

prof. nadzw. UAP dr hab., historyczka i krytyczka sztuki; w latach 2003–2014 adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej w Katedrze Historii Sztuki i Kultury UMK; od 2014 r. profesorka w Katedrze Historii Sztuki i Filozofii UAP; od 2016 r. kierowniczka tejże katedry; trzykrotna stypendystka Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (Program Start. Stypendia dla Młodych Uczonych: edycje 2005 i 2006; Program Kwerenda: edycja 2008); stypendystka DAAD na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie (2012); laureatka *fellowship* w Graduierten Schule für Ost- und Südosteuropastudien an der Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium (2014); laureatka *fellowship* Stiftung Hans Arp w Berlinie; członkini AICA; kuratorka wystaw sztuki współczesnej; współorganizatorka międzynarodowej konferencji *Re-Orientierung. Kontexte der Gegenwartskunst in der Türkei und unterwegs* na Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium (2015); autorka książek: *Młody Mehoffer* (2004), *Puls sztuki. OKOło wybranych zagadnień sztuki współczesnej* (2010), *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku* (2012) oraz *Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji* (2014); autorka wielu rozpraw z historii sztuki i tekstów krytycznych (publikowanych m.in. na łamach „Artium Quaestiones”, a także „Arteonu”, „Artluka”, „Exit”); wiceprzewodnicząca Rady Programowej CRP w Orońsku.

Nieczytelność: konteksty pisma i palimpsesty (czyli o uczytelnianiu nieczytelności przez kuratorkę)

Zjawisko nieczytelności związanej z pismem stanowi część naszej codziennej egzystencji. Większości z nas zdarzyło się w życiu wykonanie notatki nieczytelnej później nawet dla nas samych, prawie każdy doświadczył niemożności odczytania bazgrołów innej osoby lub natrafił na system znaków, którego nie był w stanie zrozumieć. Co wtedy czujemy: poirytowanie, bezsilność, bezradność? A może w tym osobliwym stanie, kiedy tak pożądaný sens bezczelnie i bezpowrotnie nam umyka, odkrywamy percepcję innego rodzaju, gdy pismo staje się materialnym zjawiskiem samym w sobie, frapującym ornamentem lub kodem bez informacji? Mamy więc do czynienia z zapisami, które są widzialne, lecz pozostają nieczytelne.

W relacji do nieczytelności jako bardzo bliskie rysuje się pojęcie palimpsestu. Terminem tym definiuje się jednak rękopis spisany na używanym już wcześniej materiale piśmiennym. Mamy zatem do czynienia z nawarstwianiem się kolejnych tekstów, które z czasem zaczynają zazwyczaj prześwitywać jedne spod drugich, czyniąc przekaz coraz mniej czytelnym lub wręcz nieczytelnym. Palimpsest może zarówno być rozumiany także jako metafora opisująca współczesną kulturę¹, jak i konotować wszelkie fenomeny, których wieloaspektowa tożsamość została ukształtowana na bazie „piętrzenia” kolejnych warstw czy to pisma, czy to na przykład archi-

» 1 Zob. R. Nycz, *Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście*, „Teksty Drugie” 3/2012.

tektury – większość starych budynków jawi się jako palimpsest, w ramach którego każda następna faza zakrywa poprzednią i splata się z nią w nierozrwalną całość, kreując heterogeniczną i hybrydalną tożsamość bryły.

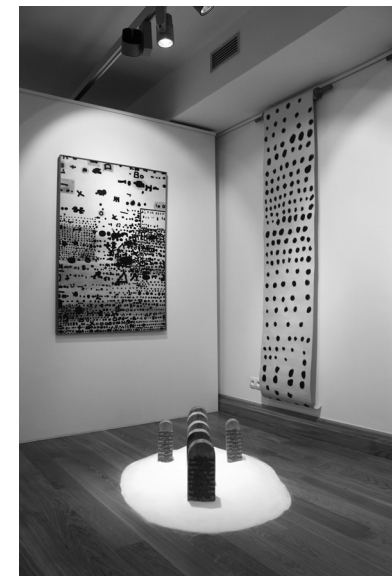
Także niniejszy tekst bez wahania określiłabym kuratorskim palimpsestem samym w sobie, ponieważ powstał on na fundamencie dwóch „warstw”: wystaw *Nieczytelność: konteksty pisma*, która miała miejsce w Galerii Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk w Poznaniu (lutyl–maj 2016; artyści: Jan Berdyszak, Marcin Berdyszak, Irma Blank, Hanne Darboven, Małgorzata Dawidek, Katarzyna Giełżyńska, Krzysztof Gliszczyński, Şakir Gökçebaş, Jakub Jasiukiewicz, Sasaguchi Kazz, Leszek Knaflewski, Brigitte Kowanz, Andrzej Leśnik, Navid Nuur, Franciszek Orłowski, Michał Martychowiec, Ireneusz Pierzgalski, Sophia Pompéry, Ketty La Rocca, Antoni Starczewski, Tamás St. Auby, Andrzej Szewczyk, Jan Tarasin, Endre Tót, Marian Warzecha, Marek Wasilewski) oraz *Nieczytelność. Palimpsesty* w Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu (grudzień 2016 – marzec 2017; artyści: Andrzej Bednarczyk, Jan Berdyszak, Marcin Berdyszak, Irma Blank, Witosław Czerwonka, Małgorzata Dawidek, Irmina Felińska, Katarzyna Giełżyńska, Krzysztof Gliszczyński, Roma Hałat, Jakub Jasiukiewicz, Sasaguchi Kazz, Hacer Kiroğlu, Piotr Korzeniowski, Andrzej Leśnik, Zbigniew Libera, Navid Nuur, Franciszek Orłowski, Michał Martychowiec, Ewa Partum, Ireneusz Pierzgalski, Sophia Pompéry, Ketty La Rocca, Antoni Starczewski, Tamás St. Auby, Zbigniew Sałaj, Andrzej Szewczyk, Jan Tarasin, Endre Tót, Marian Warzecha, Marek Wasilewski, Bogdan Wojtasiak). Celem niniejszego tekstu jest zarysowanie kuratorskiej idei obu prezentacji, a więc – paradoksalnie – uczytelnienie nieczytelności, a raczej wskazanie jednego z wielu możliwych sposobów percypowania tego zjawiska.

Punktem wyjścia dla pierwotnej idei kuratorskiej był wybór dzieł z kolekcji Grażyny Kulczyk, wśród których zagadnienia nieczytelności dotyczą realizacje między innymi Irmy Blank, Hanne Darboven, Andrzeja Szewczyka, Ketty la Rocci czy Endrego Tóta. Powiedziałabym zatem, że poznańska wersja wystawy – jak w każdym rasowym palimpseście – „prześwitywała” spod edycji przygotowanej dla Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu chociażby dlatego, że jednymi z kluczowych pośród eksponowanych dzieł ponownie były prace ośmiorga artystek i artystów z kolekcji Grażyny Kulczyk.

Palimpsest ma jednak to do siebie, że musi nieustannie pozostawać w procesie i podlegać przemianom. Stąd – w relacji do *Nieczytelności: kontekstów pisma* – częściowo zmienił się nie tylko tytuł wystawy, lecz również zestaw wybranych dzieł. Do wizualnej dyskusji zaprosiłam bowiem również realizacje Andrzeja Bednarczyka, Witosława Czerwonki,

Irminy Felińskiej, Romy Hałat, Hacer Kiroğlu, Piotra Korzeniowskiego, Zbigniewa Libery, Ewy Partum, Zbigniewa Sałaja i Bogdana Wojtasiaka.

Muzeum to – szczególnie rodzaj wyzwania dla kuratorki wystawy sztuki współczesnej – mieści się w Kamienicy pod Żłotym Słońcem, połączonej z wielokrotnie przebudowywanymi sąsiednimi XVII- i XVIII-wiecznymi budynkami. Palimpsestowy charakter tej nowej, heterogenicznej całości jest dodatkowo wzmocniony podziałem ekspozycji i narracji muzealnej: od rękopisu *Pana Tadeusza*, poprzez opowieść o romantycznym świecie, w którym tworzył Adam Mickiewicz, aż po tak zwane Gabinety Świadców Historii, czyli Władysława Bartoszewskiego i Jana Nowaka-Jeziorańskiego, którzy podarowali Ossolineum swoje zbiory dzieł sztuki, notatki i biblioteki. Prace, zgromadzone w ramach wystawy *Nieczytelność. Palimpsesty* znajdowały się zatem nie tylko w przestrzeni przeznaczonej na ekspozycje czasowe, lecz płynnie wniknęły również w tkanę sal ekspozycji stałej.



Od lewej: Jan Tarasin, *Ciąg dalszy*, 1983; Andrzej Szewczyk, *Biblioteka Marianny Alcoforado*, 1994–2001; Andrzej Szewczyk, *foliał Adam i Ewa*, 1980, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

Istotne w kontekście nieczytelności zjawisko cenzury, z którym grają prace takich artystów, jak Endre Tót, Irmina Felińska, Witosław Czerwonka czy Antoni Starczewski, było tematyzowane także w salach Muzeum

Pana Tadeusza. Doszło ono do głosu zarówno w relacji do okrojonych rosyjskich wydań najważniejszego polskiego poematu romantycznego, jak i w kontekście działalności Bartoszewskiego i Nowaka-Jeziorańskiego. Z kolei dzieła Irmy Blank, poświęcone analizie relacji między pismem ręcznym a drukowanym, doskonale dialogowały z rękopisem *Pana Tadeusza*



Sala wystaw czasowych Muzeum Pana Tadeusza, plan ogólny, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

i jego drukowanymi wydaniem z różnych lat. Główny eksponat – oryginalny Mickiewiczowski manuskrypt, którego właścicielem jest Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – stał się zatem fascynującym semantycznym „węzłem”, z którym – w trakcie oglądania ekspozycji – automatycznie zestawiało się nieczytelność jako świadomie wybraną strategię artystyczną, „zatrudnianą” przez artystki i artystów biorących udział w wystawie. Anegdota o wieszczu mówi, że pisał niezbyt wyraźnie, a nawet bazgrolił. Dukt jego pisma zaś – sam w sobie intrygujący jako wizualny krajobraz – przykuwał uwagę, konfrontując nas z fragmentami nieledwie niemożliwymi do odczytania. Dlatego też jako kuratorka wystawy *Nieczytelność. Palimpsesty* zaprosiłam twórców do zmierzenia się z tak ciekawym kontekstem i wykreowania dzieł o charakterze site specific. Andrzej Bednarczyk, Sophia Pompéry i Katarzyna Giełżyńska dokonali zatem interwencji w palimpsestową przestrzeń Muzeum Pana Tadeusza, by zagrać zarówno z zastaną ekspozycją i samym rękopisem narodowej epopei, jak i z kluczo-

wą ideą nieczytelności. Giełżyńska – tworząc rodzaj dzieła z gatunku *glitch art* – unieczystniła skan *Pana Tadeusza*; Pompéry zaś – wykorzystując potencjał ekranów parowych – w wideo *Tekstura* nałożyła na siebie eteryczne litery budujące sekwencję „Sweet Home, Sour Home”.

Język niemiecki jest w kontekście terminologii dotyczącej nieczytelności bogatszy od języka polskiego. Funkcjonują w nim bowiem dwa terminy: *Unleserlichkeit* oraz *Unlesbarkeit*. Pierwszy z nich oznacza nieczytelność zachodzącą w ramach systemu znaków, który świetnie znamy, a spowodowaną po prostu niechlujstwem zapisu czy bazgroleniem; drugi zaś odnosi się do sytuacji, w której znaki nie pełnią funkcji przekazywania sensów lub reprezentują system zapisu, którego nie znamy². Polskie pojęcie nieczytelności zawiera w sobie oba te znaczenia: zarówno to związane z zaburzeniem zapisu graficznego, jak i to dotyczące uchylania się znaków od generowania czytelnego przekazu.

Jak podkreślają współcześni filozofowie, nieczytelność w sferze literatury, a także sztuk wizualnych, może się stać świadomie wybraną strategią³ stosowaną wobec odbiorców, by pokazać, że nieczytelne nie musi być i nie jest przeciwieństwem czytelnego, lecz może prowadzić do alternatywnych form dostępu do tekstów: „Nieczytelność nie jest punktem końcowym, ponieważ także to, co jest prezentowane jako nieczytelne, może w swojej nieczytelności pozostać nieczytelne, by właśnie w ten sposób motywować nowe rodzaje lektury”⁴. Wiedzieli o tym już rosyjscy i włoscy futuryści – jak choćby Wielimir Chlebnikow i Filippo Tommaso Marinetti – którzy na początku XX wieku postulowali uwolnienie i wyzwolenie słów od balastu znaczeń.

W obszarze filozofii i teorii literatury na potencjał nieczytelności uwagę zwrócili przede wszystkim Paul de Man i Jacques Derrida. De Man, analizując pojęcia ironii i alegorii, uzmysłowił nam specyficzną nieczytelność tekstu, jego rozpad na nieciągłe, niemożliwe do złożenia okruciny znaczeniowe⁵. Sam myśliciel podkreśla, że mówi raczej o „nieodczytywalności, to znaczy, że tekst nie wytwarza błędnych odczytań [*misreadings*], lecz odczytania, które są niewspółmierne”⁶. De Man ma na myśli nieokreśloną

» 2 Zob.: E. Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit*. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man, Frankfurt/M 2000, s. 333; A. Gilbert, *Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valeri Scherstjanoi und Cy Twombly*, Bielefeld 2007, s. 31–32 oraz C. Dworkin, *Reading the Illegible*, Evaston 2003, s. XXIII.

» 3 M. Wieland, *about:blank: Appropriationen des Leerraums seit Mallarmé*, [w:] A. Gilbert (red.), *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Bücher in Büchern*, Bielefeld 2012, s. 195.

» 4 E. Schumacher, *Die Ironie...*, s. 333.

» 5 H.-T. Lehmann, *Od sensu do sensualności. O niemieckim teatrze postdramatycznym*, przeł. K. Zajas, „Didaskalia” 51-52/2002.

» 6 P. de Man / R. Moynihan, „...dla mnie tak, skoro nazywam się de Man...” (rozmowa), tłum.

figlarność języka i wszystkich tekstów, które produkują wielość odczytań⁷. Derrida z kolei wskazuje, że w znaku pisanym tego, co idealne, nie da się oddzielić od tego, co materialne, cielesne i zmysłowe⁸. Koncentruje się głównie na tych fragmentach utworów literackich i filozoficznych, które nie poddają się jednoznacznej interpretacji. De Mana i Derridę interesuje zatem ten rodzaj nieczytelności tekstów, który wiąże się z niemożnością ich klarownego zrozumienia. Nieczytelność jawi się w tym kontekście jako rodzaj metafory: odczytujemy tekst, lecz go nie pojmujemy.

Sztuki wizualne mają natomiast potencjał do uczynienia owej metafory dosłowną. W dziełach sztuki dochodzi bowiem do wizualizacji różnych typów pisma, które balansuje na granicy (nie)czytelności. Jakby powiedział Derrida, nieczytelne pismo konfrontuje nas z „nierozstrzygalnikiem”. Doznajemy wówczas „epistemicznej traumy”⁹, gdyż nie możemy zrozumieć znaczenia i uchwycić sensu. Nie jesteśmy w stanie rozstrzygnąć, które ze znaczeń, jakie przychodzą nam do głowy, jest tym jedynym właściwym. Usiłujemy dopasować znane słowa do bazgrołów, lecz żaden sens i tak się nie wyłania. Nie powinniśmy jednak rozkładać rąk w poczuciu bezradności, ponieważ w ocenie Derridy zderzenie się z „nierozstrzygalnikiem”, jakim w tym przypadku jest nieczytelne pismo, stanowi impuls do uruchomienia innego rodzaju percepcji i zobaczenia samego „pisma jako pisma”. Pisma związanego z naszą zarówno umysłowością, jak i cielesnością. Pisma, które swoją nieczytelnością nie tylko nas irytuje, lecz także stymuluje naszą wyobraźnię, uchylając się wygodnej lekturze. Jakby dodał Derrida, nieczytelność jest miejscem, w którym wydarza się błąd, jaki z kolei może być sygnałem najbardziej intensywnego inicjowania i dziania się nowych znaczeń.

Nieczytelność ma zatem ogromny krytyczny potencjał, ponieważ skłania nas do przemyślenia procesów produkcji wiedzy i celów, którym owa wiedza służy. Pokazuje, że nie istnieje coś takiego jak komunikacyjna transparentność¹⁰. Gdy trafimy na notatki nieczytelne, podajemy w wątpliwość ich podstawową funkcję zapisu i przekazywania wiedzy. Są one niedostępne i urzeczowione. Pamela M. Lee w archiwum jednego z najsłynniejszych historyków sztuki, Meyera Schapiro, ze zdziwieniem i satysfakcją odkryła dziesiątki kartonów wypełnionych nieczytelnymi notatkami z kongresów. Jak podkreśla, można na chybił trafił wyciągnąć jedną z setek

skrzyneczek z karteczkami: doświadczenie nieczytelności wciąż pozostanie takie samo. Mimo to badaczka wygłasza pochwałę nieczytelności:

Nie piszę pochwały nieczytelności dlatego, że jestem obskurantką lub kryptografką. Chwałę nieczytelność za to, co mówi ona o nieprzejrzystości i materialności wiedzy [...]. Skutkiem jest więc rodzaj semiotyki nieczytelności. Jej zamiar jest paradoksalny: w notatkach, które są jednocześnie ekskluzywne i codzienne, ‘odczytać’ implikacje nieczytelności jako odpowiedniki każdego procesu myślowego, które nie dają się z powrotem sprowadzić do cech konwencjonalnego manuskryptu. Ponieważ te procesy poprzez rękę – projektowane jako cielesny ślad – są faktycznie uwewnętrzniane i ucieleśniane [...]”¹¹.



Sala wystaw czasowych Muzeum Pana Tadeusza, plan ogólny, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

Wystawy *Nieczytelność: konteksty pisma* oraz *Nieczytelność. Palimpsesty* miały na celu prezentację rozmaitych form funkcjonowania owej nieczytelności. W wybranych pracach artystek i artystów pojawiały się zatem różnego rodzaju zapisy, które nawiązują do pisma i alfabetu czy znaków interpunkcyjnych, lecz w efekcie pokazują utratę słowa i jego

A. Przybysławski, „Literatura na Świecie” 10-11/1999, s. 255.

» 7 A. Lipszyc, *Dwóch współczesnych ironistów*, „Nowa Krytyka” 11/2000, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article44> (27.12.2015).

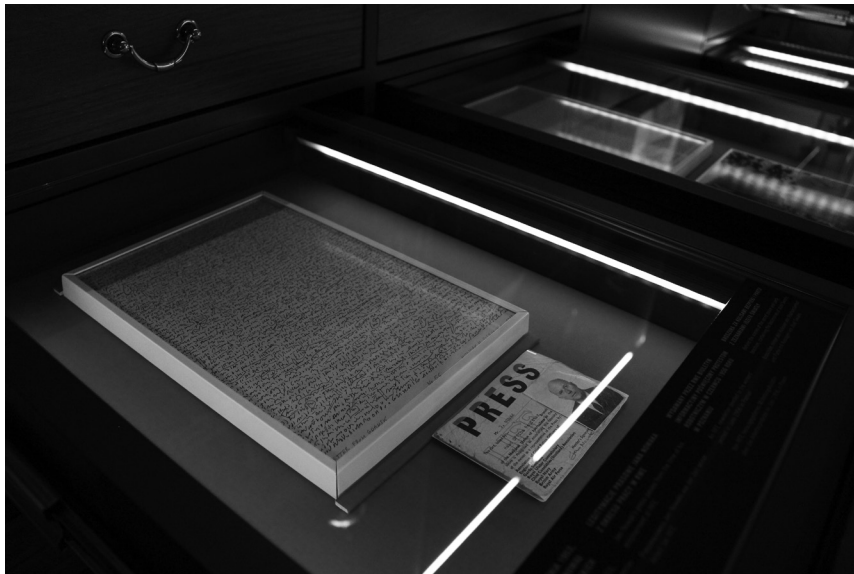
» 8 Por. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 536.

» 9 Pojęcie „epistemicznej traumy” za: T. Vargish, D.E. Mook, *Inside Modernism: Relativity Theory, Cubism, Narrative*, Yale 1999. Autorzy stosują to pojęcie, by opisać doznania czytelników konfrontowanych z bardzo trudnym do zrozumienia dziełem literackim.

» 10 F. Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Graz und Wien 1986, s. 27.

» 11 P.M. Lee, *Illegibility / Unleserlichkeit. 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken*, Kassel und Ostfildern 2011, s. 17.

rozmywanie się, a nie oczekiwaną czytelność. Istotne były również przykłady niedostępnych książek i zwojów, których nie można przewertować, by wczytać się w ich zawartość. Wybrane dzieła wyznaczały swego rodzaju topografię rozmaitych strategii związanych z nieczytelnością, do których zaliczyć można: skreślanie, wymazywanie, zamazywanie, nawarstwianie, czyli tworzenie palimpsestów, gry z cenzurą, naśladowanie wyglądu tekstu bez przenoszenia jego treści, koncentrację na wizualnej urodzie „pisma jako pisma”, (nie)możność wypowiedzenia emocji i traum logicznym językiem czy nawiązywanie do konkretnych dzieł literackich...



Witold Czerwonka, *Listy z Gdańska*, 1983-1984, wystawa *Misja: Polska*, sala poświęcona Janowi Nowakowi-Jeziorańskiemu, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

Endre Tót, słynny przedstawiciel węgierskiej neoawangardy, w Galerii Art Stations Foundation wykonał dzieło *site specific* nawiązujące do performansu wykonanego przez artystę w latach 70. w Galerii René Blocka. Zaprezentował również tryptyk modelowo wręcz ukazujący dwie strategie czynienia zapisu nieczytelnym. Napisawszy na pierwszym płótnie linijki tekstu, na drugim artysta już je skreślił, na trzecim zaś zamazał. Jaki sens zaniknął pod skreśleniami i wymazaniem? Dzieło to nawiązuje do sztandarowego dla *œuvre* Tóta cyklu *I'm glad if I can...*, kontynuowanego przez artystę konsekwentnie od kilku dekad. W tym wypadku przewrotny i ironiczny Tót jest zadowolony, gdy może napisać tekst, po czym skreślić

go i wymazać. W pracy tej wybrzmiewa echo cenzury, z którą twórca konfrontował się w ramach węgierskiej demokracji ludowej, gdy każda „niewygodna” treść w kontrolowanych listach była wymazywana. Skreślenia to może z kolei ślady autocenzury, gdy piszący sam zawczasu eliminował przekaz, który mógłby nie spodobać się cenzorowi? Doświadczenia tego rodzaju – choć w innych epokach historycznych – z pewnością nie były obce także Adamowi Mickiewiczowi oraz Władysławowi Bartoszewskiemu i Janowi Nowakowi-Jeziorańskiemu. W ich efekcie rodziła się nie tylko nieczytelność, lecz również zdolność czytania między wierszami.

Analogiczną grę z czynieniem treści nieczytelną prowadzi Antoni Starczewski w gobelinie *Teksty skreślane* (l. 70. XX w.) oraz w pracy wykonanej ze szklanej porcelany *Teksty skreślane, czteroszpaltowe* (1977/1986). Przekaz znika pod rytmem prostokątów, które czynią sens hermetycznym. Czyżby więc balast znaczeniowy był „niepotrzebny”? Tekst sam w sobie staje się rzeczywistością wizualną, sugerując nam „brak możliwości pełnego odczytania znaczeń, a zatem obiektywnej oceny przekazu”¹². Jawi się jako rozwarstwiony i zdekomponowany. Starczewski programowo zmienia rytm języka, tworząc własny i niepowtarzalny wizualny „alfabet”. Nasza percepcja, skupiona na zakrytych słowach, działa fragmentarycznie, a nie liniowo. Nieczytelność uzmysławia nam subiektywność naszego postrzegania, nieprzejrzystość wiedzy oraz arbitralność kodów językowych, którymi na co dzień – zazwyczaj bezrefleksyjnie – się posługujemy. Domniemany „cenzor” musiał być tym razem niezwykle czujny i skuteczny, ponieważ całkowicie zakrył słowa, uniemożliwiając uwolnienie ich – jak można przypuszczać – wywrotowych treści. Jednocześnie jednak rozbudził naszą wyobraźnię, która „podstawia” mnogie warianty tekstów, jakie w danym momencie można by uznać za „niebezpieczne”. Białe „stempel” z porcelany przypomina o drukowaniu tak zwanej bibuły, lecz poprzez nieczytelność zapisu staje się także metaforą rozpowszechniania wywrotowych znaczeń, których w danym momencie dziejowym nie można kolportować. A może jest odwrotnie i Starczewski zakrył tekst propagandowej gazety? Może to artysta ocenzurował mowę reżimu? Może sfrustrowany „wymazał” to, co Zbigniew Herbert w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego* – *list* określał mianem „czarnej piany gazet”?

Krótko przed stanem wojennym powstał z kolei sitodruk Irminy Fełińskiej, przygotowany poprzez kilkukrotne nawarstwianie i odwracanie ręcznie pisanego listu otrzymanego od jednego z członków rodziny. Wykonany w czerwieni i bieli – nawiązujących do polskich barw narodowych – zyskał palimpsestowy, nieczytelny charakter. Ręczne pismo stało się śladem emocji kierujących ręką osoby piszącej list. Sens został natomiast zatarty w taki sposób, by potencjalny cenzor – który z pewnością

» 12 Zob. S. Dudzik, *Antoni Starczewski. Artysta i Universum*, Poznań 2014, s. 103.

wcześniej i tak otworzył kopertę – nie mógł się zorientować, czego dotyczy korespondencja. Pismo jawi się zatem jako pole subwersywnej gry z mechanizmami kontroli – najistotniejsze kwestie można przekazać samą energią i nerwowym duktem cielesnego śladu. Powiedziałabym więc, że Felińska w swojej pracy prawdopodobnie odreagowuje zjawisko cenzury poprzez unieczystnienie pierwotnie czytelnego listu oraz przez intencjonalne wywołanie sytuacji „epistemicznej traumy”, w ramach której czyta się między wierszami. W efekcie powstaje intrygujący wizualny krajobraz, w którym pismo wchodzi w rolę pozytywu i negatywu, kreśląc finezyjne wzory wyłaniające się na powierzchni białego i czerwonego tła.

Na fali frustracji cenzurą i ówczesną sytuacją polityczną powstają także *Listy z Gdańska* Witosława Czerwonki „napisane” w czasie stanu wojennego. Artysta kreował je na kartkach formatu A4, rozwijając rodzaj własnego pisma: przypominającego czytelny zapis, lecz z założenia absolutnie nieczytelny. Czerwonka rzeczywiście rozsyłał je do przyjaciół, celowo konfrontując potencjalnych cenzorów z „nieprzejrzystym” przekazem, przewrotnie fundując im stan „epistemicznej traumy” i kpiąc z ich dociekliwości. Nie sądzę, by w tym przypadku ośmieszeni urzędnicy potrafili cieszyć się sytuacją konfrontacji z „nierozstrzygalnikiem”.

Gry z cenzurą mogą stać się zatem katalizatorem funkcjonowania nieczytelności jako świadomie wybieranej strategii artystycznej. W relacji do „cienkiego” wydania *Pana Tadeusza* ocenzurowanego przez władze carskie w zaborze rosyjskim oraz wobec doświadczeń Władysława Bartoszewskiego i Jana Nowaka-Jeziorańskiego dzieła Tóta, Starczewskiego, Felińskiej i Czerwonki stały się – paradoksalnie – tym bardziej czytelne. Nie zapominajmy także o tym, że w ramach ekspozycji we wrocławskim MPT można zasiąść przy biurku cenzora, by osobiście zobaczyć, jak kaleczono teksty oraz spróbować przywrócić ich pierwotną treść.

W ramach obu wystaw w centrum uwagi stały również takie działania artystyczne, które za punkt wyjścia obierają interakcję z konkretnym utworem literackim, świadomie zacierając jego pierwotną czytelność.

Performans Ewy Partum, wykonany w trakcie wernisażu na dziedzińcu Muzeum Pana Tadeusza, wiąże się z cyklem *Poezja aktywna*, zapoczątkowanym przez artystkę w 1971 roku. Polega on na rozrzucaniu w przestrzeni tysięcy wyciętych z kartonu białych liter, pochodzących tym razem – co istotne ze względu na kontekst – z wybranych stron Mickiewiczowskiego poematu. Partum, wyzwalając poszczególne litery z rygoru budowania słów, kreuje nowy wymiar tekstu i jego nową, przestrzenną formę. Narracja, podział na strofy i poetycka kompozycja eposu zamieniają się w poetycki deszcz liter. W czasach PRL owe białe litery były wycinane na metalowych matrycach przez specjalistyczne spółdzielnie pracy, by z kolei na gazetkach ściennych – w szkołach, siedzibach partii czy zakładach

pracy – można było budować z nich propagandowe hasła, typu: „Partia z narodem!”, „Socjalizm zwycięży” i tym podobne. Partum w latach 70. subwersywnie użyła zatem swego rodzaju „symbolu” języka propagandy i stworzyła kartonowym literom sferę wolności, w której mogły one żyć własnym życiem poza kontrolą aparatu władzy.



Małgorzata Dawidek, *Ponglish – "g" (gate / gejt)*, 2014, wystawa *Rękopis „Pana Tadeusza”*, sala Wolność, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

W ramach wystawy w MPT prezentowany był również film dokumentujący działania artystki z poezją aktywną z początku lat 70. Po wykonanym w trakcie wernisażu performansie na podłodze dziedzińca pozostały zaś litery. Utwór Mickiewicza zyskał tym samym nieoczekiwaną lekkość i nowy sposób bycia, stał się totalnie nieczytelny, a poszczególne litery wykreowały zupełnie przypadkowe układy. W *Poezji aktywnej* Partum język i rządzące nim zasady podlegają wieloaspektowej de(kon)strukcji. Nieczytelność jawi się w tym kontekście jako proces, w ramach którego możemy celebrować pojedynczość i wolność każdej litery, jaka wymknęła się systemowi kreowania znaczeń.

Z kolei instalacja *site specific* Andrzeja Bednarczyka, zaplanowana specjalnie na dziedziniec Muzeum Pana Tadeusza, składała się z dwunastu kubików, na których bez spacji wypisano teksty otwierające dwanaście ksiąg *Pana Tadeusza*. Nad każdą z nich zwieszał się z kolei kamień. Gdy próbowaliśmy odczytać fragmenty poematu Mickiewicza, znajdowaliśmy się w dyskomfortowej sytuacji: pochylając się nad tekstem, „czuliśmy” zawieszony nad głową głaz. Artysta zadał zatem pytanie o status *Pana Tadeusza* w dzisiejszych czasach: czy dla współczesnego czytelnika romantyczny epos – obowiązkowa szkolna lektura – jawi się jako „ciężar”? Czy konotuje obciążenie tradycją? Czy rzeczywiście dla młodych pokoleń, które coraz mniej czytają, jest już jedynie „niewygodnym balastem” ciężącym nad świadomością niczym kamień w instalacji Bednarczyka? Twórca nie dał gotowych odpowiedzi – każdy z odbiorców mógł podjąć refleksję nad



Zbigniew Libera, *Dziękuję za tworzenie popytu na sztukę współczesną*, 2010, wystawa *Rękopis „Pana Tadeusza”*, sala Biblioteka, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

własnym stosunkiem do *Pana Tadeusza*.

Inny pomysł czynienia literatury nieczytelną wybrał Michał Martychowiec, który – pod tytułem *Empty room / Pusty pokój* (2015) – na maszynie do pisania pieczołowicie przepisał *Iliadę* Homera. Aby zatrzeć czytelność narracji, wyeliminował spacje, czyniąc z poszczególnych słów jeden nieprzerwany i monstrualnie długi wyraz. Ponadto artysta nie uzu-

pełniał tuszu w maszynie, wskutek czego z biegiem czasu czcionka stawała się coraz jaśniejsza, mniej czytelna, by w końcu całkowicie zaniknąć w bieli kartki. Obecność ostatnich liter delikatnie zaznaczają jedynie wgniecenia w papierze, związane z uderzeniem klawisza maszyny. Tekst – podobnie jak w *Obrazach liczonych* Romana Opalki – stopniowo rozbiela się i niknie. Nieczytelność nabiera metafizycznego zabarwienia: jej ostateczny horyzont stanowi biała pustka, rodzaj nieprzeniknionej nicości.

Andrzej Szewczyk na swój nieczytelny alfabet „przetłumaczył” z kolei słynne *Listy portugalskie*, opublikowane w Paryżu w 1669 roku i przypisywane portugalskiej mniszce Marianie Alcoforado. W ten sposób powstała *Biblioteka Marianny Alcoforado* (1994–2001), w ramach której artysta dotyka kwestii niepełnej możliwości przełożenia emocji na język. Listy zakonnic, kierowane do niewymienionego z nazwiska francuskiego oficera, płoną niespełnioną namiętnością i tęsknotą. Szewczyk zamienia każde słowo, nasyczone nadzieją na spotkanie z ukochanym, na ołowiane znaki umieszczone na drewnianych tablicach, które mogą przekazywać poetyckie sensy jedynie w sposób pozawerbalny. Ujawnia tym samym niemoc pisma i logicznych systemów językowych w sferze przekazywania uczuć. Paradoksalnie bowiem nieczytelny zapis może nam powiedzieć o emocjach więcej niż taki, który odczytamy bez problemu.

Kolejną strategię gry z literaturą miłosną uruchamia w swoich pracach niemiecka artystka Sophia Pompéry. W serii *Und Punkt* (I kropka; 2013) w gigantycznym powiększeniu pokazanych zostało piętnaście kropek, kończących słynne niemieckie powieści miłosne: od pierwszego wydania *Cierpień młodego Wertera* (1774) Johanna Wolfganga Goethego po *Adam und Evelyn* (2008) Ingo Schulzega. Pompéry współpracowała z Niemiecką Biblioteką Narodową oraz the Rathgen Research Laboratory, dysponującym niezwykle nowoczesnym mikroskopem. Kropki kończące skomplikowane narracje o miłości zostały wyrwane z kontekstu i usamodzielnione jako autonomiczne byty wizualne, godne oglądu same w sobie. Mikroskop ujawnił, że każda z nich jest inna, bynajmniej nie okrągła – jakbyśmy spodziewali się po kropce. Seria *Und Punkt* uzmysławia nam zatem, że to, co zazwyczaj bierzemy za oczywiste i czytelne, może nas zaskoczyć w momencie, gdy przyjrzymy się temu dogłębniej. Zwykły znak interpunkcyjny zadziwia nas, gdy pozbawimy go kontekstu i zmienimy jego gabaryty, by skoncentrować się na jego nieczytelnym dla nas na co dzień „życiu wewnętrznym”.

W ramach obydwu wystaw dialog z projektem Pompéry prowadziła niewielka praca włoskiej artystki Ketty La Rocci, zatytułowana *Il Punto* (Kropka; 1970–1971). Przeskalowany znak interpunkcyjny nie służy – jak w tekście – oddzielaniu od siebie poszczególnych zdań, lecz eksponuje sam siebie. Anektuje prawie całe pole obrazowe i staje się głównym motywem

przedstawienia. Z pozycji parergonu przesuwamy się więc na miejsce ergonu, czyli z czegoś marginalnego i służebnego staje się właściwym dziełem. Jednocześnie eksponuje swoją nieczytelność związaną z pozbawieniem funkcji w tekście oraz staje się bardziej czytelny jako on sam. Analogicznie działa wyobcowana czerwono-pomarańczowa litera „N”, którą zgodnie wybrali Marian Warzecha i Andrzej Leśnik, by ostentacyjnie wyeksponować ją – dumną, autonomiczną i pojedynczą – na tle własnych kompozycji. A może to „N” jak nieczytelność?

Pompéry i La Rocca, podobnie jak Partum, Warzecha i Leśnik, wyzwalały zatem pojedyncze znaki interpunkcyjne i litery z kontekstu, by naruszyć nasze przekonania o czytelności i przejrzystości pisma. Artystki i artyści demaskują w ten sposób arbitralność języka i nasze percepcyjne nawyki. Grając strategiami nieczytelności, kwestionują pewność naszej wiedzy o świecie. Konsekwencją takiego doświadczania pisma i literatury w ogólności jest ich postrzeganie jako całości treściowo-formalnych, poznawalnych także zmysłami, a nie tylko umysłem, a ponadto jako fenomenów o zdolnościach zarówno komunikujących, jak i nie-komunikujących¹³ – i to bez wartościowania, który z tych aspektów jest lepszy.

Wyodrębnianie jednego znaku interpunkcyjnego lub jednej litery można w ramach gier z nieczytelnością zaklasyfikować jako strategię skrajnej wręcz fragmentaryzacji tekstu. Zbliżoną, lecz zarazem nieco odmienną taktykę fragmentaryzacji przyjął Piotr Korzeniowski w kolażach z serii *Szum* (2015). Artysta metodycznie posłużył się niszczarką, by przeobrazić nieprzydatne już dokumenty na wąskie paski papieru pokryte pojedynczymi, wyrwanymi z kontekstu literami i cyframi. Twórca daje wyraz swojego sfrustrowania związanego z nadmiarem biurokracji, panoszącej się niemal w każdej dziedzinie naszego życia. Strumień danych zamienił się w nieczytelny szum, a niezliczone paski zadrukowanego papieru stały się komponentami przestrzennych kolaży, także estetycznie odległych od świata, z którego się pierwotnie wywodziły.

Inne możliwości taktyki fragmentaryzacji reprezentują z kolei kolaże Warzechy z lat 1946–1949, w których artysta użył podartych rękopisów z XVII i XVIII wieku, odnalezionych zaraz po wojnie w gruzach Warszawy. Kawałki stron zapisanych atramentem i piórem tworzą a(bs)trakcyjną wizualną konfigurację, lecz nie pozwalają na odtworzenie całości narracji. Są ruinami sensu. Dają świadectwo o minionym czasie, lecz wskutek ich podarcia nie możemy dotrzeć do znaczenia. To, co nam pozostaje, to wizualne piękno śladów czyichś dłoni, które starannie notowały wiedzę o świecie dla przyszłych generacji. Czy w gruzach leży oświeceniowy projekt edukacyjny? A może – paradoksalnie – więcej możemy się nauczyć o kondycji ludzkiej z tych nieczytelnych fragmentów niż z logicznie skon-

struowanych tekstów?

Nieczytelność kolaży Warzechy potęgowana jest również przez naklekanie na siebie kolejnych warstw zapisanego papieru. Każda następna warstwa przesłania i unieczelnia poprzednią. Podobnie dzieje się w szkicowniku numer 16 Jana Berdyszaka z lat 60. XX wieku, w którym artysta bezpośrednio na notatkach teoretycznych namalował ekspresyjną kompozycję, kreując rodzaj palimpsestu. W rezultacie tego zabiegu tekst pod spodem stał się nieczytelny. Czy Berdyszak uznał zapis za nietrafiony, nieaktualny? A może zmanifestował w ten sposób przewagę sztuki nieprzedstawiającej nad językiem, umysławiając przy tym także niemoc słowa wobec form wizualnych? Niewątpliwie na karcie szkicownika twórca



Jan Berdyszak, *Szkicownik nr 16*, 1963–1964, wystawa *Rękopis „Pana Tadeusza”*, sala Biblioteka, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

wykreował czytelne napięcie między nieczytelnym słowem a siłą obrazu. Chcielibyśmy odczytać przekaz owej notatki, lecz niknie on pod farbą. Artysta konfrontuje nas zatem z sytuacją, w której znaczenia rodzą się gdzieś pomiędzy zatartym słowem a obrazem, który karmi się pismem jako formą czysto wizualną.

Jako wielowarstwową określić można również pracę Leśnika z roku 2014. Po pierwsze, artysta sfragmentaryzował charakterystyczny dla wła-

» 13 A. Burzyńska, *Dekonstrukcja...*, s. 534.

snej twórczości motyw zygzyka¹⁴, przypominającego nieczytelne pismo, i pozostawił jedynie pięć jego śladów. Po drugie zaś, jedną z owych reszt po zygzykach wyciął w kartonowym podłożu i podkleił od spodu skrawkiem skserowanego tekstu autokomentarza, który napisał, przygotowując dokumentację do procedury nadania tytułu profesora. Kompozycją rządzi zatem spiętrzona nieczytelność wynikająca zarówno z przerwania płynnego ciągu zygzyków – i tak przecież już w punkcie wyjścia nieczytelnych, jak i z podrzucenia nam jedynie odrobiny werbalnego objaśnienia minimalistycznych prac. Co kryje fragmentaryczny zygzykowany zapis? O czym traktował autokomentarz w całości? Czy słowne objaśnianie tak skrajnie oszczędnych formalnie prac rzeczywiście może je uczynić? Wobec „nierozstrzygalnika” nasza percepcja karmi się nieczytelnymi okruchami, co pobudza wyobraźnię i otwiera wrota percepcji innego rodzaju niż ta sku-



Od lewej: Andrzej Leśnik, *Bez tytułu*, 1992/2001; Marian Warzecha, *Bez tytułu*, 1948, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

teczna wobec czytelnego tekstu.

Autorską technikę nawarstwiania i nadawania dziełu palimpsestowego charakteru opracowała Roma Hałat, która w serii *Triady (El Castillo)* (lata 90.) dążyła do ukazania totalnej jedności pomiędzy trzema fenomenami: żywotnością, duchem i duszą. Jak pisała Janina Ładnowska: „Ze-

wewnętrzna warstwa rysunku bywa pokryta pismem pisany wspak – lewą ręką. Tekst można odczytać w lustrze, ale dukt pisma bywa zamącony, tworzy węzły, labirynty, słowem jest zaszyfrowany. Czasem są to ulubione wiersze, czasem własne teksty, uwagi. Pismo zresztą ma dla autorki to samo znaczenie, co rysunek”¹⁵. Hałat odkrywa spodnie warstwy kompozycji poprzez wycięcia, czyniąc same teksty i zapisy nutowe jeszcze bardziej nieczytelnymi – pismo staje się rysunkiem, kreślącym quasi abstrakcyjne krajobrazy z wieloma horyzontami.

Strategię nakładania na siebie warstw tekstu zastosował również Andrzej Bednarczyk, tworząc ostatni z cyklu *Wierszy labiryntowych*, czyli *Czternasty* (2012). Jak pisze Katarzyna Jankowiak-Gumna:

Jego plastyczna forma jest bardzo prosta: na stalowym kubiku stoją dwie spięte z sobą imadłami szklane tablice, na których wryto tekst?, poemat?, manifest?, wyznanie?: „Prospekt” i „Retrospekt”. Stanowią swoisty palimpsest: ponieważ tablice są przezroczyste, poszczególne słowa, frazy, wersy nakładają się na siebie, mieszają, konstruując kolejne znaczenia, ale także powodując ich zamazanie, nieczytelność. Nie sposób przeczytać jedną treść, pomijając drugą, nie widząc drugiej. Teksty stanowią jakby swoje własne lustrzane odbicie, ich sensy są odwrócone. Przeczą sobie wzajemnie, choć oba są prawdziwe. „... liczone osobiście równanie w celu wydobywania spod popiołów piękna w swej bezcelowości dającego wolność...”. Albo/także „...piękna dającego w swej bezcelowości wolność wydobywania spod popiołów celu w osobiście liczonym równaniu...”. Jednocześnie sprzeczne ze sobą treści zaskakująco stanowią swoją kontynuację. Czytane jeden po drugim tworzą pętlę, niekończącą się opowieść – jedną opowieść. *Czternasty* Andrzeja Bednarczyka jest zapisanym ale nieczytelnym obrazem Niepoznawalnego, widzialnej i ukrytej struktury świata, *Liber mundi*¹⁶.

Jako przewrotną kpinę czytam zaś pracę Zbigniewa Libery *Dziękuję za tworzenie popytu na sztukę współczesną*, która opiera się na strukturze palimpsestu. Gdy dobrze się wczytamy – na pierwszy rzut oka niewidoczny – napis pod spodem głosi: „To czysta wizja oka, która mogłaby być w rzeczach”. Rozdźwięk pomiędzy obydwojma zdaniami, a także „ukrycie” tego drugiego pod pierwszym, zdecydowanie bardziej czytelnym, tworzy z obrazu swego rodzaju wizualny rebus. Libera ironicznie komentuje rynek sztuki, niby umizgując się do odbiorców, a w rzeczywistości pokazując, co

» 15 J. Ładnowska, Roma Hałat. *O troistej naturze człowieka*, „Art & Business” 1-2/1995, s. 79.

» 16 K. Jankowiak-Gumna, „The Cloud of Unknowing” Andrzeja Bednarczyka, ABC Gallery, <http://www.abcgallery.pl/artysci/andrzej-bednarczyk/andrzej-bednarczyk-teksty> (14.08.2016).

» 14 Por. B. Błażewicz (red.), Andrzej Leśnik. *Pismo obrazu*, katalog wystawy, Poznań 2008.

dla owych odbiorców pozostaje nieczytelne. Uczyelnienie nieczytelnego – niczym odbiór sztuki współczesnej – wymaga jednak wysiłku!

Odmienne oblicze „palimpsestowego” procesu nawarstwiania prezentują z kolei prace Małgorzaty Dawidek z cyklu *Ponglish* (2014). Artystka wizualnie nakłada na siebie słowo angielskie oraz jego spolszczoną wersję, wykreowaną przez imigrantów przebywających w Wielkiej Brytanii (np. *lazy* – *lejzol* itp.). Uzmysławia nam tym samym dynamiczne mechanizmy powstawania nowego słownictwa, które może się narodzić jedynie w danym środowisku, na styku dwóch języków. Ów *ponglish* może być nieczytelny i hermetyczny dla osób spoza kręgu, który się nim posługuje. Dawidek dotyka zatem niezwykle ważnej kwestii związanej także z wszelkimi innymi rodzajami nieczytelności, jakie mogą powstawać w multikulturowych społeczeństwach.

Zagadnienie to z nieco innej strony podejmuje także Marcin Berdyszak w pracy *Analfabet globalny* (2013). Artysta komentuje: „Przenikanie się kultur, a przede wszystkim wzajemne implementacje obyczajowe czy językowe dają wrażenie kurczenia się świata [...]. Analfabet Globalny jest moją próbą wizualizowania efektu miksu kulturowego opartego na powierzchni [...]. Poszczególne elementy Analfabetu nie mówią nic, nic w nich nie można wyrazić”¹⁷. Możemy odnieść wrażenie, że widziane znaki są echem czegoś znanego, lecz nie jesteśmy w stanie ustalić, z jakiego obszaru pochodzą. Berdyszak uzmysławia nam zatem, że – mimo fascynacji multikulturowym światem – pozostajemy globalnymi analfabetami. Nie ma jednak języka, który byłby czytelny dla wszystkich.

Odmienność aspektu nieczytelności wiąże się z dysleksją. Nieczytelne bywają bowiem zapiski dyslektyków, którzy cierpią na zaburzenie objawiające się trudnościami w nauce pisania i czytania. Kwestię tę podjął Navid Nuur, artysta irańskiego pochodzenia żyjący w Holandii, który wykreował specjalny font dla dyslektyków (można go bezpłatnie pobrać pod adresem: <http://www.dislectika.nl/>). Anglojęzyczne materiały prasowe (Art Stations Foundation) oraz anglojęzyczny fragment *Pana Tadeusza* (Muzeum Pana Tadeusza) wydrukowany na ulotkach towarzyszących obu wystawom, został napisany właśnie z użyciem tego fontu. Nuur zwraca więc naszą uwagę na jakże popularne w dzisiejszych czasach zaburzenie i pokazuje, że teksty pisane przez dyslektyków cechują się zaskakującą urodą wizualną.

Problematykę zaburzenia prowadzącego do nieczytelności zapisywanych informacji podejmuje również *Rysunki liczone* (2014) Leszka Knaflowskiego. Artysta powiela i modyfikuje wydrukowane na paragonach znaki, przekształcając je w ciągi symboli, których nie da się rozszyfrować. Są śladem obsesyjnej próby inwentaryzowania etapu swojej egzystencji. Znaki wymykają się jednak spod kontroli i żyją własnym życiem.

Jak podkreślała cytowana wyżej Lee, procesy pisania są – poprzez rękę – projektowane jako cielesny ślad. O ile *Rysunki liczone* Knaflowskiego pokazują napięcie między kielźnaniem gestu a jego stopniowym wymykaniem się spod kontroli piszącego, o tyle prace powiązane z cyklem *Obrazy pisane* (lata 60. XX wieku) Ireneusza Pierzgalskiego są śladem żywiołowych gestów. Inspirowane japońską kaligrafią, poprzez szybkie ruchy dłoni ucieleśniają „przestrzenną” płataninę kresek, które wiją się niczym dekoracyjne, niesamowicie splecione bazgroły. „Linia jest życiem liter, jej rytmem, ale w tym samym czasie jest też jej śmiercią, wyma-



Zbigniew Sałaj, *Język*, 2008; Pierre Jean David d'Angers, *Popiersie Adama Mickiewicza*, 1845, wystawa *Rękopis „Pana Tadeusza”*, sala Salon romantyczny, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

zaniem [...]”¹⁸ – ekspresyjne pisanie Pierzgalskiego jest nieczytelne, ale emanuje siłą zakłętego w nim gestu, powiązanego z cielesnością. Powraca zatem zmysłowość, w tradycji zachodnioeuropejskiej najczęściej odcinana od pisma. „Wymazanie” czytelnej litery akcentuje także nie-komunikujące aspekty języka jako formy wizualnej.

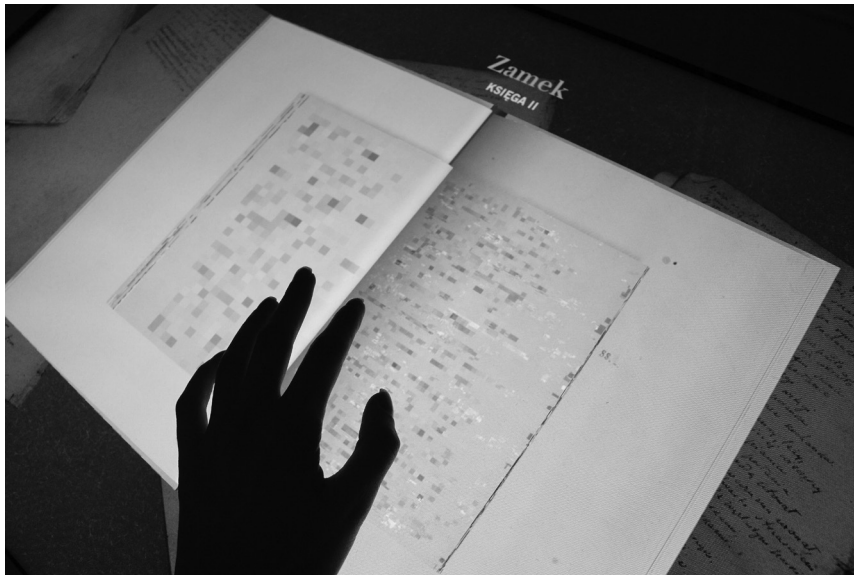
Inspirację do ujawniania dekoracyjności i nieokiełznanej figlarności języka – obok japońskich znaków – może dawać również alfabet arabski. Trop ten podjął Şakir Gökçebağ, turecki artysta mieszkający w Niemczech,

» 17 Marcin Berdyszak. *Analfabet Globalny*, katalog wystawy, Poznań 2013, s. nlb.

» 18 J.-F. Lyotard, *Co malować? Adami, Arakawa, Buren*, tłum. M. Murawska, P. Schollenberger, Warszawa 2015, s. 72.

w instalacji *site specific* zatytułowanej *Without the Knowledge of Arabic* (Bez znajomości arabskiego). Na ścianie galerii Art Stations pojawiły się litery przypominające ornament i czytelne jedynie dla tych, którzy znają język arabski. Gökçebağ gra więc z tą formą nieczytelności, która – ze względu na nieznajomość danego języka i właściwego mu alfabetu – każe nam postrzegać zapisane w nim słowa jako wizualne formy pozbawione treści.

Brigitte Kowanz, artystka austriacka, dąży z kolei do takiego zapisu angielskich słów, by zachowały one charakter ręcznego pisma oraz – poprzez wygięcie każdego z nich w formę okręgu – stały się ornamentem. Efektowi temu sprzyja dodatkowo zastosowanie kolorowych neonowych rurek, których światło rozmywa klarowność linii opisujących poszczególne litery. Czy *Extension* i *Outshine* (oba 2008) oraz *Cognition* (2010) tauto-



Katarzyna Giełżyńska, *Mnożenie tekstów*, 2016, wystawa *Rękopis „Pana Tadeusza”*, sala Rękopis, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

logicznie wizualizują swoje znaczenia? W *Le message codé* informacja jest jeszcze głębiej ukryta, gdyż zapis ginie pod niebieską neonową linią – jest nią w pewnym sensie przekreślony. Kowanz uwodzi nas zatem wyjątkową urodą nieczytelności. Światło neonów hipnotyzuje i zniewala, przenosząc nas gdzieś na drugą stronę języka, w sferę poza słowami.

Akcentowanie nie-komunikacyjnego aspektu pisma jeszcze inaczej uwidacznia się w pracy artysty japońskiego o nazwisku Kazuo Sasaguchi. Poszczególne słowa, grupowane w szeregi, zarysowują tytułowy *Portret (Meg)* (2007). Wyrazy i ich ciągi konotują oczy, policzki, brodę czy usta kobiety, zatrudniając pismo do przedstawiania Meg nie tylko za pomocą treści, lecz również i formy. Treść napisów dotyczy kolorystyki i marek kosmetyków, jakich kobieta użyła, by wykreować swój *image*. Aspekt nieczytelności wzmaga się dodatkowo dzięki wyrzyciu napisów na pleksi i grze cieni, rzucanych przez napisy na zielonkawę tło. Gdy podejdziemy blisko, by spojrzeć Meg w „oczy”, własnym cieniem zasłonimy jej efemeryczny wizerunek i uczynimy go nieczytelnym.

Artyści tworzą również własne alfabety. Jan Tarasin od lat posługuje się znakami przypominającymi enigmatyczne litery i cyfry. Malarz w swoim obrazie *Ciąg dalszy* „zapisuje” osobliwe hieroglify, zachowując przy tym układ poziomych linii niczym w uczniowskim zeszytce. Nie daje klucza do zrozumienia jego notatek: pismo obrazu pozostaje hermetyczne. Przyciąga jednak naszą uwagę i intryguje swoją wizualną formą. Nawiązując do kształtów liter i słów, przewrotnie sugeruje, że niesie czytelny sens, a tymczasem tej funkcji się uchyla. Jest wsobne. Każdy z odbiorców może zatem wyczytać z obrazu Tarasina zupełnie inną, własną historię.

„Ty, który mnie czytasz, czy jesteś pewien, że rozumiesz mój język?” – zapytuje Jorge Louis Borges w opowiadaniu *Biblioteka Babel*. To samo pytanie sobie samej i nam stawia Irma Blank, artystka niemiecka, która od lat 60. XX wieku konsekwentnie eksponuje wizualną stronę tekstu. Powstają abstrakcyjne tekstowe krajobrazy, w których zapis przestaje być nośnikiem znaczenia. Gąszcz znaków przypomina strony gazet lub zapisane ręcznym pismem stronice, lecz pozostaje nieczytelny. Co kryje fragmentaryczny zygawkowaty zapis? O czym traktował artykuł w całości? Wobec „nierozstrzygalnika” nasza percepcja karmi się nieczytelnymi okruciami, co pobudza wyobraźnię i otwiera wrota percepcji innego rodzaju niż ta skuteczna wobec czytelnego tekstu. W pracach *Eigenschriften* (1970) oraz *Silence Story* z serii *Trascrizioni* (1974) w centrum uwagi stoi kwestia gestu związanego z kaligrafią i indywidualnym charakterem pisma. Z kolei w *Radical Writings* (1994) Blank zastępuje manualną produkcję przez ideę ciała-maszyny. Znaki, pozbawione treści, oscylują zatem pomiędzy transmitowaniem indywidualnej ekspresji, bezosobową standaryzacją a zapisem automatycznym, charakterystycznym dla tradycji surrealistycznej. Blank poszukuje pierwotnego, „czystego” języka złożonego ze znaków, które nie są obciążone imperatywem przekazywania sensów. Efektem każdego działania jest nieczytelność innego rodzaju. Być może prace niemieckiej artystki dają nam również odpowiedź na pytanie, dlaczego większość z nas tak bardzo chce zobaczyć manuskrypt *Pana Tadeusza*?

Ciekawy dialog z płótnem *Radical Writings* Blank nawiązują *Mysterium bieli* (2015) oraz *Studium* (2015) Bogdana Wojtasiaka. W pracach tych mamy bowiem do czynienia z imitacją wyglądu kart książek, na których każda linijka jest precyzyjnie poziomo wykreślona, lecz nie niesie żadnego przekazu. Jest tautologiczną linijką, po prostu linią, a nie wersem tekstu. Na każdą z nich można zarówno projektować własne zdania, jak i zrezygnować z poszukiwania werbalnych znaczeń, by przesuwając po nich horyzontalnie wzrokiem, studiując ich materialną urodę, możliwą do dostrzeżenia w kontekście nieczytelności.

Intymność zapisu – nieczytelnego i palimpsestowego – cechuje również rysunek *Black* (2016) z serii *Repozytorium* Małgorzaty Dawidek, który jest dziennikiem spisywanym przez kilka miesięcy w drugiej połowie 2015 roku. Artystka uruchamia w nim nieczytelność jako świadomie wybraną strategię, by zwrócić uwagę na alternatywne formy dostępu do tekstów i motywować nowe rodzaje lektury. Uparcie szuka kontaktu z ciałem poprzez język i pismo, zdając sobie przy tym sprawę z nieusuwalnej szczeliny między tymi fenomenami i poruszając się w horyzoncie ich wzajemnej nieprzystawalności. Stąd zapisuje teksty warstwowo, piętrzy wersy jedno na drugim, kwestionując ich czytelność i grając z naturą mechanizmów pamięci, które zacierają eteryczne znaki zapisywane na woskowych tabliczkach¹⁹ naszych ciał. Czasem Dawidek ledwie dotyka powierzchni papieru ołówkiem lub – przeciwnie – mocno go dociska, sugerując realną obecność piszącego ciała i podkreślając zmysłowo-czasowy wymiar ciała-pisania²⁰.

Także dla innej niemieckiej artystki, Hanne Darboven, proces pisania stał się osią jej artystycznej postawy. Przeprowadziwszy się w 1966 roku do Nowego Jorku, artystka zaczęła tworzyć swoje słynne pisane prace, by dzięki nim odreagować trudny okres aklimatyzacji w nowym środowisku²¹. Z tego właśnie etapu pochodzą *Konstruktionen* (1968) – pięćdziesiąt pięć rysunków tuszem na papierze, w których notatki i cyfry zostały zamienione we wzór nie-do-odczytania. Z daleka – analogicznie jak prace Blank – dzieła Darboven ludzą, że są czytelne; obserwowane z bliska stają się wizualną formą. W formę tę zaklęto emocje i czas. Pisanie w wykonaniu Darboven jest bowiem wizualizacją upływu czasu. Artystka podkreślała:

» 19 Sokrates porównuje pamięć do woskowej tabliczki, otrzymanej w darze od muzy Mnemosyne, na której – niczym zapis – odciskają się ślady, umożliwiające utrwalanie ulotnych wspomnień. Zob. Platon, *Teajtet*, 191 C–E, [w:] idem, *Dialogi*, t. II, tłum. W. Witwicki, Kęty 1999.

» 20 Zobacz: *Niewypowiedzalność ciała: pomiędzy ciałopisaniem a ciałoczytaniem* / *The Inexpressibility of the Body: between Bodywriting and Bodyreading*, [w:] Małgorzata Dawidek, *Bodygraphy*, Toruń 2016, s. 8–17.

» 21 Hanne Darboven. Mit einem Vorwort von Ursula Zeller, Texten von Tilman Osterwold und Margarethe Jochimsen sowie Zitaten von Hanne Darboven u.a., Ostfildern 2000, s. 5.

„Piszę, ale nie czytam”²², a także: „Piszę, lecz niczego nie opisuję”²³. Mamy zatem do czynienia z rodzajem pamiętnika, w którym bardziej liczy się sam proces zapisywania niż to, co napisane. Nieczytelność służy podkreśleniu wagi tego procesu. Treść nie jest potrzebna, ponieważ wystarczająco dobitne znaczenie rodzi się na bazie samej wizualności pisma.

Potrzebę pisania jako procesu zapisywania czy przepisywania samej siebie odczuwa również turecka artystka Hacer Kiroğlu. Jej wideo zatytułowane *Need* (2010) dokumentuje performans, w ramach którego autobiograficzny tekst podlega „rozpuszczaniu” i staje się nieczytelny – dłoń



Sophia Pompéry, *Tektura*, 2016, 4-kanalowa instalacja wideo na ekranach parowych, sala Powidoki, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

dokładnie prowadzi pióro po wcześniej napisanych atramentem linijkach; w efekcie ulegają one rozmyciu. Z pióra skapuje bowiem woda, a nie atrament. Powiedziałabym zatem, że Kiroğlu uprawia rodzaj oczyszczającej autoterapii, inicjując pisanie, przepisywanie czy nadpisywanie kolejnych warstw niczym w palimpseście. Zarówno obnaża się, pisząc o sobie, jak i skrywa się, natychmiast czyniąc zapis nieprzystępnym. Jej pisanie jest cielesne, zmysłowe i katartyczne, przy czym rozgrywa się w czasie. Podobnie jak u Darboven i Dawidek, istotniejszy niż przekazywanie konkretnego

» 22 Ibidem, s. 4.

» 23 I. Burghbacher-Krupka, *Hanne Darboven, Konstruiert. Literarisch. Musikalisch. The Sculpting of Time*, Ostfildern 1994, s. 7.

sensu staje się sam proces prowadzenia pióra czy ołówka i generowania kolejnych nieczytelnych linii. Ruch piszącego narzędzia – obojętnie, czy udokumentowany w wideo, czy zaklęty w nieruchomych już zapisach – jest niezbywalnym elementem działań tych artystek.

W pracach takich artystek i artystów jak Blank, Darboven, Knaflewski czy Pierzgalski doświadczamy zaś optycznej ruchliwości nieczytelnych znaków. *Poezja aktywna* Partum wprawia litery w dosłowny ruch, uwalniając je z płaskiej kartki, by krążyły w przestrzeni. Siedmioczęściowa praca *Vanitas* Martychowca z kolei zaprasza nas do interakcji: możemy dowolnie zmieniać kolejność liter i czynić tytułowe słowo nieczytelnym. Katarzyna Giełżyńska natomiast uruchamia teksty w sferze cyfrowej²⁴. W poetyckich



Katarzyna Giełżyńska, *Błędne fale*, 2016, wystawa *Rękopis „Pana Tadeusza”*, sala Rękopis, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, wystawa czasowa *Nieczytelność. Palimpsesty*, kuratorka: Marta Smolińska, grudzień 2016 – marzec 2017, fot. A. Myśliwiec

klipach: *Błędne fale*, *Chmura znaczników* i *MY Ikony* dotyka problematyki związanej z nadprodukcją wiedzy, która zamienia się w nieczytelną mieszaninę cytatów krążących w sieci oraz bada nieczytelność wynikającą z nadmiaru ikon na pulpicie komputera. Jest to zatem rodzaj nieczytelności znamiennej dla współczesnych czasów: tekst ucieka zbyt szybko, by zostać odczytanym, drga, wibruje, poszczególne wersy nakładają się na siebie... Internet nie kreuje warunków do skupionej lektury i koncentracji.

Stanu koncentracji – a na dodatek nieustannego zaangażowania ruchowego – wymaga od nas z kolei lektura *Wierszy labiryntowych* (2011) Andrzeja Bednarczyka. Poszczególne wersy ułożone zostały niczym „uliczki” labiryntu, a czytelnik zostaje zaproszony do szukania własnych ścieżek, które ułożą się w poetycki przekaz, za każdym razem odmienny. Snucie wzrokiem po poszczególnych słowach i błądzenie po labiryncie otwiera ogromną liczbę możliwości kreowania poezji. Dodatkowo by z nieczytelnego, zagmatwanego labiryntu wydobyć nową konfigurację słów, musimy zaangażować nasze ciała: przekreślać głowę, gdy chcemy odczytać wyrazy umieszczone do góry nogami czy zbliżać się i oddalać, gdy pragniemy wychwycić znaczenia słów zapisanych różnymi wielkościami czcionki. *Wiersze labiryntowe* – z pozoru nieczytelne – uzmysławiają nam zatem twórczy i cielesny wymiar lektury. Ideę tę rozwija instalacja *Wędrowiec* (2009) – artysta zaprasza odbiorcę do poruszania się po nieczytelnym labiryncie przy użyciu powiększającej szklanej kuli. Ostrożnie tocząc ją po rysunku, miejscami natrafiamy na słowa wplecione w skomplikowany narys zawiłych linii i chwytamy nagły przeblysł znaczenia. Bednarczyk w całej swojej twórczości zadaje jednak fundamentalne pytania „o strukturę wszechświata, o siłę sprawczą, o zasadę, nadrzędną regułę, prawo rządzące światem”²⁵. Pyta jednak nie o to, „czy taka zasada istnieje (to artysta przyjmuje za aksjomat), ale gdzie i w jaki sposób może się ona przejawiać i jak człowiek może zbliżyć się do jej tajemnicy”²⁶.

Obraz *Biochemistry's influence on Our Father* (1983) autorstwa węgierskiego artysty działającego pod pseudonimem Tamás St. Auby konfrontuje nas z kolei z systemem alchemicznym, który został zaczerpnięty z pism Béli Hamvasa. Twórca w centrum kompozycji stawia magnez i wolfram, rozrysowując wykresy wokół ich symboli. Jakże jednak procesy schematy te opisują? Jakie reakcje się za nimi kryją? Zapis dla większości pozostaje nieczytelny i nieprzystępny. Zrozumieć mogą go jedynie osoby zaznajomione z alchemią w ujęciu Hamvasa. St. Auby akcentuje związek materii ze światem spirytualnym, używając do tego chemicznych symboli. Dyptykowa kompozycja *Biochemistry's influence...* uzmysławia nam jednak, że nie znamy boskiego kodu: przed naszymi oczami rysuje się jedynie naukowy schemat.

Jak z kolei działają książki, które pozostają nieczytelne? Krzysztof Gliszczynski zatopił w czerwonej parafinie wiele tomów publikowanych w czasach komunistycznych, nadając im tytuł *Biblioteka*. Żadnej z owych książek nie otworzymy, ponieważ jej stronic są szczelnie sklezione, a czerwona kolorystyka zyskuje w tym kontekście symboliczny wydźwięk. Czy zatem *Biblioteka* stawia także pytania o nieczytelność ideologii?

» 25 K. Jankowiak-Gumna, „The Cloud of Unknowing”...

» 26 Ibidem.

» 24 Cały projekt dostępny pod adresem: <http://ha.art.pl/gielzynska/>

Natomiast książka Zbigniewa Sałaja przestała być czytelna, ponieważ artysta przekształcił ją w rzeźbę o organicznej formie, przypominającej wielki „język”. Pracując z autentycznymi tomami – między innymi książkami telefonicznymi – twórca pozbawia je funkcji przenoszenia informacji i czyni z nich haptyczne obiekty. Na powierzchni rzeźby rysują się pozostałości druku, które przykuwają uwagę raczej niczym „ornament” niż nośnik jakiegokolwiek sensu.

Biblia [NT] – przekład enigmatyczny (2005/2006) Franciszka Orłowskiego zaś to książka artystyczna wypełniona rytmem regularnych kwadracików: od bieli, poprzez szarość, po czerń. Czy pod nimi znajdują się litery? Dlaczego przekład jest enigmatyczny? Dzieło Orłowskiego dotyczy problematyki związanej z nieczytelnością zarówno samej Biblii, jak i jej licznych tłumaczeń, różniących się niejednokrotnie od siebie. Cóż oznacza w tym kontekście NT: Nowy Testament czy może Nowe Technologie? Tak czy inaczej, w tej wersji Biblia pozostaje nieprzystępna i niezrozumiała. Fascynuje jako obiekt sam w sobie, w którym zaszyfrowano jakiś przekaz, nie dając nam klucza do jego zrozumienia.

Podobnie działa *Foliał Adam i Ewa* (1998) Andrzeja Szewczyka, który swoją formą przypomina japońskie księgi lub hebrajską Torę, które występują w formie zwojów. Artysta – podobnie jak w *Trzech woluminach* (1986) oraz *Bibliotece Marianny Alcoforado* (1994–2001) – używa własnego alfabetu, który staje się wehikułem dla naszej wyobraźni. W przestrzeni wystawy nawiązuje z kolei dialog z *Ciągiem dalszym* (1983) Jana Tarasina: obaj twórcy operują możliwie prostym znakiem, często rysującym się ciemną plamą na jasnym tle niczym litera na białej karcie.

Praca *Wymazywanie* (2015) Marka Wasilewskiego konfrontuje nas natomiast z nieczytelnością z perspektywy osób niewidomych. Artysta eksponuje bowiem powieść Agathy Christie *Morderstwo odbędzie się...* napisaną alfabetem Braille’a, która – wskutek wielokrotnego wodzenia palcami po liniach tekstu przez wypożyczających ją z biblioteki czytelników – została „zacytana” i wymazana. Wasilewski podjął trud wymazania tekstu tego samego kryminału w wydaniu dla widzących, a swoje działanie utrwalił na taśmie VHS. Wielokrotne czytanie książki napisanej alfabetem Braille’a, analogicznie jak odtwarzanie obrazu z taśmy VHS, prowadzą do ich stopniowej destrukcji. Utrwalone na tych nośnikach informacje stopniowo stają się nieczytelne, a akt ujawniania treści łączy się z jej zamazywaniem. Częścią instalacji jest także „wymazany”, bo zamaskowany białym papierem portret Agathy Christie, z którego pozostały tylko oczy patrzące jakby z ukosa na obie książki. Odbiorca, posługując się zmysłem wzroku, nie może odczytać ani książki dla niewidomych, ani tej drugiej.

Jeszcze inny wymiar nieczytelności uzmysławia z kolei instalacja Jakuba Jasiukiewicza, *Komora Lemkina* (2010). Jej głównym elementem jest czarna księga zamknięta w szklanej gablocie. Możemy ją dotykać jedynie przy pomocy czerwonych gumowych rękawic, które chronią nas przed kontaktem z silną trucizną, jaką nasycono stronicę. Nie widzimy liter, które spodziewamy się zobaczyć w książce. Treścią samą w sobie staje się zatruta czerń, której nieczytelność kieruje skojarzenia odbiorców ku postaci wymienionego w tytule Rafała Lemkina, twórcy pojęcia ludobójstwa. Podobnie jak nieczytelny jest wyeksponowany w gablocie tom, tak nieprzenikniona wydaje się otchłań czerni, która na każdej zatrutej stronie nieczytelnie, lecz wyraziście „opisuje” nieopisywalne ludobójstwo.

Nieczytelność ma zatem ogromny potencjał krytyczny. Nieczytelny zapis nie należy wszak do żadnego miejsca i porządku: jego istotą jest niestabilność, która uruchamia myślenie o tym, co wymyka się jednoznacznym określeniom. Gra z naszymi nawykami kulturowymi oraz z matrycami pisma i liter, które nosimy w pamięci. Doznanie „epistemicznej traumy” i konfrontacja z nieczytelnością jako „nierozstrzygalnikiem” wytrącają nas z pewności i otwierają na nieoczekiwane. Spotkanie z dziełami sztuki współczesnej wystawionymi w przestrzeni Muzeum Pana Tadeusza i wchodzącymi w dialog z rękopisem Mickiewiczowskiego eposu daje impuls do dziania się nowych znaczeń, które zapisują się w naszej wyobraźni niczym kolejne warstwy palimpsestu. ●