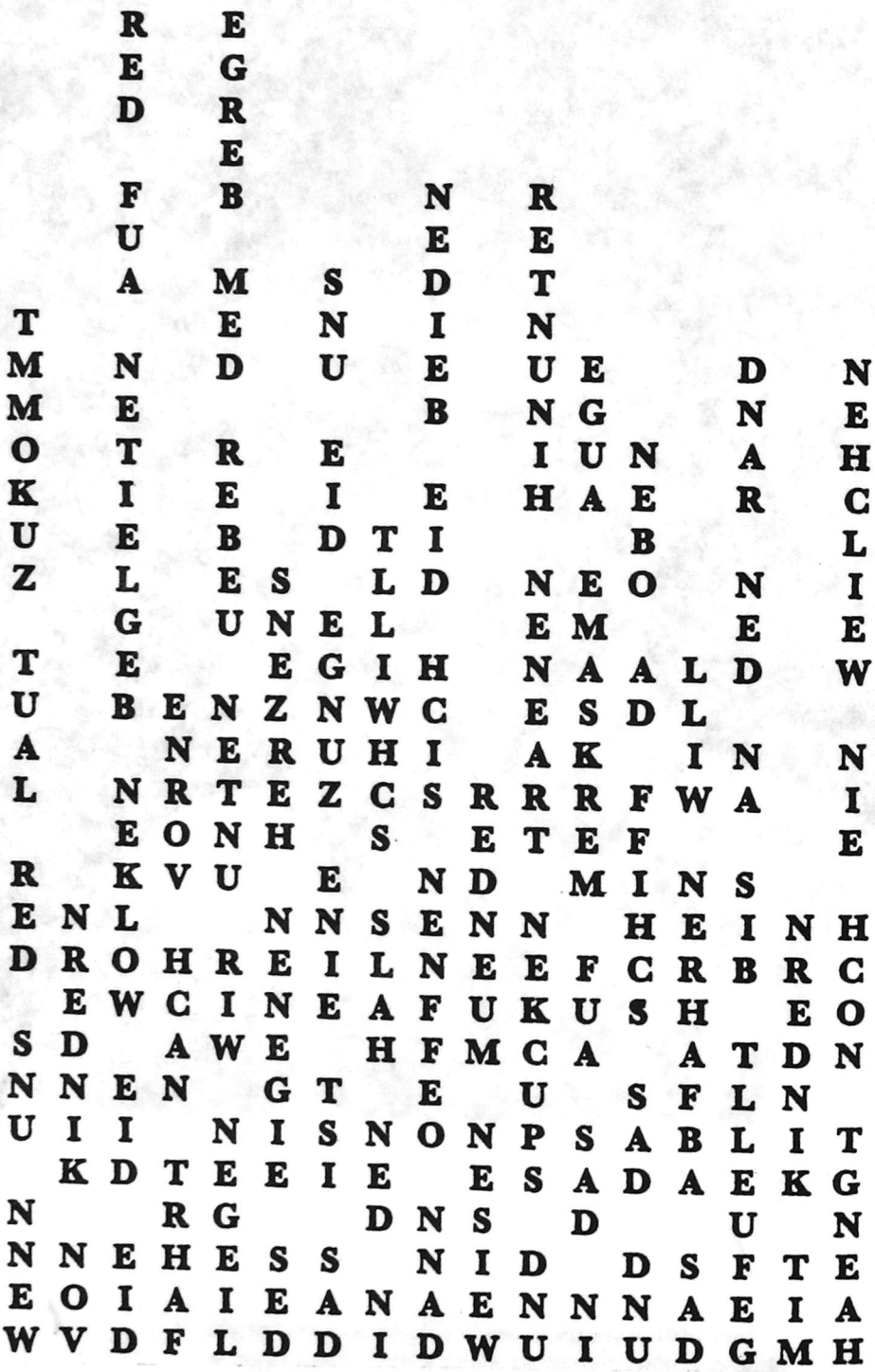
Poznań 1972

Dieter Roth

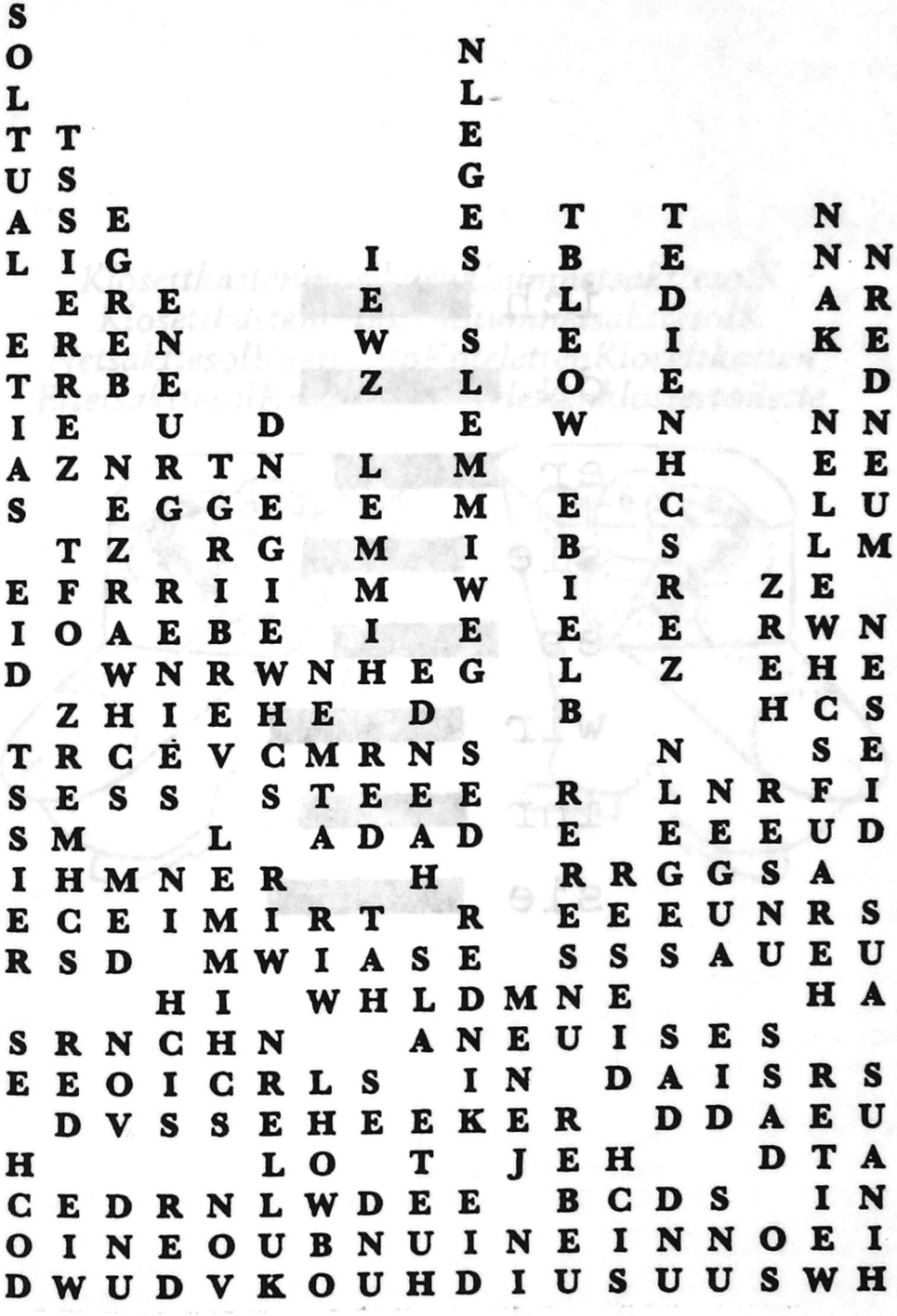


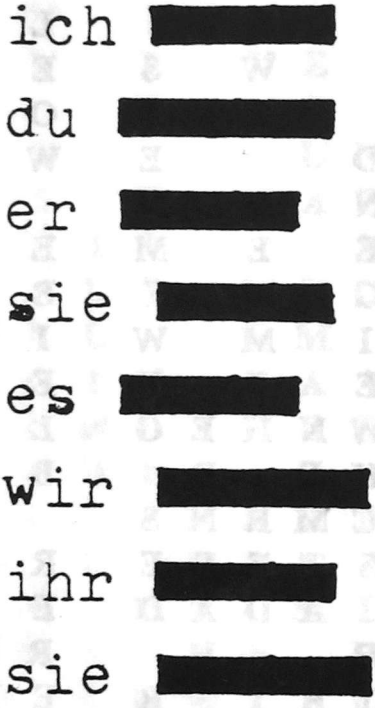
Dieter Roth – artysta niemiecki urodzony w 1930 roku w Hannoverze. Poeta, grafik, performer, twórca książek artystycznych – współpracuje m.in. z Edition Hansjörg Mayer i Rainer Verlag, gdzie wydał kilkadziesiąt książek.





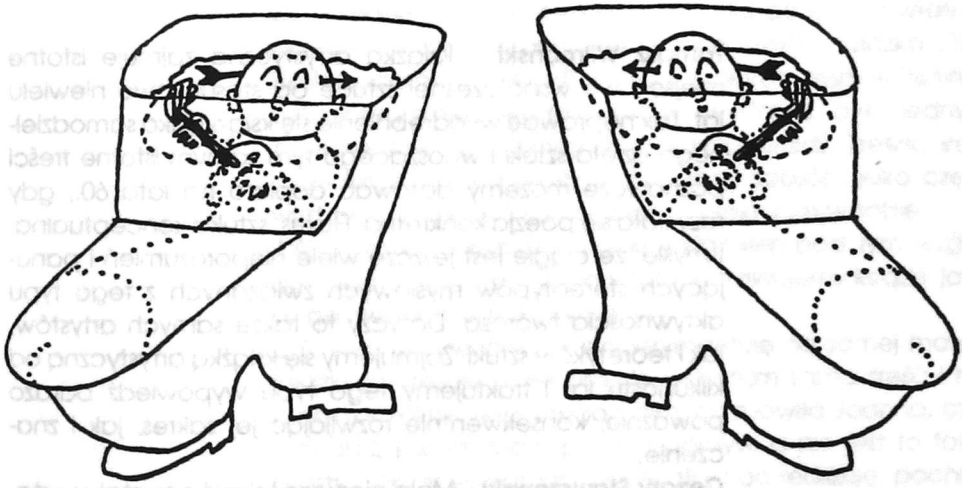
Dieter Roth, „Wenn uns...",
z książki „Scheisse", Hansjörg Mayer, 1972





Dieter Roth, „Rekonstruktion",
z książki „Scheisse", Hansjörg Mayer, 1972

KlosettkastenmusikusukisumnetsakttesolK
KlosettkastenfutilistsilitumnetsakttesolK
NetsakttesolKnetteletoKoteletten Klosettkasten
EttetsakttesolKnetteletoKotelettenklostertoilette



Dieter Roth, „Koteletten = Justinus", z książki „Scheisse", Hansjörg Mayer, 1972

Książka i co dalej

czyli rozmowa pomiędzy
Joanną Adamczewską, Cezarym Staniszewskim i Tomaszem Wilmańskim

Tomasz Wilmański – Książka artystyczna zajmuje istotne miejsce we współczesnej sztuce od stosunkowo niewielu lat. Tak naprawdę wyodrębnienie się książki jako samodzielnego dzieła sztuki i wnoszącego tym samym istotne treści poznawcze możemy datować dopiero na lata 60., gdy rozwijała się poezja konkretna, Fluxus, sztuka konceptualna. I myślę, że ciągle jest jeszcze wiele nieporozumień i panujących stereotypów myślowych związanych z tego typu aktywnością twórczą. Dotyczy to także samych artystów, jak i teoretyków sztuki. Zajmujemy się książką artystyczną od kilkunastu lat i traktujemy tego typu wypowiedź bardzo poważnie, konsekwentnie rozwijając jej zakres, jak i znaczenie.

Cezary Staniszewski – Moje pierwsze książki powstały w stanie wojennym, np. „Spięcie Stron" czy „Cięcie Stron", choć muszę zaznaczyć, że nie miało to nic wspólnego z polityką czy czymś takim. Spiąłem po prostu kilkanaście kartek zszywkami biurowymi. Był to okres, gdy miałem dużo czasu i siedziałem przeważnie w domu, a książek, które wówczas realizowałem, nie zamierzałem pokazywać publicznie w galeriach. Z tym, że ja robię po prostu książki i nie lubię dodawać „artystyczne".

Joanna Adamczewska – Masz rację, Cezary, to nazwa tylko porządkująca, tak jak np. video art. Ja pierwszą książkę zrobiłam w 1982 roku i powstała ona przy okazji realizowania zupełnie innej pracy. Zajmowałam się wówczas przede wszystkim materią rysunkową – nie rysowaniem w tradycyjnym rozumieniu. Robiłam notatki dotyczące rysunku i w pewnym momencie uznałam, że mogę to na-

zwać książką. Pomimo że użyłam do tego zwykłych zeszytów szkolnych. Rysunek był tylko pretekstem lub przyczyną dla jej powstania. W następnych książkach moja uwaga skupiła się na problemach historii pisma, obrazu pisma, obrazu słowa, ale poza znaczeniem semantycznym. Jedną z najważniejszych książek, które wówczas zrealizowałam, była „Biblia", w której przetransportowałam na 1007 stronach zdanie *na początku było słowo.*

T.W. – Ty, Joanno, jak rozumiem, zajmujesz się przede wszystkim problemem pisma, a nie samą formą książki. Mam tu na myśli sprawy związane np. z doborem odpowiedniego papieru, podziału na okładkę i strony lub z wyjściem z tego podziału budującego obraz tradycyjny książki. Moje pierwsze książki realizowałem od początku do końca własnoręcznie i każdy element był bardzo istotny. Książka „The Flesh became the Word", którą prezentowałem w Berlinie, była integralnie związana z całą wystawą, była jednym z elementów budujących tamtą wypowiedź. Zresztą inne moje książki powstawały w podobny sposób, jako część wystawy, a nie jako samodzielny obiekt sam w sobie.

J.A. – Jesteś w naszym gronie wyjątkiem pod tym względem, gdyż ani ja, ani Cezary tak nie traktujemy książki, jako dopełnienie integralne wystawy.

C.S. – Ja oczywiście nie eksperymentuję na samej materii książki. Interesuje mnie przede wszystkim sama treść i nie mam raczej nic wspólnego z tym, co mówiła Joanna, czyli z analizą pisma. Mam pewien pomysł, a nie jest to takie proste, jak by się komuś wydawało, i go realizuję, pochłania mi to bardzo dużo czasu. Nigdy też nie wystawiałem moich książek tak jak ty, Tomasz.

J.A. – Dla mnie najważniejsza jest także tzw. treść, czyli zawartość książki. Nigdy nie robię okładki, bo to robi za mnie fachowiec, introligator. Od lat współpracuję z jednym, który doskonale już wie, o co mi chodzi, i mam do niego zaufanie. Miało to duże znaczenie w wypadku moich książek akustycznych, gdy musiał oprawić np. papier ścierny czy kilkadziesiąt gazet.

T.W. – *A propos* twoich książek akustycznych. Dźwięk to chyba to, co nas w jakimś sensie łączy w poszukiwaniach dotyczących książki. Mam tu na myśli moje ostatnie realizacje książkowe. Są one w dużej mierze związane z poezją, słowem w sensie brzmienia. Książkom towarzyszy taśma magnetofonowa, na której zarejestrowana jest „poezja"

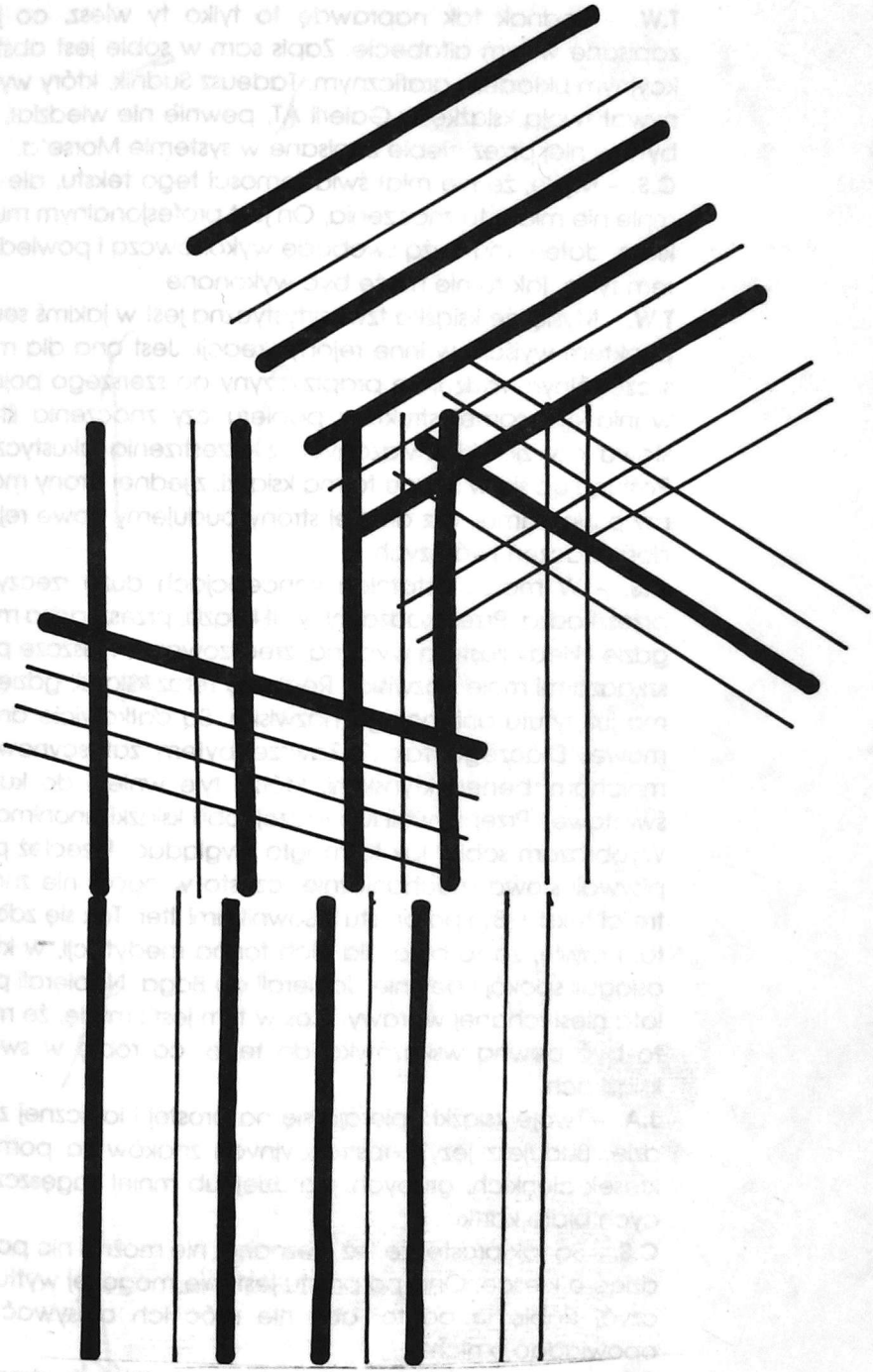
wykonana zgodnie z rytmem układu stron w książce. Specyfika języka polskiego wydaje mi się najbardziej odpowiednia do pobudzania sfer dźwiękowych, brzmieniowych słowa, zestawów słów. Strona tzw. wizualna, plastyczna książki przybiera u mnie coraz bardziej formę ascetyczną, minimalną, stanowiącą jakby punkt wyjścia do rozwiązań językowo-dźwiękowych.

J.A. – Moje książki dotyczą zjawisk akustycznych. Od kilku lat realizuję ten cykl i prezentuję je w formie swoistych koncertów. Zawsze umieszczone są na pulpitach nutowych i każda książka zawiera inny rodzaj ekspresji akustycznej w zależności od czasu wykonywania, przyjętych rytmów, jak i użytego w nich materiału, tj. folii, pergaminu, papieru, kopert, gazet itd. Do oglądania w tych książkach nie ma w zasadzie nic, one istnieją tylko poprzez akustykę.

C.S. – Jak rozumiem, tylko ty możesz je prezentować, udostępniać publicznie?

J.A. – Tak, gdyż tylko ja wiem, co w nich jest „zapisane" do ujawnienia. Wbrew pozorom, jest to skomplikowany system dźwięków, jaki możliwy jest przy prezentacji tych książek. Na jednym z pokazów podczas wystawy „Książki i Strony" w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie dwóch młodzieńców próbowało włączyć się do mojego koncertu, ale był to raczej akt bezmyślnej destrukcji niż autentyczne odczytanie danej książki. Za każdym razem prezentuję je inaczej. Jest to rodzaj improwizacji z „partyturą", tak jak traktują to muzycy. Zależy to od liczby i kolejności wykonywania książek w danym dniu, od stopnia zniszczenia, jakiemu po każdym pokazie naturalnie ulegają książki, czy wreszcie zależy to od mojego samopoczucia i nastroju, gdyż jak już powiedziałam, jest to rodzaj improwizacji.

C.S. – Tomasz słusznie zauważył, że sfera dźwięku w wypadku naszych książek jest istotna i w jakimś sensie nas zbliża. Moje książki także były przetwarzane w sferę dźwięku. Stanowią rodzaj partytury do wykonania przez muzyka. W swoich książkach wykorzystuję alfabet Morse'a, a także zainteresowało mnie w pewnym momencie pismo węzełkowe Indian Kipu. Wydawało mi się, że jest to system alfabetu nie wymyślony, bo np. alfabet dla głuchoniemych jest wymyślony. I tak jak już mówiłem, te książki można wykonywać muzycznie czy wokalnie. Po prostu dźwięki krótsze to kropki lub węzełki zawiązane na sznurku, a kreski lub przerwy między węzełkami to dźwięki dłuższe. •



Cezary Staniszewski, s. 5 z książki „Bolero", wersja polska, Poznań 1994

T.W. - Jednak tak naprawdę to tylko ty wiesz, co jest zapisane w tym alfabecie. Zapis sam w sobie jest abstrakcyjnym układem graficznym. Tadeusz Sudnik, który wykonywał twoją książkę w Galerii AT, pewnie nie wiedział, co było w niej przez ciebie zapisane w systemie Morse'a.

C.S. - Myślę, że nie miał świadomości tego tekstu, ale dla mnie nie miało to znaczenia, On jest profesjonalnym muzykiem, dałem mu dużą swobodę wykonawczą i powiedziałem tylko, jak to nie może być wykonane.

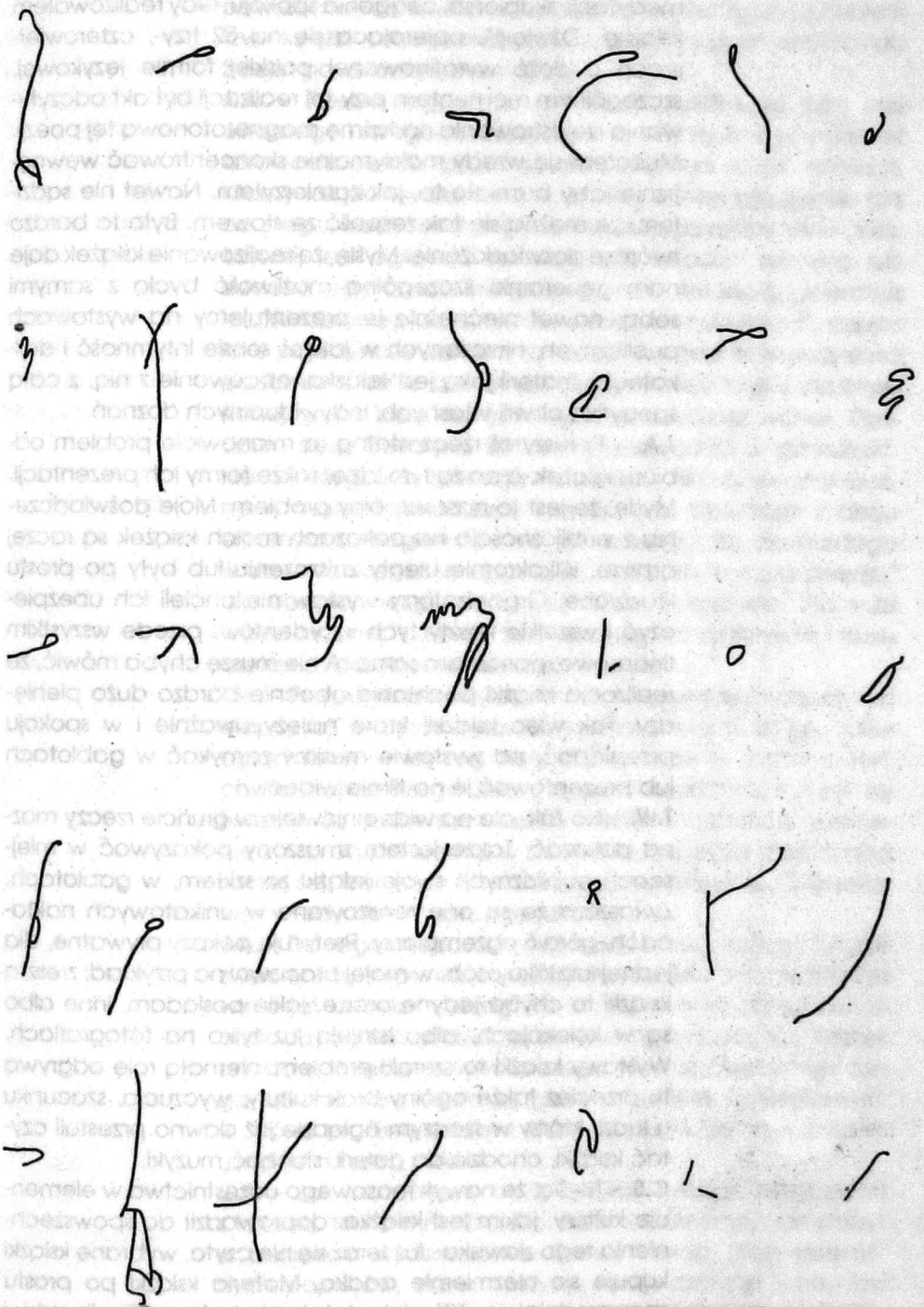
T.W. - Myślę, że książka tzw. artystyczna jest w jakimś sensie punktem wyjścia w inne rejony kreacji. Jest ona dla mnie szczególnym rodzajem praprzyczyny do szerszego pojmowania np. samej struktury papieru czy znaczenia litery, słowa czy zjawisk związanych z przestrzenią akustyczną. Posługując się w sztuce formą książki, z jednej strony mówimy o niej samej, a z drugiej strony budujemy nowe rejony doświadczeń twórczych.

C.S. - W moich ostatnich koncepcjach dużo rzeczy mi przeszkadza. Przeszkadza mi tytuł książki, przeszkadza mi to, gdzie i kiedy została wydana, zrealizowana, i jeszcze przeszkadza mi moje nazwisko. Realizuję teraz książki, gdzie nie ma już tytułu ani mojego nazwiska. Są całkowicie anonimowe. Dlaczego tak...? Zawsze byłem zafascynowany mnichami benedyktyńskimi, którzy tyle wnieśli do kultury światowej. Przepisywali lub raczej robili książki anonimowo. Wyobrażam sobie, jak to mogło wyglądać. Przecież przepisywali słowa mechanicznie, często w ogóle nie znając treści tekstu. Byli po prostu rysownikami liter. Tak się zdarzało. I myślę, że to była dla nich forma medytacji, w której osiągali spokój i pewnie docierali do Boga. Nabierali przez lata niesłychanej wprawy. Coś w tym jest i myślę, że może to być pewną wskazówką do tego, co robię w swoich książkach.

J.A. - Twoje książki opierają się na prostej i logicznej zasadzie. Budujesz język abstrakcyjnych znaków za pomocą kresek cienkich, grubych, bardziej lub mniej zagęszczających białe kartki.

C.S. - Są tak proste, że też nieznane; nie można nic powiedzieć o kresce. Ona po prostu jest, nie mogę jej wytłumaczyć. Robię je po to, aby nie móc ich opisywać czy opowiadać o nich.

T.W. - Jak rozumiem, rysowanie na kolejnych stronach tysięcy kresek to dla ciebie, Cezary, także pewna forma



Joanna Adamczewska, „Polish Alphabet 35 books", 1990

medytacji, skupienia, osiągania spokoju. Gdy realizowałem książkę „Dźwięki", opierającą się na 52 trzy-, czterowierszach o dość wyrafinowanej polskiej formie językowej, szczególnym momentem przy tej realizacji był akt odczytywania i rejestrowania na taśmę magnetofonową tej poezji. Musiałem się wtedy maksymalnie skoncentrować wewnętrznie, aby brzmiało to, jak zamierzyłem. Nawet nie sądziłem, że można się tak zespolić ze słowem. Było to bardzo twórcze doświadczenie. Myślę, że realizowanie książek daje nam generalnie szczególną możliwość bycia z samymi sobą, nawet niechętnie je prezentujemy na wystawach publicznych, niszczących w jakimś sensie intymność i delikatność materii jaką jest książka, obcowanie z nią, z całą specyfiką chwili własnych, indywidualnych doznań.

J.A. – Poruszyłeś rzecz istotną, a mianowicie problem odbioru książek, a co za tym idzie, także formy ich prezentacji. Myślę, że jest to nasz wspólny problem. Moje doświadczenia z publicznością na pokazach moich książek są raczej przykre. Kilkakrotnie uległy zniszczeniu lub były po prostu kradzione. Organizatorzy wystaw nie chcieli ich ubezpieczyć i wszelkie koszty tych incydentów, przede wszystkim finansowe, ponosiłam sama. A nie muszę chyba mówić, że realizacja książki pochłania obecnie bardzo dużo pieniędzy. Tak więc książki, które należy uważnie i w spokoju przeglądać, na wystawie musimy zamykać w gablotach lub prezentować je na filmie wideo.

T.W. – No tak, ale na wideo niewiele w gruncie rzeczy można pokazać. Także jestem zmuszony pokazywać w miejscach publicznych swoje książki za szkłem, w gablotach. Zwłaszcza że są one realizowane w unikatowych nakładach, góra 5 egzemplarzy. Preferuję pokazy prywatne, dla jednej lub kilku osób, w mojej pracowni na przykład; zresztą książki to chyba jedyne prace, jakie posiadam, inne albo są w kolekcjach, albo istnieją już tylko na fotografiach. Wystawy książki to szeroki problem, niemałą rolę odgrywa tu przecież także ogólny brak kultury, wyczucia, szacunku u ludzi, którzy w szerszym oglądzie już dawno przestali czytać książki, chodzić do galerii, słuchać muzyki.

C.S. – Myślę, że nawyk masowego uczestnictwa w elemencie kultury, jakim jest książka, doprowadził do spowszechnienia tego zjawiska. Już teraz się nie czyta, wybrane książki kupuje się niezmiernie rzadko. Materia książki po prostu spowszedniała w XX wieku i stała się jednym z najbardziej

powszechnych towarów. Sądzę, że postrzegając problem tzw. książki artystycznej, powinniśmy czasem wrócić do źródeł powstania samej książki.

J.A. – Trzeba tego typu twórczość traktować jako coś elitarnego i swego rodzaju luksus. To nie może być przecież sprowadzone do poziomu okrzyknięte go mass medium. Mamy książki wydrukowane, mamy pełne księgarnie, ale co z tego, kiedy nie ma tym prawdziwego zainteresowania. Łatwiej jest oglądać telewizję czy chodzić do kina lub siedzieć przy grach komputerowych. Ale kiedy powstają książki robione przez artystów w małych nakładach, często jako pojedyncze obiekty, to muszą być one traktowane na poziomie właśnie dobrze pojętego luksusu. I tylko dla określonej grupy ludzi, tej autentycznie zainteresowanej. Zgadzam się z Cezarym, że trzeba spoglądać w przeszłość. Kiedyś księgi były tylko dla nielicznych. Wykonywanie ręczne w małych nakładach książek było pewnego rodzaju elitarnym zabiegiem. Bo nie dla każdego. Bo dla każdego w dawnych czasach była nauka Kościoła i to była „księga" dla ubogich wygłaszana z ambony w kościele. Dla ludzi wykształconych, z elity, były te księgi do dotknięcia i przeczytania, do obcowania sam na sam.

T.W. – Przypomina mi się atmosfera i niezwykłe dostojeństwo ekspozycji starych, ręcznie wykonywanych ksiąg, które oglądaliśmy w Herzog August Bibliothek w Wolfenbüttel, chyba największego zbioru ręcznie wykonanych Biblii na świecie. Są bezcenne i niektóre prezentowane są dosłownie za szybą pancerną, w półmroku sali, która przypomina raczej sejf bankowy niż pomieszczenie biblioteki. Zrozumiałem wtedy dobitniej rangę książki.

J.A. – Do tego miejsca przyjeżdżają ludzie z całego świata, zwabieni tą imponującą kolekcją książek. Tam pracowali wiele lat Leibniz i Lessing. No i oprócz tego biblioteka ta posiada ogromny zbiór prac awangardowych i książek artystów. Między innymi dlatego Piotr Rypson mógł zorganizować tam wystawę polskich książek artystycznych, w której braliśmy udział i która spotkała się tam z takim uznaniem i szacunkiem.

C.S. – Jak już mówimy o atmosferach miejsc związanych z książką, to na mnie bardzo duże wrażenie wywarł pobyt w berlińskim wydawnictwie Rainer Verlag. Stosy przeróżnych papierów, stare maszyny, farby, czcionki – od razu mobilizowały do pracy. No i sama postać Rainera Pretzella,

szefa tego miejsca, fanatyka książki, znawcy sztuki, muzyki, z którym od razu się zaprzyjaźniłem. Rainer wydał moją książkę „Diagnosis" i planujemy wydać moje kolejne prace. O ile się orientuję, przeniósł teraz wydawnictwo na Węgry.

T.W. – W 1990 roku prezentowałem książki wydane przez Rainer Verlag w Bibliotece Raczyńskich na cyklicznej wystawie „Książka i co dalej". Pretzell przekazał wówczas nieodpłatnie kilkadziesiąt książek do kolekcji biblioteki. Są to książki najwybitniejszych artystów na świecie i myślę, że niewielu poznaniaków o tym wie, a szkoda. Trudno w obecnej chwili nawet marzyć, aby wzorem Herzog August Bibliothek czy kolekcji Muzeum w Bremie powstał specjalistyczny dział np. w Bibliotece Raczyńskich, gromadzący, wystawiający i opracowujący merytorycznie książki realizowane przez artystów.

Jak na razie, wszystko dotyczące tej materii jest w Polsce rozproszone w prywatnych zbiorach, bez należytego zabezpieczenia i faktograficznego usystematyzowania.

J.A. – Ciągle wierzę, że to się kiedyś stanie i że nasze książki będą należycie i fachowo traktowane – jak unikalne dzieła sztuki – na równi z obrazami, rzeźbami czy innymi wypowiedziami sztuki współczesnej, ale na razie tworzą swoją prywatną „Bibiotekę".

Poznań 1994

NAPĘCZNIAŁA ROPUCHA
GRYZŁA Z ROZKOSZĄ
PODSTARZAŁY KORZEŃ

GORZKA GORYCZ
SĄCZYŁA SIĘ BEZDUSZNIE
NA SZKLISTY OKAP

PULCHNE KROCZE
DRAŻNIŁO
BEZWSTYDNYM DZIEWICTWEM

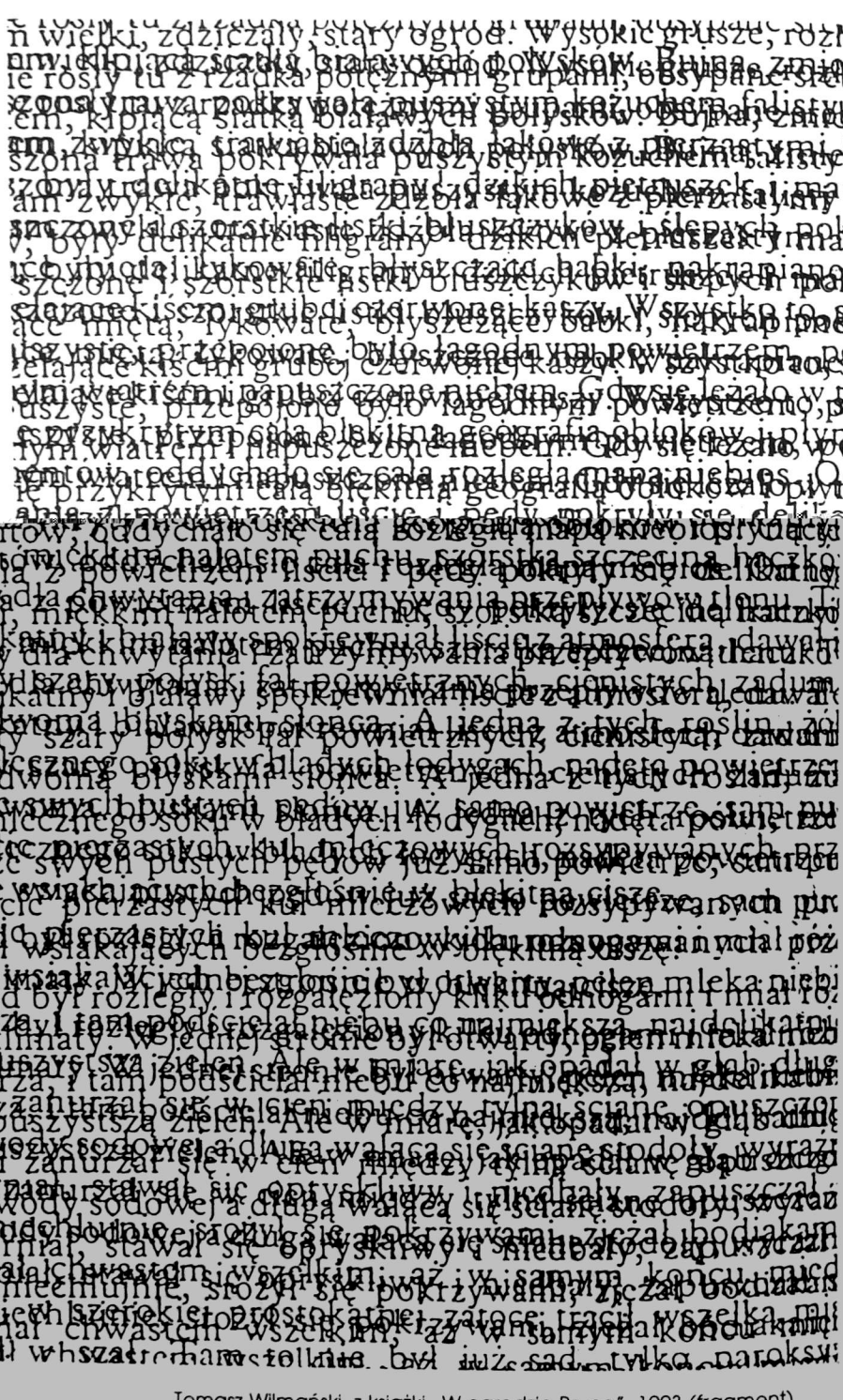
PONURY ŁOSKOT
ROZPOSTARŁ SIĘ NA
PUSZYSTYM PADOLE

STRZELISTE NIEBO
SKRZĘTNIE ZAKRYŁY
JASTRZĘBIE SKRZYDŁA

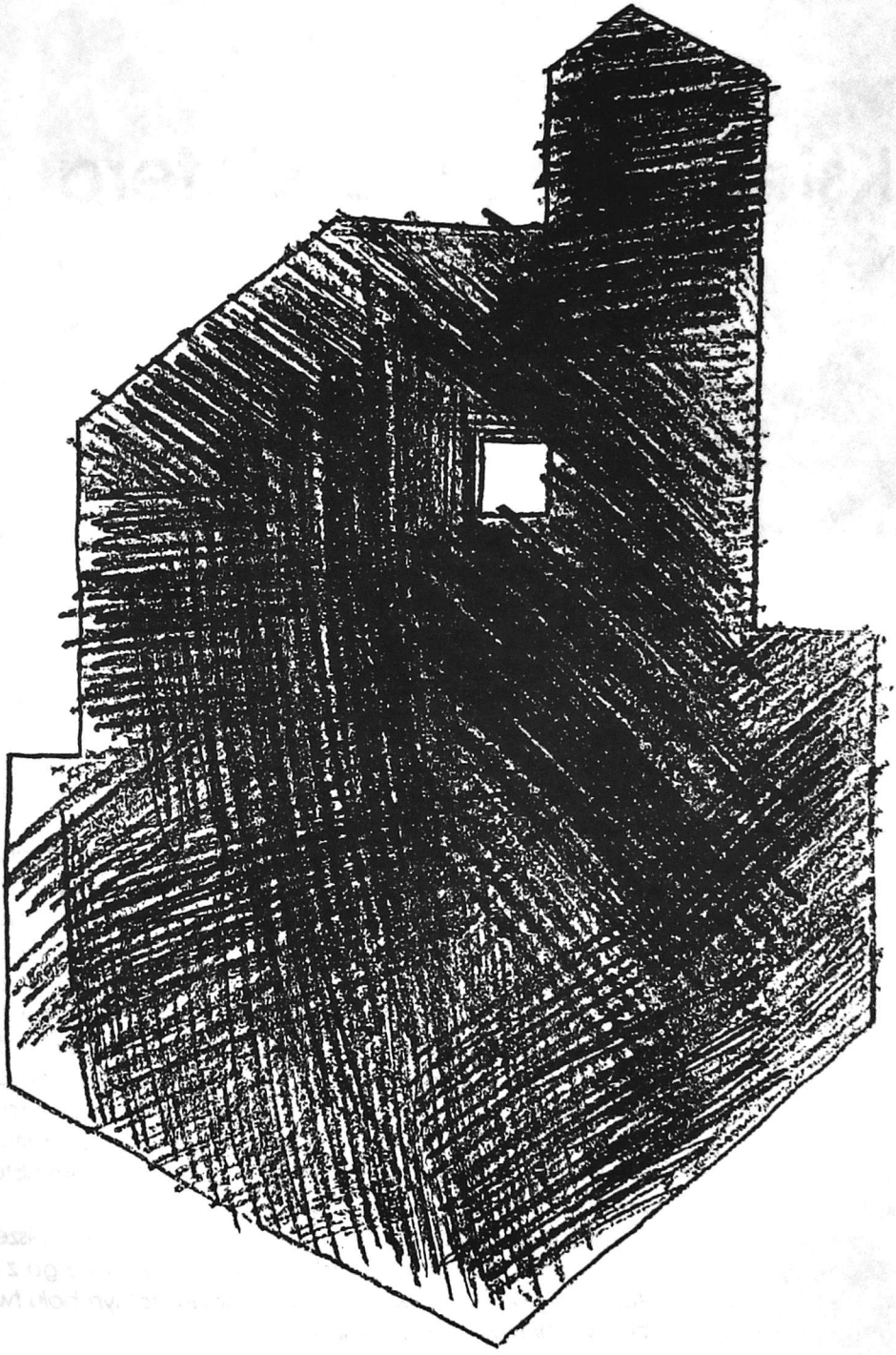
TRUSKAWKI ODURZAŁY
PRZEPYSZNYM PRZEPYCHEM
ŚWIEŻEJ POWIERZCHOWNOŚCI

ROZBŁYSK OŚLEPIAŁ
ZASKOCZONYCH PIELGRZYMÓW
NIESAMOWITOŚCIĄ FINEZYJNOŚCI

Tomasz Wilmański, z książki „Dźwięki", 1993 (fragment)



Tomasz Wilmański, z książki „W ogrodzie Bruna", 1993 (fragment)



Księgi Anselma Kiefera

Marek K. Wasilewski

Książki Anselma Kiefera z biegiem lat stają się coraz grubsze. Ich początkowa forma sprowadzała się zaledwie do zeszytów zawierających pocztówki, zdjęcia, gwasze i collage. Kolejne pomysły, konsekwentne wprowadzanie nowych materiałów (takich jak miedź, ołów, drewno) czynią z nich obiekty, imponujące w swej okazałości. Wszystkie te elementy znajdują się w dziełach Kiefera nieprzypadkowo. Każdy ma swoje miejsce i ukryte znaczenie. Wyraźne nawiązanie do archeologicznych znalezisk, kamiennych i glinianych tablic, do stron tworzonych z drewna, ołowiu, pergaminu naprowadza nasze myśli na jedną z najstarszych ksiąg ludzkości, jaką jest Biblia. Czy zamiarem Kiefera jest, jak to czytamy w księdze Apokalipsy, *osądzić zmarłych z tego co zapisano w księgach według ich czynów*?

Starogermańskie mity i eposy znad Eufratu i Tygrysu tworzą u Kiefera jedną całość z dramatycznymi losami wynaturzonego państwa III Rzeszy. W ten oto sposób artysta spina jedną klamrą koniec cywilizacji z jej mitycznym początkiem. Słowo „mit" wymaga tu uściślenia. Jest to, jak pisze Paul Ricoeur: *Rodzaj symbolu, symbol rozwinięty w formie opowieści i artykułujący się w czasie i przestrzeni, które nie dadzą się przyporządkować czasom i przestrzeniom znanym z historii i geografii.* Paul Ricoeur twierdzi, że współczesny człowiek zatracił umiejętność czerpania z mitów, ponieważ nie potrafi połączyć jego czasu z czasem historii pisanej.

Jakkolwiek wyda się to czymś paradoksalnym – pisze – *mit poddany demitologizacji wskutek zestawienia go z historią naukową oraz wyniesiony do godności symbolu tworzy wymiar myśli współczesnej.*



Anselm Kiefer, „Mezopotamia", 1991 r.

Symbole są znakami, którymi Kiefer wyraża głębsze sensy zawarte w mitach. Przy okazji artysta ciągle staje przed problemem, jak przetłumaczyć treści literackie (mit jest zwykle dramatem) na formy czysto plastyczne.

Jednym z ciekawych dokonań artystycznych Kiefera jest praca zatytułowana: „Najwyższa kapłanka – kraina dwóch rzek". Jest to rzeźba-biblioteka, która podzielona została na dwa skrzydła o nazwach Eufrat i Tygrys. Na regałach znajduje się dwieście ołowianych książek. „Najwyższa Kapłanka" może odnosić się do jednej z kart Tarota. Ale w kontekście wymienionych powyżej dwóch rzek oznaczać może też boginię Tiamat, która na kartach sumeryjskiego poematu „Enuma elisz" tworzy z bogiem Apsu pierwszą parę u początków świata. Zostali oni zamordowani przez potomstwo, które usiłowali przedtem zniszczyć. Jak czytamy w poemacie, Marduk rozłupał czaszkę Tiamat, a ciało jej przeciął na pół. Jedna połowa stała się łukiem niebieskim, druga zaś ziemią. Z jej oczu natomiast wypływają dwie rzeki – Eufrat i Tygrys. Z mitu tego wyłania się obraz świata zbudowanego na konflikcie kreacji negatywnych i pozytywnych. Na tej płaszczyźnie istnieje związek między stworzeniem człowieka a początkiem świata. W obu wypadkach jest to związek demonicznych substancji upadłe-

go bóstwa pierwotnego i kreatywnych elementów zwycięskich młodych bogów.

Kiefer rozpatruje dwie wersje ludzkiego losu. Zajmuje się mitem upadku, który wyznaczony jest osią Gilgamesz - Hitler, oraz mitem zwycięstwa i odrodzenia - tu pojawiają się postacie Ozyrysa, Hioba i Chrystusa.

Sumerowie przedstawiają Gilgamesza jako despotę, który gwałcił kobiety i wyniszczał swoich poddanych. W towarzystwie półdzikiego stwora Enkidu Gilgamesz wyrusza do cedrowego lasu. (Trzeba tu dodać, że cedr w tradycji ludów wschodnich miał szczególne znaczenie. Drzewo to odznacza się niezwykłą trwałością i miłym zapachem. Służyło jako środek leczniczy i materiał do preparowania mumii. Cedr używany był też do składania ofiar bogom.)

Herosi zabijają strażnika i ścinają święte drzewo. Bogowie ostatecznie odwracają się od Gilgamesza i zabijają jego przyjaciela. Prześladowany obsesją śmierci, Gilgamesz wyrusza w poszukiwaniu nieśmiertelności. *Życia, którego szukasz* - czytamy w poemacie - *nigdy nie znajdziesz. Bogowie bowiem, gdy tworzyli ludzi, śmierć przeznaczyli człowiekowi.* Gilgameszowi brakuje wytrwałości i walka jego kończy się klęską. Mit Gilgamesza jest zatem dramatyczną ilustracją kondycji ludzkiej określonej przez nieuchronność śmierci.

Swoją opowieść o upadku człowieka Kiefer zamyka postacią Adolfa Hitlera. Widzi w nim współczesnego despotę, który rzuca wyzwanie „bogom" w celu zdobycia władzy nad ziemią i nieśmiertelności dla swojego państwa. Podobnie jak Gilgamesza, spotyka go dramatyczna klęska.

Pierwsza funkcja mitów zła - pisze Paul Ricoeur - *polega na wtłoczeniu całej ludzkości w jakąś historię przykładową. Poprzez figurę bohatera, przodka, tytana, pierwszego człowieka, półboga, przeżycia zostają naprowadzone na ślad struktur egzystencjalnych: można już wypowiedzieć człowieka, byt ludzki, ponieważ w micie nastąpiła rekapitulacja, scalenie człowieka przykładowego.*

Myślę, że właśnie dlatego Kiefer nie stroni od autoportretu. Przedstawia siebie jako Gilgamesza w cedrowym lesie, fotografuje się nad Renem w wojskowym płaszczu, z charakterystycznie wzniesioną dłonią. W ten sposób artysta mówi nam, że rzeczywistość mitu dotyczy każdego człowieka. Jego nadzieją jest odrodzenie, pokonanie śmierci, powstanie z popiołów.

Dlatego kolejne księgi przywołują przykład Ozyrysa, legendarnego władcy Egiptu, który został podstępnie zamordowany przez brata. Jego żona Izyda, nazywana też „wielką czarodziejką", rodzi Ozyrysowi syna Horusa. Ten pokonuje stryja i zwraca ojcu dar życia. Ozyrys powraca do życia jako „osoba duchowa", energia witalna, źródło płodności i urodzaju.

Dla twórczości Kiefera ważny jest fakt, że Ozyrys staje się stopniowo wzorcem nie tylko dla władców, ale dla każdego pojedynczego człowieka. Opowieść o zamordowanym bogu, który pokonuje śmierć i przynosi odrodzenie, ma swoje ukoronowanie w postaci Chrystusa. Ewangeliczna przypowieść o chodzeniu po wodzie znajduje odzwierciedlenie już w pierwszych realizacjach Kiefera z roku 1969.

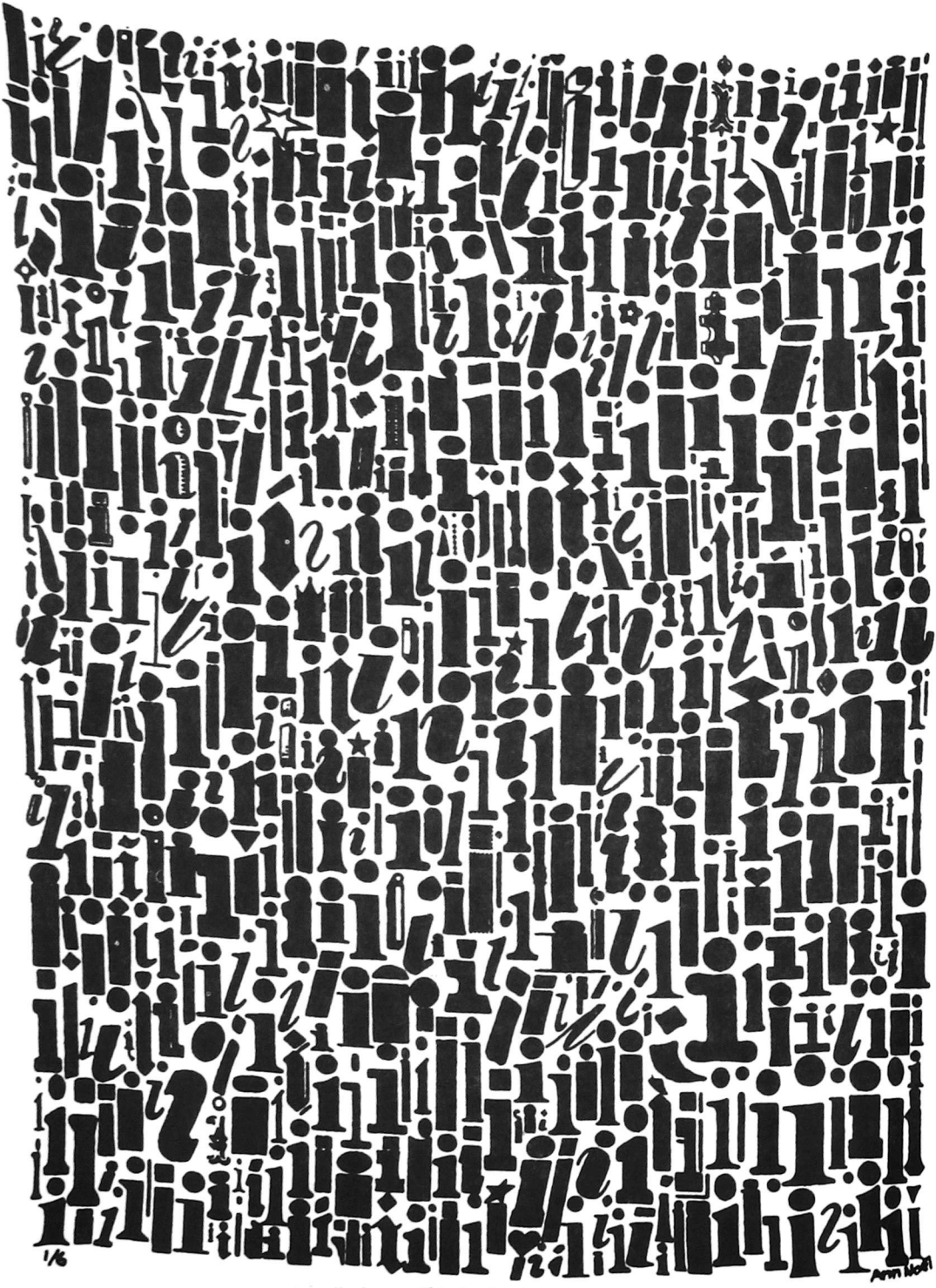
Sposób, w jaki artysta łączy mit, symbole i współczesność w jedną całość, widoczny jest też w jego ostatnich pracach.

W roku 1990 skonstruował księgę zatytułowaną „Sulamith". Została w niej przywołana postać oblubienicy z „Pieśni nad Pieśniami":

O jak piękna jesteś przyjaciółko moja
Jakże piękna
Oczy twoje jak gołębice
Za twoją zasłoną
Włosy twe jak stado kóz
Falujące na górach Gileadu.

Czarne włosy pięknej Sulamith – to wszystko, co zostaje z tej poezji na ciężkich kartach księgi Anselma Kiefera. Dla każdego, kto choć raz był w Oświęcimiu i oglądał gabloty pełne takich właśnie obciętych włosów, skojarzenie musi być oczywiste.

Sztuka jako wyrzut sumienia?



Ann Noël, „You", 1985



Joanna Hoffmann, „Cegła", 1994

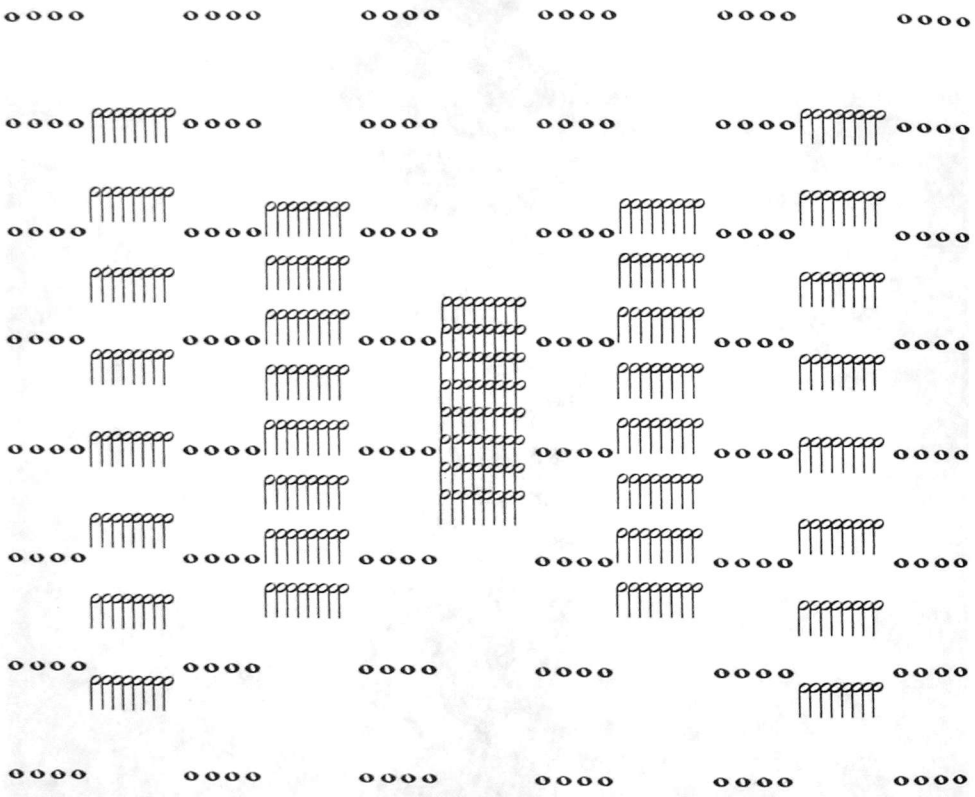


Międzynarodowe Seminarium Sztuki „ETC", Warszawa 1987

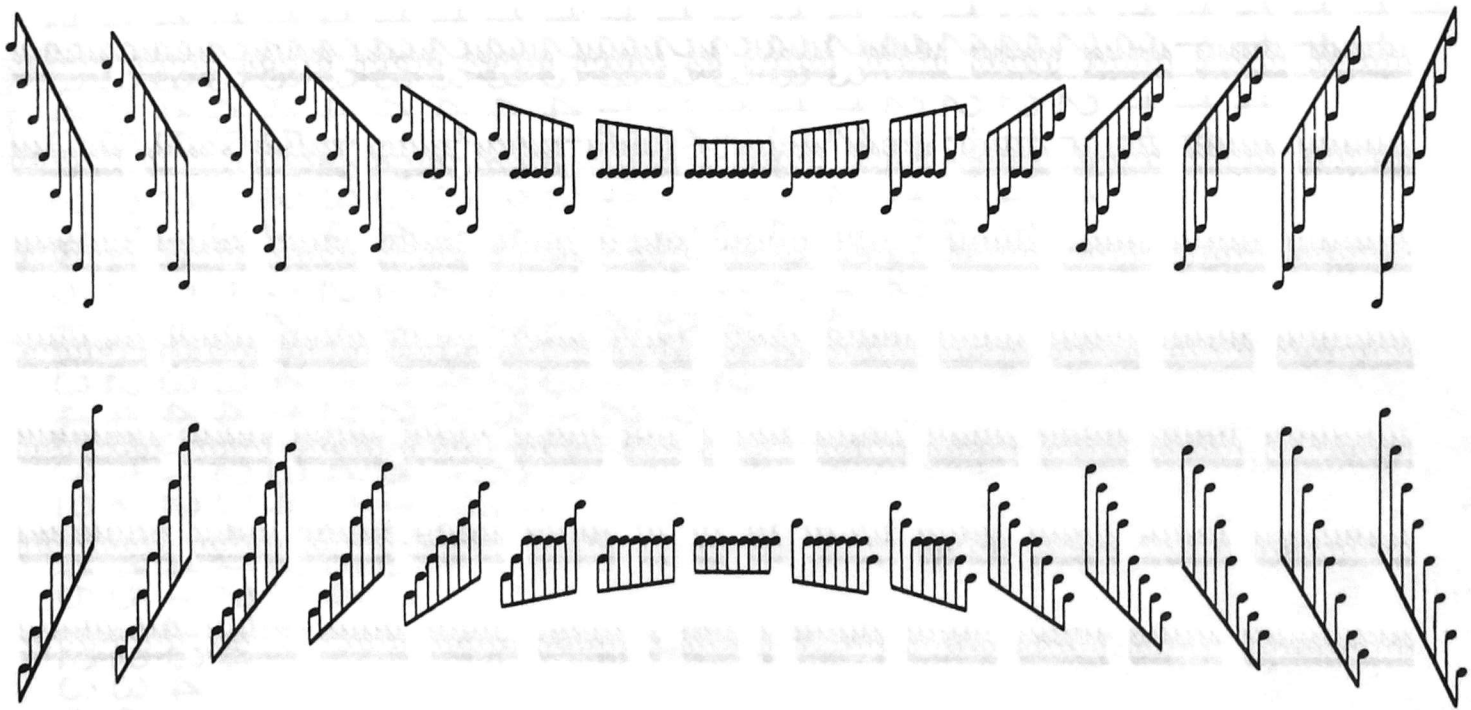
Tom Johnson



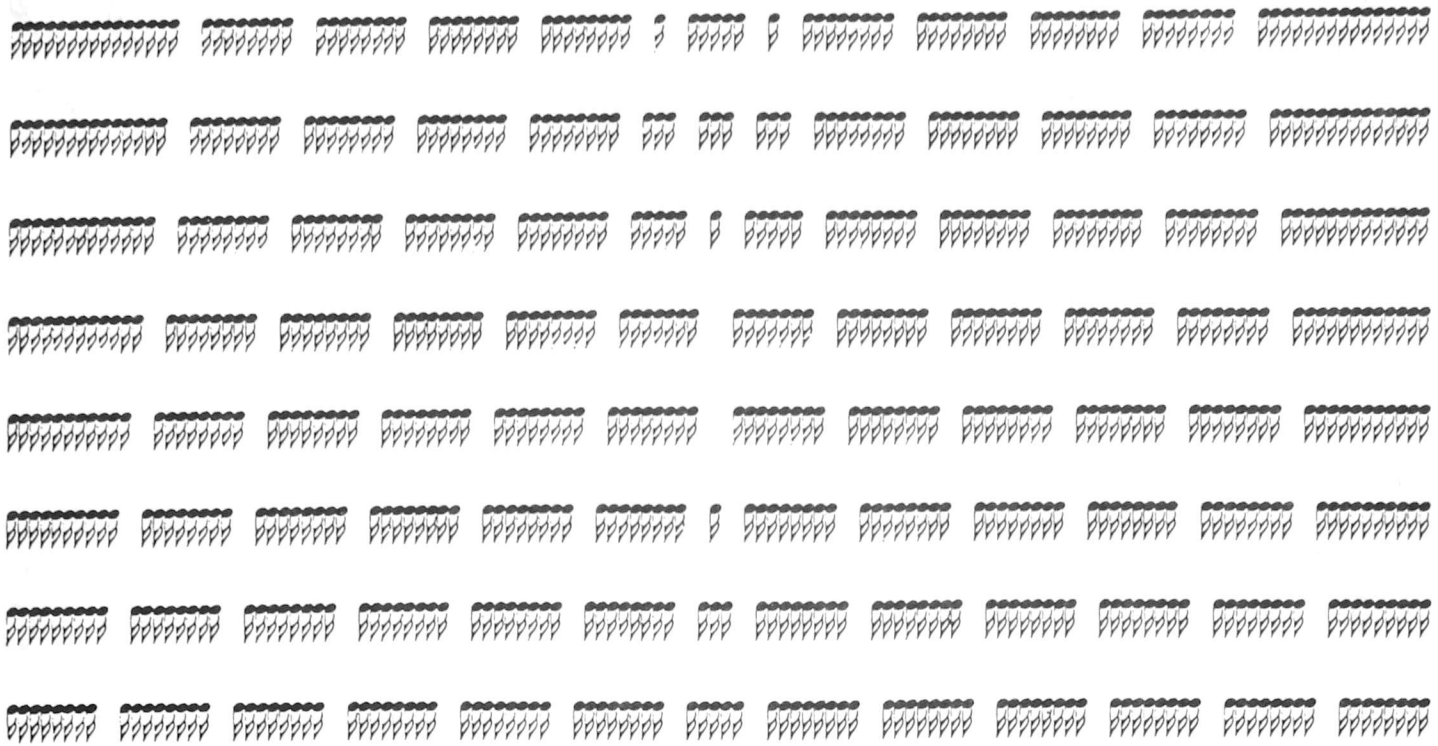
Tom Johnson – kompozytor amerykański, urodzony w 1939 roku w Kolorado. Związany z minimalizmem w muzyce, twórca oper, działań typu performance, nagrał kilkanaście płyt (m.in. „Nine Bells", 1979). Zajmuje się graficzną notacją muzyczną i poezją wizualną. Kompozytor muzyki współczesnej.



Tom Johnson, z książki „Symmetries", 218 Press, New York, 1981



Tom Johnson, z książki „Symmetries" 218 Press, New York, 1981



Tom Johnson, z książki „Symmetries", 1981

1
11
111
1111
11111
121111
1212111
12121211
121212121
1212121212
12312121212
123123121212
1231231231212
12312312312312
123123123123123
1234123123123123
12341234123123123
123412341234123123
12341234123412341234
123451234123412341234
1234512345123412341234
12345123451234512341234
123451234513245123451234
1234512345123451234512345

Tom Johnson

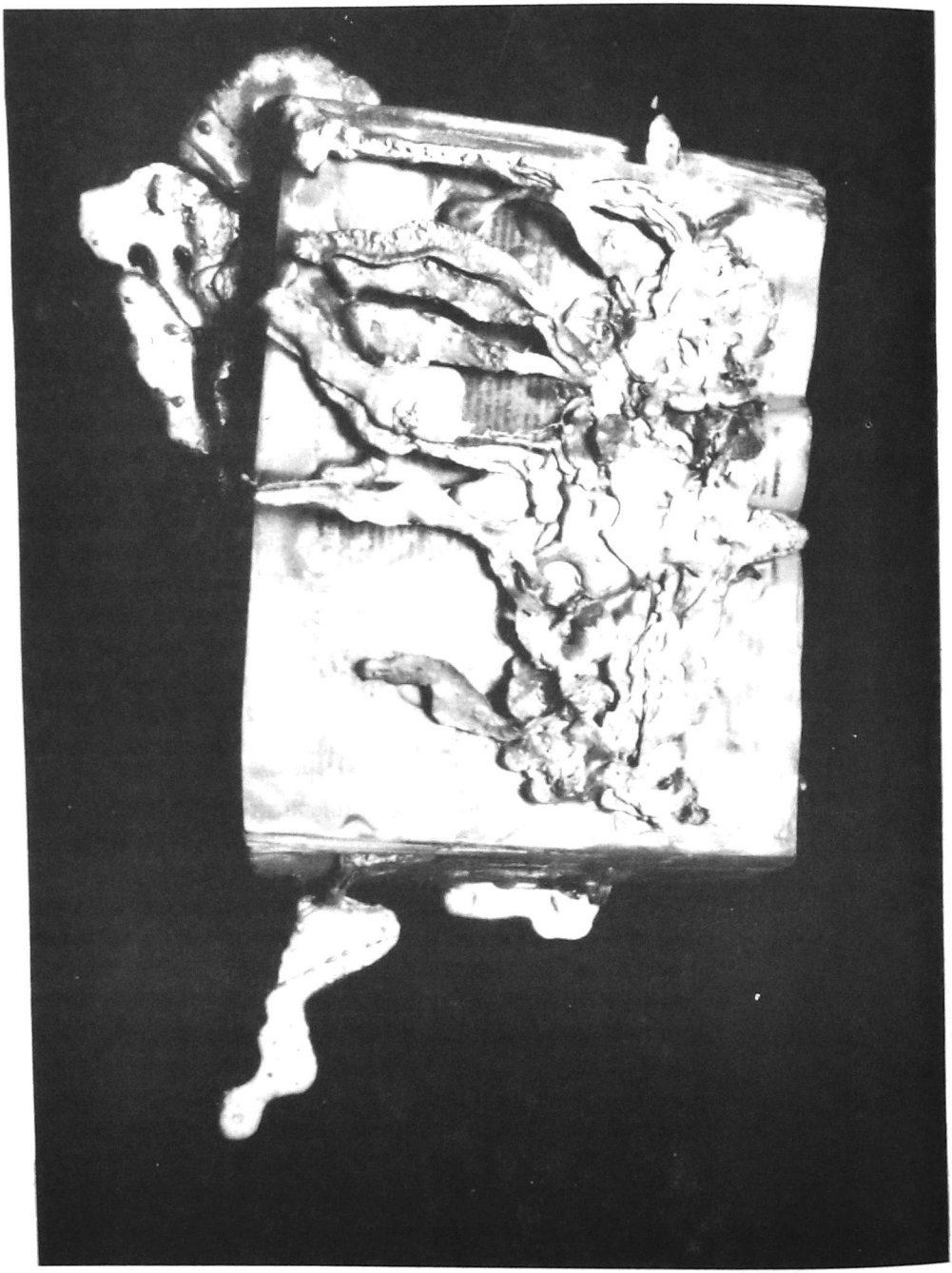

CALAMUM IN MENTE TINGUEBAT

Rysunki...

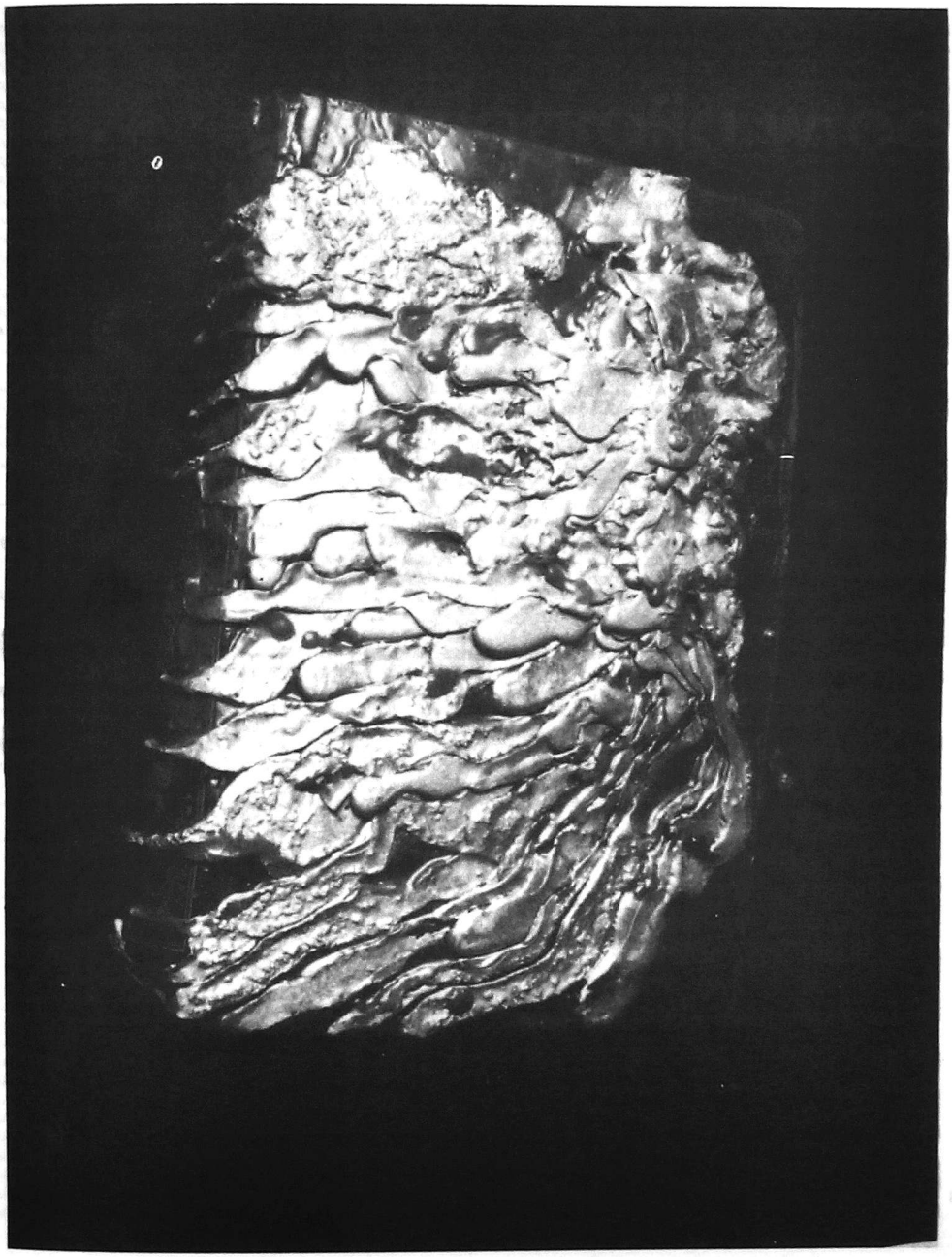
Andrzej Szewczyk

RYSUNKI: można by sądzić o nich, że są pismem, że są tak jak słowa, albo że są BRAKUJĄCYMI SŁOWAMI słowami niewypowiedzialnymi nigdy. Pamiętam też o biegunie – *Granice mego języka wyznaczają granice mego świata* (L. Wittgenstein); ale też nie mogę rozbroić przeświadczenia poety, że *są słowa, którymi można widzieć, słowa-oczy i słowa-ręce, którymi można pracować* (W. Chlebnikow). Takie słowo stwarza RÓWNOCZEŚNIE nową rzecz i nieskończenie delikatną interpretację siebie. Należy to podkreślić, kiedy Matsuo Basho nabiera wyrazistości – *Nawet kiedy wszystko będzie powiedziane, pozostanie jeszcze coś, co wymyka się słowu.* Dotyczy to może też tych rysunków. Ale nie są to brakujące słowa ani słowo w ogóle, lecz jest to konkret pisania w postaci, o którą idzie.

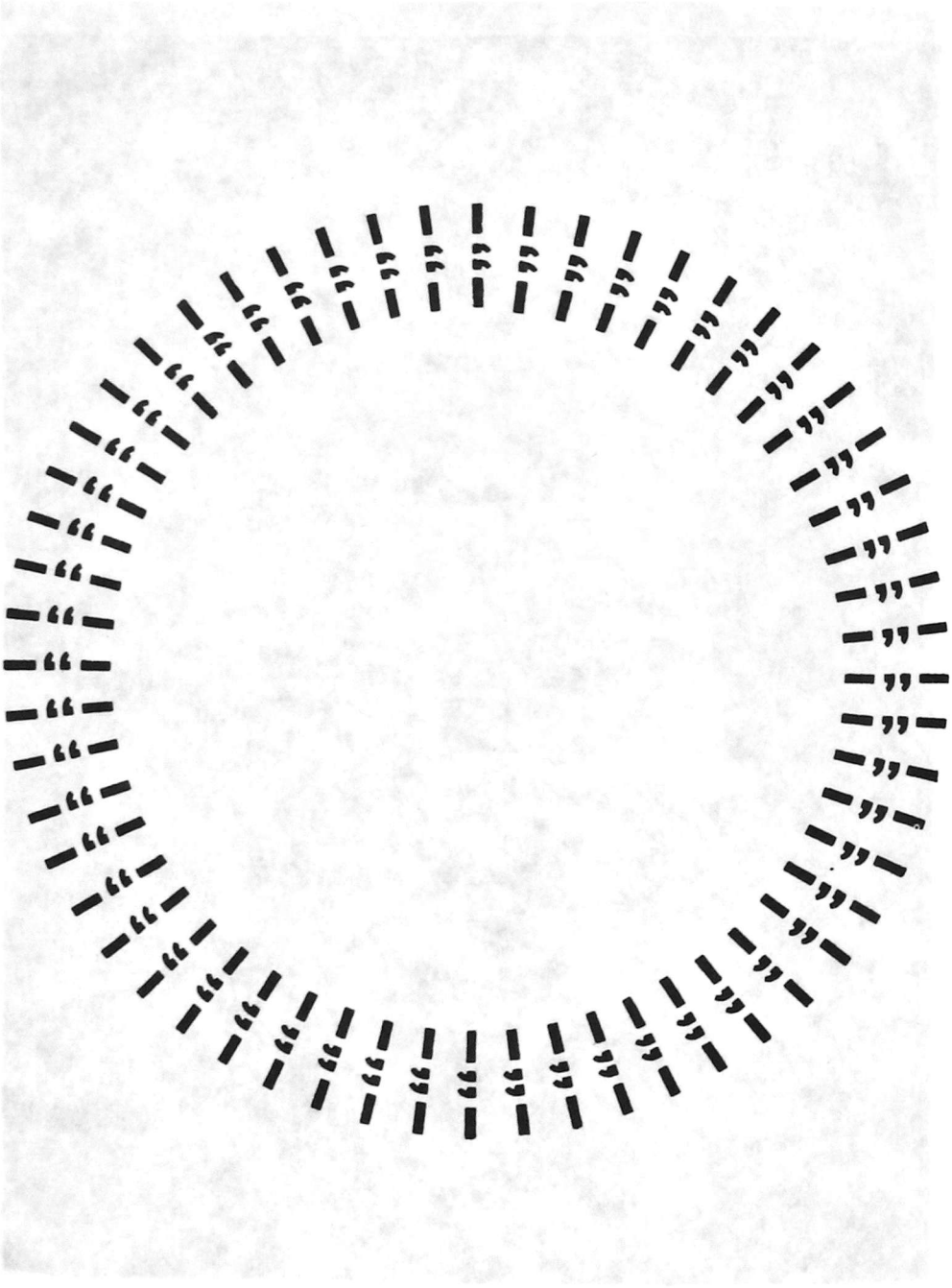
...od rana zapisałem piórem i atramentem cztery arkusze papieru... Nie chodzi w tych rysunkach tylko o kaligrafię czy ręczny opis. Kieruję się w rejony źródła emocjonalnego WYPOWIADANIA, a raczej wypisywania tego, co wiem na pewno. Powtarzam wciąż tą samą metodą, bo za każdym razem znów się cieszę. Nie sięgam zatem do innych kultur, a sięgam do siebie i niedaleko wokół siebie. Skrobię swoją tradycję. Ale nie jest to zabawa i nie jest to analiza.



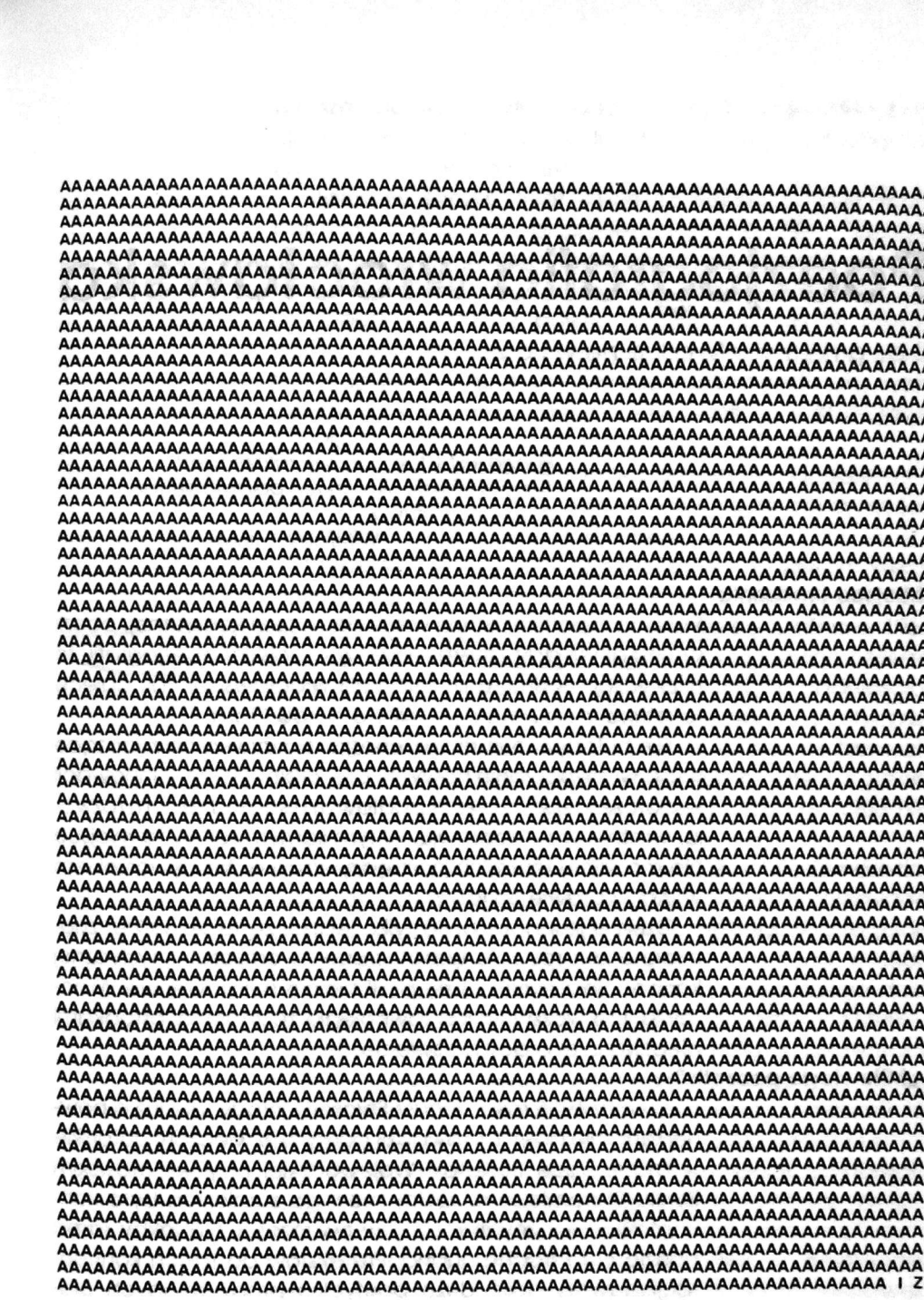
Andrzej Szewczyk, książka, 1994



Andrzej Szewczyk, książka, 1994



Marzena Kosińska, „Perpetuum mobile", 1979



Marzena Kosińska, „A i Z", 1980

Poezjografia wrocławska

Zbigniew Makarewicz

Poezja jest sztuką języka i zarazem jest stanem umysłu. A stan ten pojawia się też poza sztuką słowa.

Władysław Tatarkiewicz

Miejsce urodzenia

Mówiąc o polskiej poezji wizualnej, poezji konkretnej, poezji strukturalnej, gdy zatem mówimy o polskiej poezjografii, to zazwyczaj myślimy o poezjografii wrocławskiej, tak dalece ta sztuka utożsamia się z miastem nad Odrą.

Nie byłoby w tym nic dziwnego, zważywszy na znaczące współwystępowanie nowych, oryginalnych idei - innowacji współczesnej sztuki w ich źródłowym i samodzielnym rozwoju, właśnie we Wrocławiu. W tym samym sensie to miejsce nie ma sobie równych pomiędzy Łabą a Władywostokiem w ciągu prawie 30 lat.

Dziwne jest naprawdę tylko jedno, że te wszystkie, znamienne dla rozwoju współczesnej twórczości artystycznej koncepcje zaczynają się po II wojnie światowej we Wrocławiu, i to wcześniej lub równolegle ze znanymi ośrodkami ideotwórczej pracy na świecie.

„Miłe złego początki"

To było w 1966 roku. Janusz Styczeń, młody, ale już o pewnej renomie poeta, prowadził poetyckie wieczory autorskie w małej salce Biblioteki Wojewódzkiej przy wrocławskim Rynku Staromiejskim. Jednym z jego zamierzeń było konfrontowanie różnych rodzajów twórczości, tak jakby sama poezja była trochę nudna. Pretekstów do takich konfrontacji dawały dość dużo poetyckie próby młodych plastyków.

Stanisław Kortyka i Edward Koroblowski mieli już wydane tomiki poetyckie i nie zaniedbywali malarstwa. Pisywałem

wiersze, bo taka była moda. Na ogół wypadało być, oprócz „wyuczonego zawodu" artysty plastyka, trochę muzykiem, aktorem lub poetą.

Stanisław Dróżdż miał także za sobą pierwszy tomik poetycki, ale nie był plastykiem, lecz filozofem. Wieczór autorski Dróżdża w lutym 1966 roku nie był jednak konfrontacją jego poezji z np. malarstwem Kortyki, lecz konfrontacją poezji Dróżdża z poezją Dróżdża, z tym że utwory poetyckie nowe nie nadawały się do odczytania na głos - były zapiskami wizualnymi opracowanymi graficznie przez innego poetę - tym razem także plastyka - Stanisława Kortykę.

Tak mi to wówczas utkwiło w pamięci, że napisałem na pamiątkę działania tych Stanisławów wiersz zaczynający się od słów *był raz pewien Stanisław....*

Poruszaliśmy się wtedy w stosunkowo niewielkim kręgu zaprzyjaźnionych poddaszy i suteren, a przede wszystkim paru kawiarnianych stolików. Pojawienie się właśnie w 1966 roku Jerzego Ludwińskiego we Wrocławiu mocno ożywiło dyskusje w tym naszym niewielkim, ale wielonarodowościowym, wielowyznaniowym, wielozawodowym i politycznie zróżnicowanym ćwierćwieczu. Przy całej biedzie tamtych lat miało to środowisko jedną wspaniałą cechę - dążenie do nowości, oryginalności i żądzę wolności. Rok 1968 nie stłumił tego dynamizmu.

Od grudnia 1967 roku działała w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki Galeria Sztuki, bardzo szybko przezwana galerią „pod Moną Lisą". Działała z niezmąconą regularnością, publikując każdego miesiąca swój materiał w lokalnym miesięczniku „Odra" i tego samego pierwszego dnia miesiąca otwierając wystawę. Za tydzień czytelnia KMPiK-u wypełniała się publicznością ciekawą kolejnej prezentacji krytyka i artysty. Dyskusje gromadziły nieraz ponad setkę rozgorączkowanych uczestników. Ludwiński prowadził te debaty z niezwykłym talentem, hipnotyzując wręcz słuchaczy. Napięcie wzmagał szczególny ceremoniał, do którego należało i to, że nikt nie wiedział, jaka to wystawa, zawsze indywidualna, ukaże się w KMPiK-u i na łamach „Odry". Ponadto galeria prezentowała artystów w momencie zmian w ich twórczości i wymagała wypowiedzi tekstowej, a także stawienia czoła rozsierdzonej publiczności.

Chyba w lutym 1968 roku zaproponował mi Ludwiński wystawę w swojej galerii. Termin ustaliliśmy na jesień. Moim

problemem nie była zmiana konwencji, lecz po prostu natłok coraz to nowych koncepcji. Wypracowana niegdyś w pracowni rzeźby teza o prymacie koncepcji była tak dalece pomocna, że zabrałem się do opracowania jakiegokolwiek planu teoretycznego dalszych moich przedsięwzięć.

Rozwiązanie pojawiło się jako jedna z reguł zastosowań „Formuły X". Konwencja czystej formy pozostawała naczelną ideą rozwoju sztuk pięknych. Wszystko to, co tkwiło jeszcze jako elementy znaczące i znaczeniowe, miało być usunięte poza obszar czystej wizualności wysoko zorganizowanej. Literatura, bo z nią wciąż się zmagaliśmy, także pozbywała się całych obszarów retoryki. Ten proces oczyszczenia, przez wydobycie tylko i wyłącznie definicyjnych cech gatunków, miał niezwykłe znaczenie.

Plastyka została pchnięta w swoim rozwoju w zawrotnym tempie przez takie dynamizmy, jak gry systemowe i analizy sensytywne. Pomiędzy wierzchołkami coraz subtelniejszych zabiegów formalnych poetyckiej liryki, autotematycznych powieści i filmów a szczytami spotęgowanej redukcji środków w malarstwie i rzeźbie pojawiły się nie zagospodarowane doliny, po których błąkały się opuszczone przez te formy różne znaczenia, symbole, pojęcia i wreszcie dzikie emocje wywoływane przez wcale nie liryczne losy świata, a w tym i Polski.

Zamiast poświęcić wystawę w galerii Ludwińskiego tym fascynującym wynalazkom formalnym, postanowiłem dać upust dzikim emocjom, smutkowi wszechświata i zwykłej wściekłości, jednym słowem, powalczyć nieco z bolszewizmem (miałem taki swój prywatny program). Dość dużo różnych wydarzeń nałożyło się na to, aby każdą uporządkowaną gatunkowo formę rozsadzić. Tak powstawała koncepcja „Rozbioru dramatycznego przedmiotu". I tak zostały włączone w nią „pojęciokształty" Dróżdża, jako swoisty komentarz do prezentowanych rzeczy gotowych i także udramatyzowanego w „Monologu wewnętrznym" przedstawienia, którego byłem scenarzystą, reżyserem i wykonawcą. Konstrukcję tę Ludwiński określił jako „babę w babie". Miała ona ten walor dla mnie, że pozbywałem się w niej wszelkich „artystycznych", wykonawczych zabiegów, używałem najróżniejszych struktur, jako wyłonionych w różnych zupełnie procesach „wytwórczych". Totalny synkretyzm wydawał się jedynym rozwiązaniem dla naporu treści[1].

(1) Zbigniew Makarewicz, *Rozbiór dramatyczny przedmiotu*, Stanisław Dróżdż, *Pojęciokształty*, Jerzy Ludwiński, *Konkret i baba w babie*; „Odra" nr 12, 1968 r.

Po ukazaniu się grudniowego numeru „Odry" i wystawie w Galerii Sztuki utwory „strukturalne" Dróżdża powędrowały już całkiem samodzielnie do Poznania, do galerii Andrzeja Matuszewskiego „odNOWA" (1969). I tym razem ich kształt graficzny na płytach pilśniowych został opracowany przeze mnie i Barbarę Kozłowską. W „Odrze" reprodukowano „pojęciokształty" w opracowaniu graficznym Kortyki.

Barbara Kozłowska otrzymała w 1968 roku niewielką pracownię na Starym Mieście, o kilka kroków od siedziby Dróżdża. Miało to istotne znaczenie, bo wrocławski pionier konkretyzmu nie należał do najsprawniejszych piechurów. Po „Sympozjum Plastycznym – Wrocław '70", gdzie Kozłowska z kolei włączyła do swojej koncepcji jego „Samotność", zainteresował się tymi „poezjo-grafiami" Zbigniew Gostomski, a przez niego Wiesław Borowski, i tak trafił Dróżdż pod skrzydła galerii „Foksal" w Warszawie. Pierwsze jego wystawy były jeszcze opracowywane przez Kozłowską (1971, 1972). Ona też nadała kształt ostateczny starym i nowym pojęciokształtom, które Dróżdż wystawiał w Amsterdamie w Stedelijk Museum (1970).

Zyskując pewną renomę, także przez uczestnictwo w takich imprezach plastycznych jak „Zjazd Marzycieli" w galerii EL w Elblągu 1971, mógł Dróżdż pokusić się o szersze rozpropagowanie nie tylko własnych utworów, ale nowego rodzaju twórczości. Ze środowiska młodoliterackiego dołączyła do niego niebawem Marianna Bocian, z plastyków zaś, oprócz mnie i Kozłowskiej, pojawiła się Marzena Kosińska. Nowe idee trafiły również do Ogniska Kultury Plastycznej, gdzie wykładałem rzeźbę, a stamtąd wywodzi się grupa Studio Kompozycji Emocjonalnej, w której znaleźli się utalentowani „konkretyści": Wojciech Sztukowski, Jerzy Ryba, Grzegorz Kolasiński i Zbigniew Jeż. Tylko środowisko Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych było długo niepodatne na wszelkie nowości, aby w końcu ulec fali kompletnie zmistyfikowanej „konceptualizacji" i wszelkiej maści pseudoawangardowej tandety produkowanej przez co sprytniejszych studentów na oczach zbaraniałych profesorów.

Dróżdż starał się o przyjęcie do Związku Literatów Polskich. Miał takie ambicje. Ale ten zasłużony związek nie poddawał się żadnej perswazji i, poniekąd słusznie, poezjografika za literata uznać nie zechciał. Związek Polskich

Artystów Plastyków, szczególniej we Wrocławiu, okazał się bardziej liberalny i na podstawie prac poezjograficznych, a w zasadzie na podstawie faktu ich zaprogramowania, uznał Dróżdża za twórczego autora dzieł plastycznych w 1975 roku[2].

Różnie można wyznaczać koniec epoki bohaterskiej dla wrocławskiej, a więc i polskiej, poezji konkretnej. Ta data wydaje się najbardziej usprawiedliwiona, bardziej niż wydanie antologii „Polskiej Poezji Konkretnej" przez Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur" (1978) i bardziej niż serie wystaw, których Dróżdż zorganizował w latach 70. kilkanaście - swoich indywidualnych i zbiorowych, wspomagając także nowe pojawiające się talenty, jak chociażby Bogusława Michnika z Kłodzka, na Dolnym Śląsku.

Poprzez Lotara Herbsta otrzymałem zamówienie na opracowanie „Estetyki dzieł polskiej poezji konkretnej" dla jednego z uniwersyteckich programów badawczych, co wykonałem (1978). Poezja konkretna stała się częścią kultury narodowej.

(2) W 1974 r. Zarząd Okręgu ZPAP we Wrocławiu przekazał do Rady Artystycznej ZG ZPAP w Warszawie wniosek o nadanie członkostwa nadzwyczajnego Stanisławowi Dróżdżowi na podstawie działalności artystycznej. Rada Artystyczna ZG APAP zaakceptowała wniosek i w 1975 roku Dróżdż został członkiem nadzwyczajnym. W 1978 r. Rada Artystyczna Wrocławskiego Okręgu ZPAP nadała mu członkostwo zwyczajne. Podstawą do tych decyzji była wyłącznie działalność Dróżdża w dziedzinie poezji konkretnej.

Zbiór nie istniejący

Można przynajmniej na dwa sposoby myśleć o publikowaniu dzieł poezji konkretnej - przez druk i poprzez unikalne dzieło plastyczne, jeśli nie liczyć różnego rodzaju preparatów dźwiękowych, którymi także zajmuje się poezjografia. Można też odnaleźć podobne konstrukcje w niektórych utworach parateatralnych, a także utrwalonych na taśmach wideo.

Zbiór dzieł poezji konkretnej, lub szerzej - poezjograficznych praktyk (w grupie zjawisk, które niegdyś określaliśmy jako „sztukę pojęciową") jest zbiorem imaginacyjnym, bo nikt o taki zbiór ani publikację multiplikującą takie utwory nie zadbał. Muzea mają po prostu swoje sprawy i zasady nie zmienione od czasu ostatnich uzgodnień ekspertów w czasie stanu wojennego, a orientacje różnych centrów i ośrodków, instytutów i wydawnictw nie odbiegają od tego wzorca.

Dla większości znawców nie istnieje zresztą gatunek, lecz jakaś doktryna „konkretyzmu", dla której, jak dla innych „-izmów", mamy np. jednego lub dwóch „reprezentatywnych reprezentantów", najlepiej przy tym, żeby robili coś takiego, co wygląda „zupełnie tak jak na Zachodzie". Takim reprezentantem stał się u nas Stanisław Dróżdż, niczego mu z zasłużonej sławy nie ujmując.

Chodzi o nastawienie krytyki artystycznej i polityków kulturalnych.

W ciągu bez mała trzydziestu lat, gdyby wszystko zaczynać od 1966 roku i od Dróżdża, narosła góra dzieł i powiększyła się lista nazwisk autorów dzieł poezjograficznych czy też konkretystycznych – jak kto woli.

Systematycznie ten specjalny gatunek synkretycznych zabiegów uprawiali jak dotąd: Stanisław Dróżdż, Marzena Kosińska, Marianna Bocian, Barbara Kozłowska, Grzegorz Kolasiński, Bogusław Michnik, Hubert Koryzna, Zbigniew Jeż, Zbigniew Makarewicz, Wojciech Sztukowski, Michał Bieganowski, Eugeniusz Smoliński, Sławomir Ząbek.

Istotne znaczenie miały również specyficzne poetyckie utwory przestrzenne Alojzego Gryta, jak i parateatralne Wojciecha Stefanika. Wypada też zauważyć osobliwy fakt, że twórczość Eugeniusza Smolińskiego pozostaje poza prowadzonymi przez Dróżdża rejestrami i imprezami, poza antologią, chociaż trudno o bardziej poetycko i konkretystycznie prowadzoną aktywność nie tylko we Wrocławiu. Natrafiamy tutaj na pewne doktrynalne ograniczenie nie tylko w działalności przywódcy konkretystów, czyli Dróżdża, ale również mamy do czynienia z zastanawiającą ślepotą różnych obserwatorów. Powiedzmy sobie tyle przynajmniej, że bez Dróżdża, Bocian, Kosińskiej, Kozłowskiej i Smolińskiego nie ma sensu opowieść o wrocławskiej poezji konkretnej.

Przywołana tutaj czołówka poezjograficznych osiągnięć sztuki wrocławskiej nie jest listą reprezentantów poszczególnych dyscyplin poezjografii ani nurtów stylistycznych. Tych pięcioro artystów zaznaczyło się wyraźnie poprzez silną indywidualizację swoich dzieł i systematyczną obecność w sztuce polskiej poprzez „konkretystyczne" utwory.

1. Zapisy słowno-literowe i cyfrowe Stanisława Dróżdża, tak to można powiedzieć, bo znakowo-materialnie do tego sprowadza się wybór tworzywa u tego konkretysty, nie są obrazami, co jako specyficzną skłonność można odnaleźć u Marianny Bocian. Surowiec znakowy i słowno-znakowy zostaje u Dróżdża poddany strukturyzującej obróbce, tak aby jako tekstowy blok, mocno związany z kształtem prowadzonych wewnątrz niego operacji, stanowił znaczeniowy równoważnik pojęcia. Pojęciokształty nie są tylko nazwą wymyśloną przez autora zestawu pewnej liczby dzieł, nazwa ta trafnie wydobywa pewną dyscyplinę poezji konkretnej.

2. Marianna Bocian mimo ujęcia zapełnianych znakami płaszczyzn w geometryczne schematy, czasem przypominające operacje Dróżdża, nie zajmuje się tworzeniem równoważników pojęć, lecz tworzy zapisy odpowiadające obrazowym ekspresjom. Raz jest to pragmatyka bliższa konwencji plakatu, a innym razem wskazuje na opanowanie sugestywnych malarskich przestrzeni. To, że ta skomplikowana gra odbywa się w czarno-białych relacjach płaszczyznowych układów, nie odbiera jej charakteru gry przestrzennej. Umożliwiają ją znakowe (literowe, cyfrowe) i słowne (wers, zderzenie słów, słowo) wskazania kierunku ruchu myśli i wyobraźni.

3. Marzena Kosińska jest artystką szczególnie uczuloną na dwie podstawowe sytuacje konstruujące jej utwory:

1° - na wartość sugerowanego lub wprost wskazywanego kontekstu (kontekst jest tekstem); 2° - na potencjalne możliwości systematyzacji (geometryczny układ dekonstruuje i rekonstruuje sens - tj. rozpad pierwotnego znaczenia słownoobrazowego umożliwia rekonstrukcję sensu już jako znaczenia tego właśnie jednostkowego utworu). Innym ważnym motywem pracy Kosińskiej jest element ruchu raz dany wprost, jako mechaniczny ruch elementów, a częściej sugerowany przez drganie pola percepcyjnego lub jego specyficzne pulsacje.

4. Długie cykle permutacji rozpisywane na lata równolegle prowadzonych linii, z zaskakującymi przełączeniami z systemu na system, to w gruncie rzeczy specjalność Barbary Kozłowskiej. Nie da się tej twórczości opisać w kategoriach tendencji, stylu. Jest to raczej pogłębiana z czasem metoda pracy, w której zmiana kategorii, samozaprzeczenie sensownych danych zmysłowych, lub szerzej, pojęciowo-obrazowych, więc budowanie na dysonansach i asonansach znaczeniowych, jest sposobem na wydobycie (sztuczne) nawet samego materiału do budowy tego swoistego świata skonstruowanego np. z „negatywów fikcji". Gra znaczeń odbywa się w utworach Kozłowskiej nie tylko w umownej, dwuwymiarowej przestrzeni graficznej, lecz staje się coraz bardziej zapisem realnie przestrzennym.

W wykreowaną przestrzeń, w otoczenie, wpisuje się grę-akcję prowadzoną w czasie realnym i wyobraźniowym.

5. Utwory Eugeniusza Smolińskiego, podobnie jak w pracach Kozłowskiej, angażują realną, trójwymiarową przestrzeń. Jest im ona potrzebna w jak najbardziej konkretnym

sensie, ponieważ te poezjograficzne preparaty trzeba umieścić w jakimś pokoju dokładnie tak samo jak łóżko, stół, lampę, lub powiesić na ścianie jak portret ze ślubnej fotografii, albo położyć na stole jak zeszyt, talerz, postawić jak wazon. Cechą najistotniejszą tych utworów jest przyleganie bardzo dokładne do banalnie życiowego motywu i dopiero proces opracowania zmienia sens bytowania rzeczowej struktury. Jakaś rzecz staje się przedmiotem, ponieważ najpierw została niejako „upolowana" i wydarta swemu naturalnemu otoczeniu. Wskazana wstępnie struktura rzeczy gotowej okazuje się imitacją, preparatem, atrapą. Ideałem tej pracy jest danie rzeczowego ekwiwalentu obrazu jakiejś rzeczy, ale idealnym dziełem Smolińskiego byłby idealnie wykaligrafowany tekst jednocześnie niemożliwy do odczytania. Parę dzieł kaligraficznych i jednocześnie łudząco oddających iluzję „obrazkowej" przestrzeni takie zamierzenia wyraźnie sugeruje.

Kolekcja dzieł obrazującej możliwości wrocławskiej poezji konkretnej nie byłaby jeszcze kompletna, gdyby ograniczyć się tylko do tych pięciorga najważniejszych autorów. Ważnym i wzbogacającym czynnikiem były, na tym terenie, specyficzne interwencje - wejście na obszar wskazany przez „sztukę pojęciową", a dalej także na właściwe poezjografii miejsce, twórców zainteresowanych różnymi innymi dziedzinami (przeważnie plastyki). W ten sposób można doliczyć się kilkunastu wrocławskich autorów, którzy, częściej lub rzadziej, tworzyli jakieś serie dzieł w duchu „sztuki pojęciowej" i także poezji „przestrzennej". Ustaliły się po pewnym czasie, także przez coraz częstsze kontakty z zagranicą, ściślej skodyfikowane procedury-dyscypliny:

1) Permutacje (zmiana sensu w bez-sens i odwrotnie).

2) Pojęciokształty (ikoniczne przedstawienia pojęcia, które zostaje wydobyte z operacji na tekście jako logiczna jej konsekwencja).

3) Konstelacje (posiadają najswobodniejszą strukturę, jako skupienia znaków, wyrazów, form wizualnych przestrzennych i dwuwymiarowych z posłużeniem się środkami audiowizualnymi).

4) Kaligramy (zerwanie z symbolicznym sposobem obrazowania i zastępowanie poetyckiego obrazu modelem typograficznym bądź kaligraficznym).

5) Dywersyfikacje (odgałęzienia wnikające w pograniczne strefy innych dziedzin - plastyki lub muzyki, lub

ruchomego obrazu, a także ponowne „zapisowe" opracowania wybranych cytatów z literatury, filmu lub malarstwa).

Wypada też zaznaczyć, że poezja konkretna wizualna, której praktyka zyskała pewną popularność, nie wyczerpuje listy możliwości, ponieważ utwory dźwiękowe mają swoje prawo obywatelstwa nie tylko w postaci synkretycznych audiowizualnych produkcji. Specyficznie wyodrębniającym się działem staje się „maszynopismo", jak i inne „narzędziowe" poddyscypliny, techniki wskazujące na walor narzędzia (tak samo komputera, jak i ręcznej kaligrafii).

Z tych wyżej wymienionych względów ważne byłoby włączenie do reprezentacji wrocławskiej poezjografii utworów dźwiękowych i maszynopisowych Wojciecha Sztukowskiego. Byłby on samotnym nieomal przedstawicielem struktur dźwiękowych, gdyby nie jeden przynajmniej utwór Marka Dyżewskiego pt. „Na kształt płatków śniegu" (1977), łączący cechy poetyckiego i muzycznego słuchowiska z czysto formalnymi zabiegami stanowiącymi równoważniki jakości wizualnych.

Techniki poetyckiego zapisu

Punktem wyjścia dla Dróżdża było programowanie swoich pojęciokształtów na maszynie do pisania. Niektóre z nich, jak „od do", zachowały swoją pierwotną postać maszynopisma, tyle że fotograficznie powiększonego do celów ekspozycyjnych. Z maszynopisma Sztukowski tworzył sugestywne kompozycje iluzoryczne uprzestrzennionego układu liter i słów. Barbara Kozłowska procedurę zapisu maszynowego wprost skojarzyła z fotograficznymi jego powiększeniami i zmniejszeniami w „stądotąd". Maszynopismo jest też ważnym sposobem zapisu dla Marianny Bocian.

Pismo odręczne – nowa stylizacja kaligraficzna to istotny środek dla konstrukcji dzieł Eugeniusza Smolińskiego, a wypada też przypomnieć odręczne, w stylu „graffiti", „plakatowe" zapisy Aleksandra Rozenfelda.

Pozostając w kręgu utworów konstruowanych, tak czy inaczej, w systemach znakowo-literowych, mamy do czynienia z rozległym obszarem, na którym wartość znaczeniową, istotne oddziaływanie emocjonalne uzyskuje się przez precyzyjne stosowanie właściwego kroju litery, sięgając do znanego katalogu czcionek, ale też, jak to widać na przykładzie prac Marzeny Kosińskiej, perfekcyjne rozwiązanie uzyskuje się przez indywidualne budowanie literowego znaku (np. wersje motywu „od-do").

Literowo-znakowe i liternicze kompozycje prezentują znaczne bogactwo sposobów realizacyjnych. Prosty tautologiczny zapis, niezależny od formy zapisywania, to „błond" Sławomira Ząbka. Pojęciokształt Huberta Koryzny polega na opatrzeniu strzałkami końców liter słowa „Tędy". Kosińska uzyskuje intrygujący wynik w kompozycji „Lewica-Prawica", którą zapisuje w formie krzyża św. Andrzeja, powodując przejście czerni-prawicy na lewo i czerwieni-lewicy na prawo[3]. „Między" Dróżdża zostaje rozpisane na ściany, podłogę i sufit sali ekspozycyjnej, nie pozostawiając wątpliwości, w jakiej sytuacji widz się znajduje[4]. Sposób rozpisania tego słowa na tapetową, równomiernie rozmieszczoną strukturę liter celowo utrudnia złożenie ich w słowo: między, ale wcześniejsze odczucie jest dostatecznie silne. Rozproszone dowolnie litery wypisywane przez uczestników zdarzenia tworzyły sensowne zdanie – cytat z opowiadania J. L. Borgesa w dziele Kozłowskiej, tam właśnie zróżnicowanie charakteru pisma – innego dla każdej litery – było pierwszym sensem, wobec rozbicia tekstu w przestrzeni, litera po literze, i zupełnie dowolnego przemieszania. Taka metoda swoistego collage'u nie występuje zbyt często w praktyce poezjografii wrocławskiej.

Collage stosował z upodobaniem Zbigniew Jeż, również uzdolniony preparator tak tekstów, jak i różnych przedmiotów, które obdarzał w efekcie nowymi znaczeniami i funkcjami. Były to preparowane księgi (np. zamknięta na kłódkę historia sztuki). Również collage'em posługuje się chętnie Bogusław Michnik. Wzajemne naklejanie, sklejanie i nakładanie na siebie różnych technik można również odnajdować w procesach Marianny Bocian, wcinającej całe długie zdania w znakowo-graficzne, już zdawałoby się ukształtowane struktury („skargi i zażalenia przyjmuję codziennie od godziny otwarcia poczty za opłatą odpowiadam nie toleruję życzeń" – „Zero sensu"). Ryte w kamieniu inskrypcje („wokamienia") upodobał sobie Michał Bieganowski[5]. Ponadto Bieganowski tworzy konstelacje trudno czytelnych układów tekstu przez przerobienie komputerowego schematu litery tak dalece, że jego „Logotypy" stają się abstrakcyjnymi ornamentami.

Wyjście poza kartę papieru, od której jednak wszystko się zaczynało, porzucenie przywiązania do liter i znaków tekstów i innych temu podobnych motywów nie przychodzi łatwo i (mimo wykorzystywania przez Dróżdża cyfrowych

(3) Marzena Kosińska zrealizowała swój projekt w formie plakatu-druku w roku 1979. Wystawa w „Zakładzie nad Fosą" Politechniki Wrocławskiej była połączona z ekspozycją dzieła *Lewica-prawica* na trzech słupach ogłoszeniowych w pobliżu galerii.

(4) Stanisław Dróżdż, *Między*, Galeria „Foksal", Warszawa 1973 r.

(5) Michał Bieganowski wmurował jako krawężnik na jednej z ulic wrocławskich swoje poetyckie inskrypcje w 1978 r. Akcja umieszczenia krawężnika z granitu z napisem „wokamienia" miała charakter happeningowego ceremoniału (dzieci z pobliskiej szkoły uczestniczące w zdarzeniu zostały obdarowane specjalnymi chorągiewkami papierowymi z konkretystycznymi tekstami Bieganowskiego).

wydruków komputerowych do uzyskiwania czysto plastycznych efektów) nie wydaje się, aby wszystkie możliwości tej gry zostały już wyzyskane.

Posłużenie się bardziej skomplikowanymi synkretycznymi gatunkowo strukturami jest niejako wpisane w kondycję poezjografii. Stąd też połączenia takich technik, jak fotografia, film, wideo, żywe przedstawienie, urządzenie przestrzenne, czy zastosowanie kompozycji efemerycznego zdarzenia. Wreszcie mamy utwory rzeźbiarskie i artystyczne księgi. Przykłady tych bardziej rozbudowanych, synkretycznych struktur wymagają wyodrębnionego opisu i do nich na końcu odsyłam zainteresowanych.

Uzasadnienie i usprawiedliwienie

Jak już zapewne zauważył nawet mniej uważny czytelnik, istnienie „poezjografii", „poezji strukturalnej" lub „poezji konkretnej" jest obciążone pewną chwiejnością terminologiczną już na samym wstępie, gdy idzie o nazwę gatunku. Jest jednak jeszcze gorzej. Niektórym teoretykom wydało się, że mają do czynienia z gatunkiem literackim, a nawet z „konkretyzacją" poezji. Analizowano więc całkiem przygodny zestaw słów, dobry jak każdy inny jako nazwa, ale nie wprowadzający nas w istotę zjawiska. Ignorowano również fakt jako tako znany, że konkretne przedmioty nie dają się w ogóle wepchnąć do dzieła sztuki lub teorii naukowej. Wobec ambicji teoretyków fakty miały ustąpić próbie przewrotu w logice i filozofii. Jeśli te próby nie powiodły się, to na pewno filozofii ani logice nie zaszkodziły, ale dla percepcji utworów poezjograficznych były na pewno szkodliwe. Szczególnie tam, gdzie sami artyści podpisywali się pod tymi nieudanymi teoriami, chcąc za wszelką cenę uzyskać jakikolwiek komentarz do swoich prac, opromieniony do tego tytułem filozofa, filologa czy historyka sztuki[6].

Dotykamy tutaj delikatnej kwestii, która długo spędzała sen z powiek części poezjografików wrocławskich. Chodziło o to mianowicie, jak usprawiedliwić i uzasadnić fascynującą ich praktykę, na którą w życiu kulturalnym Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej nie było kategorii. Oznaczało to brak możliwości najważniejszej - sposobu księgowania wydatków, tworzenia zapisów cenzuralnych, recenzowania proponowanych wydawnictw. We Wrocławiu dochodziła jeszcze jedna bariera - merytoryczna i materialna słabość instytucji kulturalnych i wspominana już niedrożność komunikacyjna wewnątrz środowisk intelektualnych. Tworzyli je

(6) Z punktu widzenia teorii literatury rozpatrują poezję konkretną Tadeusz Sławek np. w: *Poezja konkretna w tradycji myśli metafizycznej*; Sergiusz Sterna-Wachowiak, *„Fizjologia" słowa. Z zagadnień semiotyki poezji konkretnej*; Jacek Wesołowski, *Motywacje literackie poezji konkretnej*. (materiały sesji teoretyczno-literackiej „Poezja Konkretna", Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur", III Ogólnopolska Wystawa Poezji Konkretnej, Wrocław 1979).

ludzie utytułowani i zapewne poczciwi, ale o klasie refleksji na poziomie ledwie wstępnej orientacji w samym fakcie prawdopodobnego istnienia kultury artystycznej, a nie dotyczyło to tylko osób wywodzących się wprost z warstwy chłopskiej lub proletariackiej.

Na taki właśnie osiągnięty kształt dzieł poezjograficznych miała wpływ przemożny osobliwa sytuacja, przez czołowych przedstawicieli ani nie chciana, ani nie przewidywana. Ich ambicje literackie (szczególnie w przypadku Dróżdża) nie mogły być potwierdzone przez notoryczny iście „betonowy" (ang. *concrete*) konserwatyzm środowiska poetyckiego, literackiego, również wrocławskiego środowiska literatów. Pierwsze znaczące publikacje zawdzięcza poezjografia galeriom: „Pod Moną Lisą" i „Piwnicy Świdnickiej" we Wrocławiu, oraz „odNOWA" w Poznaniu i „Foksal" w Warszawie. Ta ostatnia stworzyła Dróżdżowi szansę corocznych pokazów, łącznie z możliwością przebudowywania wnętrza galerii. Tak więc i styl uprawiania poezjografii we Wrocławiu nadawały warunki nie tylko i nie tyle „czasu", co „miejsca", a to przez fakt, że sztuka ta pojawiała się jako ceniony i oczekiwany gość nie w BWA - Ośrodku Sztuki Współczesnej „Awangarda" lub w Muzeum Narodowym, lecz w katakumbach, alternatywnych galeriach wrocławskich („Katakumby", „Babel", „X", „Zakład nad Fosą", „Jatki"), a także w peryferyjnych klubach i domach kultury (np. Kozanów)[7].

W pewnym momencie można było nawet wynegocjować wycenę realizacji dzieła według cennikowych reguł wystawienniczej grafiki jako „planszy graficznej trudnej"[8]. Ostatecznie został Dróżdż członkiem stowarzyszenia twórców, tj. Związku Polskich Artystów Plastyków, zaprogramowane przez niego „plansze graficzne trudne" trafiły do zbiorów Muzeum Narodowego jako „manifestacje plastyczne" i wreszcie Biuro Wystaw Artystycznych zorganizowało retrospektywę jego prac, a także Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, a nie np. Wydawnictwo Literackie, opublikowało zbiorek pojęciokształtów Dróżdża (1993).

Ze względu na szczególny klimat we wrocławskim środowisku artystów plastyków, najmniejsze problemy z uzasadnieniem i usprawiedliwieniem swojej twórczości mieli poezjograficy-plastycy. Mogli oni również pomijać osobliwości kształtującego się środowiska poezjografików, mając po prostu własne, niejako rutynowe kanały publikacyjne,

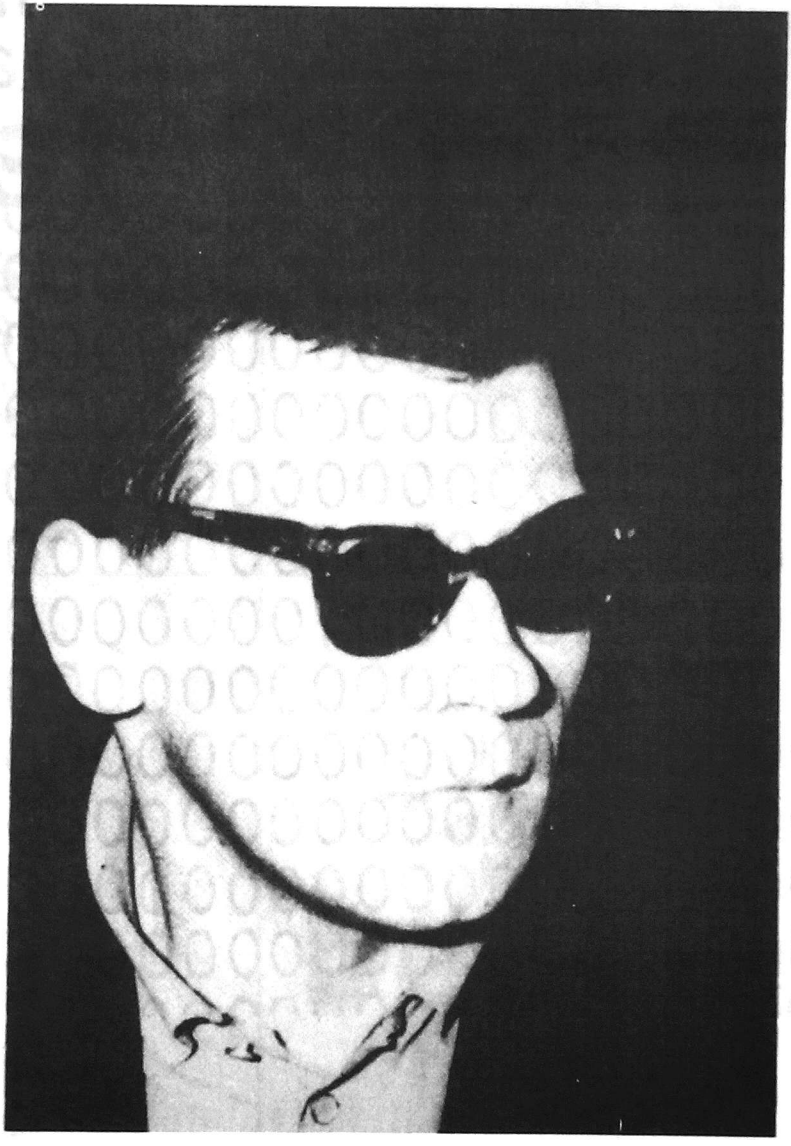
(7) Np. „Wrocławska Poezja Konkretna", wystawa w Klubie „vade-mecum" przy Osiedlowym Domu Kultury Kozanów, Wrocław 1978 r.

(8) W związku z zaproszeniem do udziału w Międzynarodowej Wystawie Poezji Konkretnej w Amsterdamie w Holandii, organizowanej przez Stedelijk Museum Dróżdż otrzymał dotację Wydziału Kultury Prezydium Rady Narodowej miasta Wrocławia na wykonanie swoich *Pojęciokształtów* wg parametrów wskazanych przez organizatorów. Zlecenie na takie opracowanie graficzne i techniczne zostało skierowane z imiennym zastrzeżeniem wykonawcy Barbary Kozłowskiej do Przedsiębiorstwa Państwowego „Pracownie Sztuk Plastycznych" - Oddział we Wrocławiu w 1970 r. Ostateczna forma podległa oczywistej w tym wypadku akceptacji Dróżdża. Jest w tym proste podobieństwo do realizacji wielu projektów Iana Hamiltona Finlaya, Szkota - konkretysty, którego dzieła mają w niektórych wypadkach parę wersji realizowanych przez różnych artystów grafików, malarzy czy rzeźbiarzy lub są projektami architektów itp. Finlay zawsze podaje nazwisko realizatora - artysty plastyka.

właściwe dla zawodowej kondycji plastyków, a innych przecież poezjografia nie miała. W tym sensie „poezja konkretna" (poezjografia) stała się sztuką plastyczną w przeważającej mierze, a nie gatunkiem literackim - sztuką słowa, ani też sztuką dźwięku - muzyką. Środowisko wrocławskich muzyków było zresztą totalnie impregnowane na przenikanie jakichkolwiek „niesprawdzonych eksperymentów". Tak oto, mimo zapowiadanych możliwości o wiele szerszych, konkretnie rzecz biorąc, konkretna poezja, w starciu z konkretnymi wrocławskimi warunkami ostatniego trzydziestolecia, stała się plastyką i coraz rzadziej podejmuje próby usamodzielnienia się.

czerwiec 1995

Stanisław Dróżdż



Stanisław Dróżdż – urodzony w 1939 roku w Sławkowie. Najwybitniejszy polski twórca poezji konkretnej. Organizował wiele ogólnopolskich sesji poświęconych poezji konkretnej. Prace prezentował na kilkudziesięciu wystawach; publikował m.in. w „Odrze", „Twórczości", „Poezji", „Projekcie".



Stanisław Dróżdż, „Continuum"

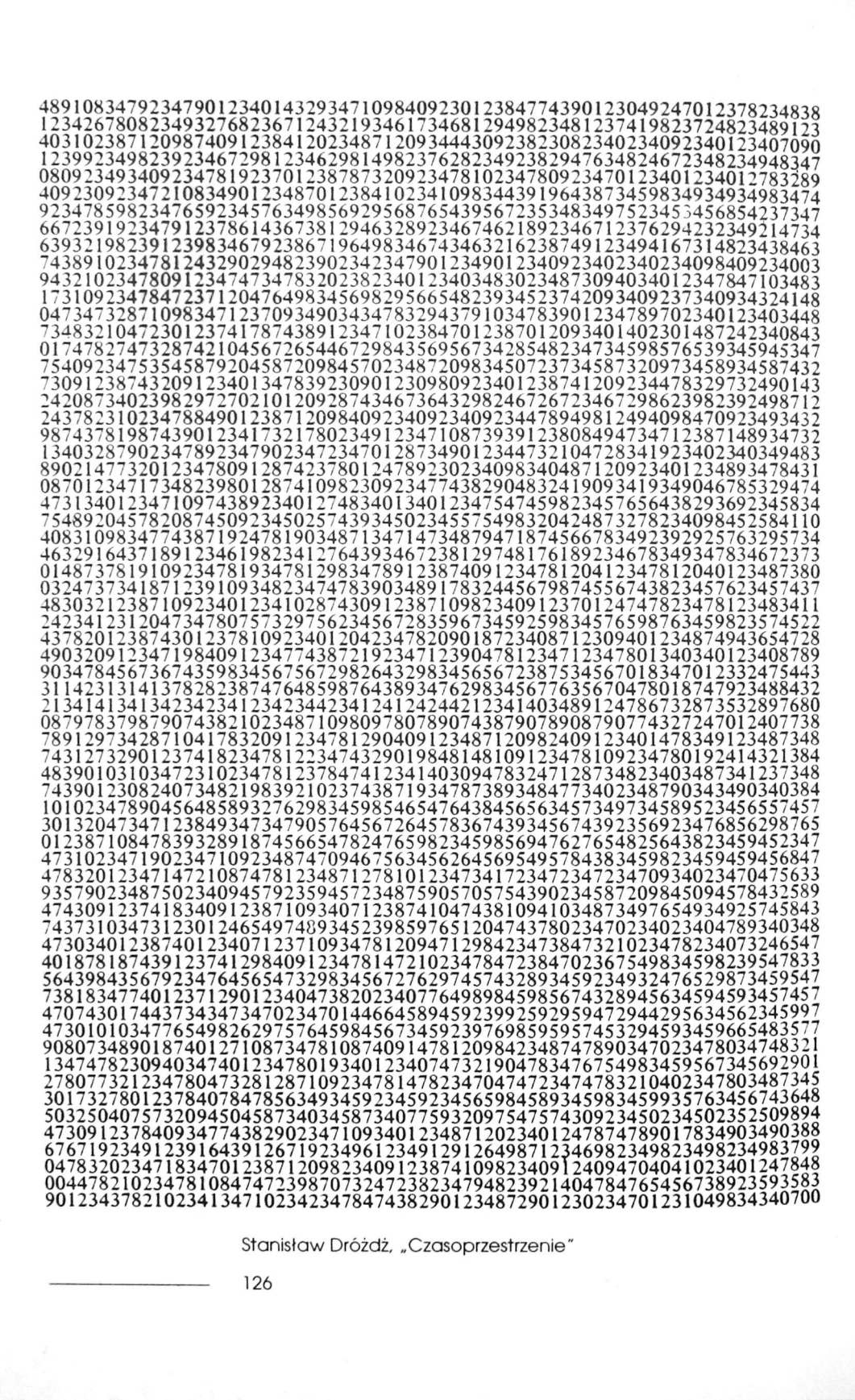


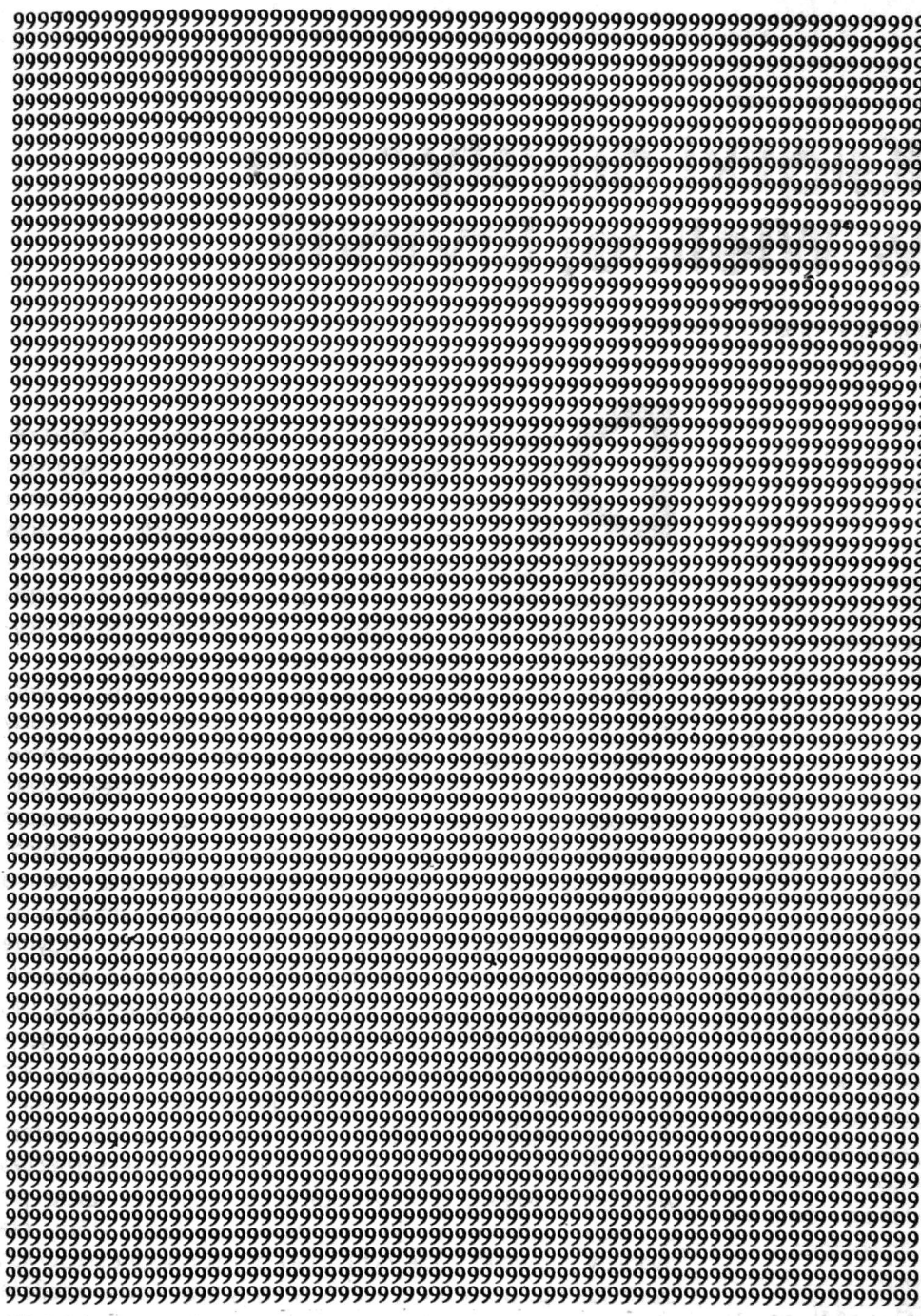






Stanisław Dróżdż, „Klepsydra"





Książki artystyczne w Wielkiej Brytanii

Michael Lumb

Długa tradycja książek wykonywanych przez artystów w Wielkiej Brytanii – od iluminowanych manuskryptów, przez Williama Blake'a i Williama Morrisa oraz tradycję *livres d'artistes*, wyraźnie widoczną w Szkole Paryskiej, aż po dzisiejsze rozprzestrzenianie się niewielkich oficyn i twórców wykonujących książki ręcznie oraz/lub na komputerze – osiągnęła punkt krytyczny, jeśli chodzi o badanie możliwości tego medium.

Książka artystyczna w Wielkiej Brytanii przeżywała swój pełny rozkwit w późnych latach 60. i wczesnych 70., kiedy to twórcy szczególnie interesowali się badaniem systemów, kwestionując establishment w sztuce, a w szczególności kapitalistyczny system marketingu dzieł sztuki. Twórczość tych artystów dotyczyła bardziej teorii i idei filozoficznych aniżeli tworzenia dzieł sztuki, książki artystyczne zaś świetnie nadawały się do przedstawiania idei. W pewnym stopniu, wiele z tych książek wpisywało się bardziej w tradycję tworzenia manifestów artystycznych niż pięknych książek, co odzwierciedlało się w ich wyglądzie zewnętrznym. Dla wielu twórców kluczową zaletę i przewagę książek artystycznych nad malarstwem i rzeźbą stanowiła możliwość ich wydawania w dużych, a nawet nieograniczonych nakładach (*multiples*). Pozwalało to twórcom obejść system marketingowy dzieł sztuki przez rozprowadzanie książek we własnym zakresie, a także sprzedaż własnych prac po cenach dostępnych dla większej liczby ludzi, którzy nie mogliby pozwolić sobie na kupno drogich jednostkowych dzieł, jak np. obrazu czy kosztownej ryciny. Takie odejście od systemu oznaczało nie tylko antykapitalistyczny

idealizm, lecz także możliwość tworzenia dzieł sztuki bez koniecznej aprobaty i wsparcia galerii, co dawało artystom większą kontrolę nad własnymi wytworami. Istotnymi czynnikami były także rozmiar i waga produktu końcowego, który dawał się łatwo przechowywać i tanio dystrybuować drogą pocztową. Idealistyczne koncepcje produktu bardziej demokratycznego, dostępnego szerszej publiczności, aczkolwiek szeroko rozpowszechnione, są nierealistyczne, ponieważ ich treść jest aż nazbyt często ezoteryczna, a książki artystyczne są na ogół wystawiane i prezentowane w bastionie kultury klasy średniej. Innymi słowy, można dowieść, że książki artystyczne zaspokajają po prostu potrzeby publiczności zainteresowanej sztuką za pomocą produktu, na posiadanie którego więcej jej członków może sobie pozwolić. W ten sposób przyczyniają się do wzrostu znaczenia posiadania i samej koncepcji przedmiotów o wysokiej wartości, pod warunkiem jednak, że wiele książek artystycznych wydaje się w małych nakładach.

Twórcy książek artystycznych wywodzą się z różnych dyscyplin, a to z kilku powodów. Początkowo czołówkę tworzyli poeci mający własne oficyny wydawnicze, zwłaszcza w okresie wybuchu poezji konkretnej lat 60., która stymulowała nowe rozwiązania w sposobie przedstawienia wiersza na stronie. W tym czasie nastąpiło też skrzyżowanie tej formy sztuki z malarstwem, jako że malarze stosowali coraz więcej tekstu w obrazach, czasami w formie abstrakcyjnej, a poeci z kolei stawali się coraz bardziej abstrakcyjni w swoich utworach. Niektórzy twórcy doszli więc w sposób naturalny do wniosku, że książki artystyczne stanowią logiczny rozwój i punkt spotkania obu dyscyplin. W latach 60. nastąpił też rozkwit Fluxusu i charakterystycznej dla tych twórców fuzji form artystycznych i życia, przy jednoczesnym odrzuceniu hierarchii obrazów i środków. Twórcy Fluxusu rozwinęli zwyczaj komunikowania się drogą pocztową, ze względu na ich geograficzne rozproszenie. Nic więc dziwnego, że często realizowali oni twórcze pomysły w postaci łatwych do przenoszenia książek. Dla wielu artystów szczególnie ekscytujący był tu nie tyle wybór nowego medium, ile dodanie nowego. Wielu tworzyło książki artystyczne równolegle z obrazami. Wielu konceptualistów nie miało chęci wiązać się z jakimś szczególnym medium. W książce artystycznej znajdowali oni naturalne medium dla realizacji wielu swoich prac, często nadające się świetnie do połączenia obrazu i tekstu. Poja-

wienie się dzieł o treści politycznej stworzyło kolejną okazję do realizowania dzieł sztuki w formie książek artystycznych, nie tylko ze względu na ich wygodny format, lecz również ponieważ dostrzeżono ich polityczną czystość, jeżeli idzie o odejście od systemu marketingu dzieł sztuki. Kolejnym powodem pojawienia się książek artystycznych było znaczne zainteresowanie stosowaniem fotografii i tekstu w sztukach pięknych, często jako części instalacji. Najlepiej streszczała to twórczość Art Language. Silnie zainteresowana filozofią, twórczość ta stawiała widza przed perspektywą wystawania w galerii, by czytać duże partie tekstu. Rozwiązano więc problem, konstatując logicznie, że można przecież ulżyć zmęczonemu widzowi, wręczając mu dzieło w formie książki i uzyskując wyżej omówione korzyści.

Związek z poezją dostarczył środków produkcji, a produkcja książek odbywała się i nadal się odbywa w paru jasno określonych źródłach, jakimi są: małe oficyny poetów drukujących i wydających własne utwory, małe oficyny drukujące i czasami publikujące prace innych twórców, prace drukowane przez komercyjnych drukarzy zgodnie z wymogami artystów oraz cała gama metod dystrybucji, Oficyny Artystów i wydawnictwa Galerii.

Określenie „książka artystyczna" (Book Art) zostało po raz pierwszy użyte przez Clive'a Phillpota w roku 1973, w czasie kiedy zainteresowanie systemami w ogóle, a sztuką konceptualną w szczególności doprowadziło twórców książek artystycznych do podjęcia szeroko zakrojonych badań nad możliwościami i znaczeniem książek. Wielu twórców zaczęło też wówczas wykorzystywać przenośny charakter książki artystycznej, wymieniając książki z innymi twórcami z całego świata, zwykle za pomocą zajmującej się rozprowadzaniem dzieł sztuki sieci pocztowej „mailart". Dzięki temu książka stała się mniej prowincjonalna. Udoskonalenie jakości kopiowania i ogólnie większa dostępność kserokopiarek pozwoliła twórcom książki artystycznej połowy lat 70. na wydawanie tańszych książek w większych nakładach. W ten sposób twórczość ta została udostępniona szerszemu gronu czytelników. Doprowadziło to z kolei do reakcji przeciwnej ze strony twórców pragnących utrzymać wysoką wartość swoich prac. Byli to przeważnie mistrzowie rzemiosła, dla których ich kunszt stał się ważniejszy od treści.

Można przyjąć, że książki artystyczne są dziś w Wielkiej Brytanii w dobrej kondycji, biorąc pod uwagę pewną, acz

niewielką liczbę galerii zajmujących się wyłącznie sprzedażą i wydawaniem książek artystycznych oraz regularne kolumny im poświęcone w fachowych periodykach. Książki artystyczne stały się w pewnym stopniu częścią establishmentu i nie można ich traktować jako medium alternatywnego. W pluralistycznej atmosferze postmodernistycznej Wielkiej Brytanii współistnieje wiele różnych sposobów podejścia do tej formy sztuki. Są jednak tacy, którzy domagają się powtórnej analizy tego, czym w istocie jest książka. Dla wielu jej twórców książka artystyczna nadal przedstawia doskonały i nośny środek dla wierszy, obrazów, przekazów, humoru i przeobfitości innych form komunikacji. Inni uważają jednak, iż straciła ona swą ostrość, nie mając już uroku świeżości, nie wyrażając protestu ani tych, którzy wzięli udział w ostatecznie i na zawsze przegranej batalii, jaką sztuki piękne stoczyły z kapitalizmem i materializmem, ani tych, którzy się w nią dziś ochoczo włączają. Utwory polityczne realizowane w tradycji konceptualizmu jako książki artystyczne są dziś o wiele mniej powszechne niż w latach 70. W niektórych wypadkach zostają one przekazane do realizacji w Zines, wydawane bardzo tanio i darmowo rozprowadzane przez sieć „mailart". Mark Pawson stanowi przykład twórcy pracującego w ten czasami wywrotowy sposób. Dając im tytuły, takie jak „Agresywna szkoła robotników kulturalnych", robi często książki przy użyciu gumowych pieczęci - medium o niskiej technologii, dobrze znanego wśród twórców „mailart". Pluralizm ten obejmuje oczywiście eksperymenty z komputerami, nie tylko w celu drukowania książek, ale także by je tworzyć i przedstawiać, a zatem książki, które można obejrzeć jedynie w Internecie i które, jak książka Johna Calleya, należy raczej oglądać na ekranie monitora niż wydrukowane. Internet otwiera interesujące możliwości kooperacji, natychmiastowego redagowania oraz książek interakcyjnych, co pozwala czytelnikowi redagować i ostatecznie wydać „książkę". W poważnej opozycji do tych eksperymentów znajduje się obecnie wielu brytyjskich twórców, których interesuje przede wszystkim kunszt książki artystycznej, którzy rozkoszują się wartością książki jako rękodzieła, znacznie ważniejszą dla nich niż treść, odwrotnie niż to miało miejsce w latach 60. i 70.

Dla ludzi, których poważnie interesuje prawdziwie oryginalne podejście do zjawiska książek artystycznych, drogę naprzód wytycza dzisiaj pytanie „Czym jest książka?".

Godnym uwagi przedstawicielem tej postawy jest znaczący brytyjski twórca Les Bicknell, który potrafi zgłębiać to pytanie do ostatecznych granic. Dla Bicknella nie jest przesądzone, czym książka jest ani jak należy ją wyświetlać bądź „czytać". Jego zdaniem, należy najpierw przeanalizować warunki wstępne, jakie książka winna spełniać, oraz zidentyfikować warunki nieistotne. Można więc, na przykład, dowodzić, że książka winna mieć oprawę i strony, ale nie jest konieczne, by książkę można było otworzyć. Mając na uwadze te koncepcje, Bicknell tworzy czasami książki wolno stojące, które dają się postrzegać jako rzeźby, ale jednocześnie próbują zgłębić istotę książek, podkreślając na przykład drogocenną wartość, jaką posiadają niektóre książki. Książka-rzeźba Bicknella może składać się z kłody drewna rozciętej na pół, ozdobionej złotym liściem, z kartkami pięknego, ręcznie czerpanego papieru wewnątrz. Jeśli książka ta przedstawia całe piękno i wysoką wartość książek wykonywanych ręcznie, całkowity brak tekstu stawia nam pytania o nasze wartości, naszą chęć posiadania. Można by o tych dziełach powiedzieć, że odzwierciedlają one materialistyczne zaabsorbowanie powierzchniowym i bardzo widocznym pięknem, a nie pięknem wewnętrznym (dosłownie i metaforycznie), jakie może dać tekst.

Jeśli zwrócimy się ku nim jak ku książkom, wymaga to więcej wysiłku od nas jako widzów. Z wielu względów jest to sygnał, iż następuje odwrócenie produkcji książek z lat 70., które były interesujące pod względem treści, lecz jedynie powierzchownie zajmowały się wizualnymi aspektami produkcji książki jako rzeczy. Z drugiej strony, możliwa jest inna interpretacja, odwołująca się do optymizmu lat 70. i poczucia, że warto inwestować w przedstawienie idei, a więc podejście odmienne od dominującej obecnie sytuacji kapitalizmu, gdzie nadzieja na zmiany w kierunku duchowej egzystencji jest jedynie dawno utraconym marzeniem. Bicknell posuwa się nawet dalej, wskazując na instalacje książek opierające się na galeriach.

Choć twórczość Bicknella wyraźnie wyrasta z tradycji, która kwitła w latach 60., pasuje ona jak ulał do kategorii rzeczy kosztownych i o wysokiej wartości w ramach kapitalistycznego systemu marketingu dzieł sztuki, promującego wyłączność. Jednakże twórczość Bicknella dzieli się na dwie kategorie: prace-rzeźby oparte na wystawach i prace

na papierze robione czasami ręcznie, które artysta sam reklamuje i rozsyła kolekcjonerom artystycznych książek. Niemniej książki te badają różne aspekty tego, czym w istocie jest książka, zwłaszcza sposoby otwierania i udostępniania informacji oraz rozwiązania dotyczące rozmieszczenia tekstu na papierze. Choć książki drukowane mogą wydawać się bardzo różne od książek-rzeźb, są one, podobnie jak książki-rzeźby, bardzo wymagające wobec czytelnika, stawiając mu pytania co do sposobu przedstawienia informacji oraz - często przez interesujące złożenie papieru - dyktując mu pewien, nierzadko zaskakujący, sposób lub wybór sposobów czytania informacji. Choć książki Bicknella są drogie, a książki-rzeźby jeszcze droższe, nie zapomina on idealizmu lat 70. Jest to jego zasadą, aby tworzyć także książki po cenach „prawie darmowych", na przykład po 10 pensów za egzemplarz. „Niewidoczne słowa" stanowią przykład książki za 10 pensów, napisanej na komputerze, reprodukowanej na fotokopiarce w formacie A4, pociętej i złożonej, tak aby uzyskać format A7. Instrukcje wskazujące sposób złożenia papieru podane są na przedniej okładce książki, zawierającej urywki zdań, rozmieszczone na pozór przypadkowo pośród anarchicznej mieszaniny typografii, co stanowi reminiscencję dadaizmu.

Niemądrze byłoby stawiać prognozy co do przyszłości książek artystycznych w Wielkiej Brytanii, jednak można powiedzieć, że fakt wchłonięcia tej formy sztuki przez główny nurt działalności artystycznej gwarantuje jej trwałą w niej obecność. Można jedynie zgadywać, jaką formę przybiorą książki artystyczne, ale wielość sposobów podejścia wydaje się być nieunikniona, nie tylko wśród twórców, ale również w ramach jednej twórczości, jak to się dzieje w wypadku artysty tak pełnego twórczej energii jak Bicknell.

Luty 1995

Tłumaczenie Małgorzata Wardeńska

Mariusz Kruk

To – słowa
a, słowa
O! słowa
hm – słowa...

Co ja mówię?
co ja,
a ja mówię
aja, aja

Mam kaca,
caka, maca.
Móc ciem, choć
taka taca.

Wieje i pada
wieje i pada
wieje i pada

stanie się cud,
i gówno

Siadam
Spokrzedłoga
Patrzę
Ksiąstoana
Pasiad
Krzedłonoga
Dokrzedłopasiana

Agata idzie do Taty
Wata jedzie na Maty
Tata lata Włochaty
Mata na Stomaty

los w lesie
las w losie
w w wódzie
sie w nosie

Milce ani stałej
wuomo
zodiaku

Jestem z Panem Stołem w takiej zażyłości,
że bez skrępowania plamię go herbatą.

Szafa. To O! Szafa! Tam moje 5-10-15-20 lat.

W mojej łazience, pod czarną wanną,
jest żółta miska.
Autentycznie!

Zamiast dom
powiedz mod
I już nie ma dokąd wrócić.

Kronika wybranych publikacji poezji konkretnej i wizualnej

Arthur Aesbacher, «Vigile», Guy Schraenen éd., 1975.
«Agentzia», Paris, 32 numéros de 67 à 70.
Vincenzo Agnetti, «Progetto per un "Amleto" Politico», Minetti Rebora éd., 1973.
Erich Albrecht, «Words & Numbers», 7 Flowers Press, 1965.
«Amenophis n° 5», Le Soleil Noir, 1970.
«Amodulo» n° 1, 1968.
«Ana Etcetera», n° 7, 1967.
«Antologia de Poesia visual Europeia», éd. Futura, Lisbonne, 1977.
«Antologia Noigrandes» 3, São Paulo, 1956.
«Antologia Noigrandes» 4, São Paulo, 1958.
«Antologia Noigrandes» 5, São Paulo, 1962.
«Apeïros» n° 1, "revue de la lettre et du signe", éd. R. Altmann, printemps 71.
«Approches», 4 numéros, Paris, de 66 à 69.
Alain Arias-Misson, «Egospeak», Madrid, 1966.
«Arlington 2», Bath Academy of Art, affiche, 1967.
«Arlington Quadro», catalogue, 1968.
«ASA», (Association for Study of Arts, Japon) n° 1, 1965.
«ASA» n° 2, 1966.
«ASA» n° 3, 1968.
«ASA» n° 4, 1970.
«ASA» n° 5, 1971.
«ASA», "Tokyo Concrete poetry & Spatialisme», catalogue, 1969.
«ASA», "Spatialisme/Poésie concrète", catalogue, 1971.
«ASA» n° 10, Dixième anniversaire, 1974.
Stephen Bann, «Concrete Poetry, an International Anthology», London Magazine éd., 1967.
Stephen Bann & John Furnival, «Ambersands», Openings Press, 1968.
Carlo Belloli, «Testi-poemi murali», éd. Erre, Milan, 1944.
Carlo Belloli, «Parole per la guerra», éd. di Futuristi in Armi, Milan, 1944.
Carlo Belloli, «Corpi di poesia», Mediterranean Publishing Company, Rome--New York, 1951.
Carlo Belloli, «Texte poème poème texte», E. Gomringer press, 1961.
Carlo Belloli, «Solo nel Sole», éd. Paderma, 1964.
Ben, Sarenco, Tobas, «Livre, feuilles de plastique assemblées à la main», 1968.
Max Bense, «Konkrete Poesie International», éd. Hansjörg Mayer, 1965. Belloli, Bremer, Finlay, Garnier, Goeritz, Gomringer, Grumerwald, Husal, Rot, Stein, De Vree, Wiener, Williams.
Mirella Bentivoglio & Alloati, Annalisa, «Storia del Monumento», De Luca Ed., 1968.
Mirella Bentivoglio, «And», Ed. Galerie Schwarz, 1971.
Bill Bissett, «We sleep Inside Each Other All», Ganglia Press, 1966.
Bill Bissett, «Lebanon Voices», Weed/Flower Press, 1967.
Bit, «Panorama sur la poésie concrète», Zagreb, 1969.

Claus Bremer, «Engagierende texte», Hansjörg Mayer éd., Stuttgart, 1966.
Claus Bremer, «Ideogramme», Frauenfeld, 1964.
John Cage, «Silence», The M.I.T. Press, 1966.
John Cage, «A year from Monday», Wesleyan University Press, Middletown, 1969.
John Cage, «Writing through Finnegans Wake», University of Tulsa, Tulsa, 1978.
Ugo Carrega, «Scrittura attiva», Nicola Zanichelli éd., Bologne.
José Luis Castillejo, «La caída del avión en el terreno baldío».
José Luis Castillejo, «La Politica», 1968.
Chicago Review, «Anthology of Concretism», 1967.
Henri Chopin, revue «Cinquième saison», 1961.
Henri Chopin, revue «Ou» 25, 1965.
Henri Chopin, William Burroughs, «The Electronic Revolution», Collection Ou n° 2, Blackmoor Head Press, 1971.
Henri Chopin, «Poésie sonore internationale», Jean-Michel Place éd., 1979.
Bob Cobbing et John Rowan, «The Massacre of the Innocents», Writers Forum Poets n° 2, 1963.
Bob Cobbing, «Fugitive Poem for Ernst Jandl», 1965.
Bob Cobbing, «Group H», Writers Forum Quartos n° 2, 1966.
Bob Cobbing, «Kurrirrirriri», Writers Forum Quarto n° 4, 1967.
Bob Cobbing, «Pamphlet One», Writers Forum Pamphlet n° 1, 1968.
Bob Cobbing, «Six Sound Poems», Writers Forum, Folders n° 4.
Bob Cobbing, «Concrete Sound Poetry 1950-1970», Stedelijk Museum, 1970.
M. Dachy & J. Peignot, «Ecritures», catalogue, Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, 1980.
D'Atelier, 1973.
Augusto de Campos, Pignatari, Decio & Haroldo de Campos, «Teoria da'Poesia Concreta», Ed. Invençao, 1965.
Augusto de Campos, «Equivocabulos», Ed. Invençao, 1970.
G. Deisler, «Poesia visual», Chili, 1972.
Delo n° 3, «Poésie concrète, visuelle et signalistique», Belgrade, 1975.
Klaus Peter Denker, «Grines Erlangen», Saarbrucker Druckerei Und Verlag, 1979.
Wallace Depew, M., «Scream Poem», Runcible Spoon, 1970.
Wallace Depew, «Bounce Poem», Runcible Spoon, 1970.
De Tafelronde, revue, 1953-1973.
Paul De Vree, «Poezie in Fusie», De Bladen Voor De Poezie, 1968.
Paul De Vree, «Zimprovisaties», De Tafelronde, 1968.
Paul De Vree, «Maskers», Subvers Press, 1973.
Paul De Vree, «Collano di Poesia Visiva», Benjamino Carucci Ed., 1975.
Mario Diacono, «Objections», Futura Press, 1968.
Mario Diacono, «Writhings», Ed. Exempla, 1971.
«Dialog», 8 numéros, Tchécoslovaquie, 1968.
Klaus Peter Dienst, «Carmina Burana», Langer Peter Verlag, 1962.
«Doc(K)s» n° 1-27, 1976-1981.
Reinhard Dohl, «bedepequ», Ed. Hansjörg Mayer, 1967.
François Dufrêne, «TPL (Tombeau de Pierre Larousse)», Verlag der Kalander, 1961.
«Extensions» n° 1, USA, 1968.
«Factotum Art» n° 1, 1977.
«Factotumbook» 9, Jiri Kolar, "Anticollages", 1978.
«Factotumbook» 11, Alain Arias-Misson, "The Public Poem Book", 1978.
Vittorio Fagone, «Contro verso», catalogue, Mercato del Sale, Milan, 1977.
Oyvind Fahlström, «Bord-Dikter», Bonniers, 1966.
Carl Fernbach-Flarsheim, «Read Format Print Format?», Cypher Press, 1967.
Ian Hamilton Finlay, «Canal Stripe» (series 4), Wild Hawthorn Press, 1964.
Ian Hamilton Finlay, «Ocean Stripe» (series 2), Wild Hawthorn Press, 1965.

Ian Hamilton Finlay, «Ocean Stripe» (series 5), Tarasque Press, 1967.
Ian Hamilton Finlay, «Concrete Poetry», Carnegie Festival of Music and the Arts, 1969.
John Furnival, «The Fall of the Tower of Babel (Peace for the World», Openings Press, 1963.
John Furnival, «Tower of Pisa», Openings Press, 1964.
John Furnival, «Manhattan», Openings Press, 1973.
«Fylkingen Bulletin» n° 1, 1969.
Ilse et Pierre Garnier, «Poèmes mécaniques», Ed. André Silvaire, Collection Spatialisme, 1965.
Pierre Garnier, «Spatialisme et Poésie concrète», Gallimard, 1968.
Jochen Gerz, «Les livres de Gandelu», Yellow Now, 1976.
Eugen Gomringen, «33 Konstellationen», St Gallen, 1960.
Eugen Gomringen, «The book of Hours and Constellations», Something Else Press, 1968.
Ludwig Gosewitz, «Gesammette Texte», Ronie Verlag, 1976.
Lily Greenham, «Tune into Reality», Writers Forum Fours n° 7, 1974.
Robert Groborne, «Journal», Ed. Fr. Palluel, 1979.
Ronald Gross et George Quasha, «Open Poetry», New York, 1973.
Brion Gysin, «Let the Mice In», Something Else Press, 1973.
Brion Gysin, «Dreamachine», Carl Laszlo, 1979.
Dick Higgins, «Foeweembwknw», Something Else Press, 1969.
Dick Higgins, «Modular Poems», Unpublished Ed., 1974.
Dick Higgins, «Some Poetry Intermedia» Unpublished Ed., 1976.
Sylvester Houedard. «Op and Kinkon Poems», Writers Forum Poets n° 14, 1965.
«Invençao» n° 3, Brésil, 1963.
«Invençao» n° 4, Brésil, 1964.
Ernst Jandl, Laut und Luise, Walter-Druck 12, 1966.
Kitasono Katue, «Moonlight Night in a Bag», Ed. Vou, 1966.
Alison Knowles, Thomas Schmidt, Benjamin Patterson, Philip Corner, «The Four Suits», Something Else Press, 1965.
Jiri Kolar, «L'Enseigne de Gersaing», Prague, 1966.
Jiri Kolar, «Hommage à Baudelaire», Ed. R, 1972.
Richard Kostelanetz, «Visual Language», Assembling Press, 1970.
Richard Kostelanetz, «Imaged Words and Worded Images», Outerbridge & Dienstfrey, 1970.
Richard Kostelanetz et Henry Korn, «Assembling (First)», Assembling Press, 1970.
Richard Kostelantez, «Breakthrough Fictioneers», an Anthology, Something Else Press, 1973.
Ferdinand Kriwed, «Kriwet 69», Kohnischer Kunstverein, 1969.
«L'Humidité, Paris, 25 numéros de décembre 70 à printemps 78.
«L'Œil lisant», numéro hors-série, B. et J. Froidefond éd., Montignac, mars 77.
«Loques» n° 1, 1978.
«Los Huevos del Plata» n° 13, 1969.
«Lotta Poetica», n° 1-10, 1971-1972.
«Luna-Park 2», „Graphies", Transédition, 1976.
Walter Marchetti, «Una Hora Zaj», 1970.
Walter Marchetti, «Arpocrate seduto sul loto».
«Material» Darmstadt, 4 numéros, de 57 à 59.
«Material» n° 1, „Kleine Antologie konkreter dichtung», Darmstadt, 1957.
Hansjörg Mayer, «Typoactionen», Typosverlag, Francfort, 1967.
Eugenio Miccini, «Poesie Visive 1962-1970», Techne 6, 1970.
Eugenio Miccini, «Poesia E/O Poesia», Ed. Sarmi, 1972.
«Modulo» n° 1, „Antologia internazionale della poesia concreta, Gênes, mars 1966.
Manferd Mohr, «Artificiata I», Ed. Agentzia, 1969.

Franz Mon, «Animal Nur Das Alphabet Gebranchen» Ed Hansjörg Mayer, 1967.
Edwin Morgan, «Gnomes», Akros Publications, 1968.
Bruno Munari, «Design e communicazione visiva», Laterza, Bari, 1968.
Angeline Neveu, «Paris-New York-Paris», livre-objet, 1980.
Ladislav Novak, «Pocta Jacksonu Pollockovi», Mlada Fronta, Prague, 1966.
Luciano Ori, «Estremamente Variabile», Techne, 1970.
Luciano Ori, «Poesia visiva», Techne, 1972.
Luciano Ori, «Quotidiana», Techne, 1972.
Luciano Ori, «Poesia visiva», Ed. Galleria "De Amicis", 1978.
Claudio Parmiggiani et Adriano Spatola, «Parole sui muri», Ed. Geiger, 1968.
Tom Phillips, Revue Ou 42, 43, 44, Humument, 1976.
Tom Phillips et Jérôme Rothenberg, «The Directions», Tetrad Press, 1970.
«Poesia concreta», catalogue, Biennale de Venise, 1969.
«Processo, Linguagem e Comunicaçao», Ed. Vozes, Brésil, 1973.
«Rot» n° 21, Max Bense, Konkrete Poesie International, 1965.
«Rot» n° 23, Hans Dahlem, Grafische Kosmogonie, 1965.
«Rot» n° 28, Franz Mon, Beliebige Fassungen, 1966.
Dieter Roth, «die Blaue Flut», Ed. Hansjörg Mayer, 1967.
Dieter Roth, «Ideogramme» Vol. 2, Ed. Hansjörg Mayer, 1971.
Dieter Roth, «Book 2a and Book 2b«, Vol. 3, Ed. Hansjörg Mayer, 1971.
Dieter Roth, «246 Little Clouds», Vol. 17, Ed. Hansjörg Mayer, 1976.
Sarenco, «Prossimamente«, Ed. Amodulo, 1967.
Sarenco, «Poesia E Cosi Sia», Ed. Amodulo, 1971.
Aram Saroyan, «Works», Line Ed., 1966.
Aram Saroyan, «The Rest», Telegraph Books, 1971.
Kurt Schwitters et Raoul Hausmann, «Pin and the story of Pin», Gaberbocchus Press, 1962.
«Sesity», Prague, 67 à 73.
Mieko Shiomi, «Spatial Poem», Osaka Kikaku Center, 1976.
«Signal», Lubjana, 3 numéros, 1971.
Mary Ellen Solt, «Flowers in Concrete», Fine Arts Department, Indiana University, 1966.
Mary Ellen Solt, «Concrete Poetry: A World View», Indiana University Press, Bloomington, 1968.
Adriano Spatola, «Algoritmo», Geiger S/28, 1973.
Adriano Spatola, «Zeroglyphico», Geiger 20, 1979.
«Stereo Headphones» n° 1, 1969.
Timm Ulrichs, «Ternsehen In Nahircht», Udo Brezer, 1970.
Franco Vaccari, «Strip-Street», Agentzia, 1969.
Jiri Valoch, Writers Forum Poets, n° 18, 1966.
Jiri Valoch, «Optical Poems», Writers Forum Folders n° 3, 1967.
Jiri Valoch, «Poesia visiva», Benjamino Carucci, 1975.
Ruzika Vlaskalin, «Anthologie de Poésie concrète et visuelle», Belgrade. 1979.
«Vou», numéro spécial poésie concrète au Japon, 1967.
Eugene Wildman, «Anthology of Concretism», Swallow Press, 1967.
Emmett Williams, «An Anthology of Concrete Poetry», Something Else Press, 1967.
Emmett Williams, «Sweethearts», Something Else Press, 1967.
Emmett Williams, «The last French-fried Potato and other Poems», A Great Bear Pamphlet, 1967.
Emmett Williams, «Selected Shorter Poems, 1950-1970», New Directions, 1975.

Wydawnictwa i kolekcje książki artystycznej

Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart, Londyn, Reykjavik
STOP-OVER-PRESS, Berlin, Niemcy
Guy Schraenen Editeur, Antwerpia, Belgia
Rainer Verlag, Berlin, Budapeszt
Boekie Woekie, Amsterdam, Holandia
Wiens Laden & Verlag, Berlin, Niemcy
Edition Hundertmark, Kolonia, Niemcy
Marlene Frei Artist-Books, Zurych, Szwajcaria
Toni Kurz Verlag, Horn, Austria



Międzynarodowe Seminarium Sztuki „ETC", Galeria RR, Warszawa 23.05.1987; od lewej: Ann Noël, Rainer Pretzell, Hansjörg Mayer, Agnes Pretzell

Kronika

Galeria AT 1994-1995
prowadzący: Tomasz Wilmański

1994

styczeń	Agata Michowska
luty	Lise Kjaer (Dania), „Gdybym weszła w Twoją przestrzeń"
luty-marzec	Hanna Łuczak, Jacek Jagielski, Andrzej Syska, Tomasz Wilmański - wystawa wyjazdowa (BWA Wrocław)
marzec	Leszek Knaflewski
kwiecień	Jerzy Hejnowicz, „Sortie"
maj	Mark Haddon (Szkocja)
październik	Cezary Staniszewski, „Bolero"

1995

styczeń	Andrzej Szewczyk, Tomasz Wawak, „K. Niemczykowi" Simon Streather (Szkocja), „Nr 1050B"
luty	Wojciech Kujawski
marzec	Zbigniew Taszycki Andrzej Pepłoński
kwiecień	Anna Płotnicka, „Widzialne-Niewidzialne"
maj	Artur Tajber, „Wibra k cja"
czerwiec	Maie Helm (Estonia), „Pejzaż czasu byłego"
październik	Waldemar Petryk
listopad	Wojciech Łazarczyk
grudzień	Babsi Daum (Niemcy)

Galeria ON 1994-1995
prowadzący: Sławomir Sobczak

listopad	
17	Edward Fellows (GB), „Ostatni nie-performance na zawsze II" - performance/1
28-2.12.	Hanna Kuczma, „Przeistoczenia", grafika, rys.;

grudzień

5–9 Tomasz Matusewicz, „FANU" EL, inst., rys./2;

12 Zbigniew Warpechowski, performance/1;

15–21 Barbara Kowalczyk, „Odkryte, przeniesione...", instalacja/2;

styczeń

5–11 Alicja Lewicka-Dzięcielewska, „Zamieszkanie", instalacja;

19–24 Maciej Depczyk, „Instalacja", instalacja;

26 Janusz Bałdyga, performance /1;

30–4.02 Marek Wasilewski, instalacja wideo /2;

luty

16–22 Marcin Berdyszak, „Fresh fruits table – hommage a Matta – Clark", akcja-instalacja /2;

22 Douglas Davis (USA), prezentacja autorska filmów;

23-25 Wystawa dyplomantów ZPAF /3;

27 Jarosław Hulbój, performance /1;

marzec

9–15 „Lśnienie" – pracownia A. Mikołajczyka, studenci i goście, instalacje, obiekty, filmy;

20-24 Tomasz Wendland, instalacja

30–5.04 „Something and Nothing" – PL, GB, YU,D; Renata Brink (Berlin), Cath Bristof, Bary Cunningham, Maggic Haden, Janet Haden, Christopher Lee, Tessa Speak (Londyn), Snezana Skoko Papic (Belgrad), Anna Goebel, Sławomira Chorążyczewska (Poznań);

kwiecień

19-21.05 Monika Martini, „Videoobiekty"

24–5.05 „New Potatoes" (GB), G. Perkins, M. Kay. M. Hill, obiekty, instalacje;

maj

10–16 Radosław Czarkowski, „Intymność dwojga", instalacja;

18–24 Jarosław Dzięcielewski, „Naprzeciw", obiekty;

25–2.06 Terra L. Meyes (USA), „Quiet fire", instalacja;

czerwiec

26–30 Aldona Wiśniewska, „Rysunek i Słowo II", rysunki i wiersze;

22–28 Agata Michowska, rzeźba;

sierpień

17–22 „Inner Spaces" (GB, PL), Roger Bourke, Izabella Gustowska, Michael Lumb, Antoni Mikołajczyk, Marek Wasilewski, Tomasz Wendland.

1) „Vis-a-vis" – cykl spotkań prezentujących sztukę performance
2) cykl prezentacji laureatów Nagrody Artystycznej m. Poznania
3) impreza organizowana przez ZPAF oddział w Poznaniu

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu
Biblioteka Główna

ZESZYTY ARTYSTYCZNE (9)

© Copyright by Wydawnictwo PWSSP w Poznaniu

ISSN 1232-6682

Opracowanie redakcyjne: Marek K. Wasilewski, Tomasz Wilmański

Projekt graficzny: Roman Starzyński

Skład i łamanie: Wydawnictwo WiS, Poznań, ul. Gromadzka 23

Na okładce:
Emmett Williams, „Meditation No 1", 1974

Akademia Sztuk Pięknych
w Poznaniu
Biblioteka Główna
Cz. 18/ 2 NR. 9
1996

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
w POZNANIU
BIBLIOTEKA GŁÓWNA
BGCZ006555