



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Poezja i obraz, piśmienność i wizualność od 1989 roku

Author: Anna Kałuża

Citation style: Kałuża Anna. (2020). Poezja i obraz, piśmienność i wizualność od 1989 roku. „Wielogłos ” (2020, nr 1 s. 37–56), DOI:10.4467/2084395XWI.20.004.12152



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

 <http://orcid.org/0000-0001-6267-1043>

Anna Kałuża

Uniwersytet Śląski
w Katowicach

Poezja i obraz, piśmienność i wizualność od 1989 roku

Abstract

Poetry and Image, Literacy and Visuality after 1989

The article traces the history of the relationship between linguistic (textual, verbal, discursive) elements and graphic, visual, and pictorial elements in Polish poetry after 1989. The subject of interest here are various phenomena, such as: artistic books (by Natalia Malek, Kira Pietrek, and Justyna Bargielska), reference to painting/film/photography, experiments with visual and verbal representation, using a language mark/text by visual artists. The goal is not so much to catalog the relationships between text and image, but to describe the difference between artistic activities in the era of intermedia (twentieth-century avant-garde) and artistic activities in the era of transmedia.

Słowa kluczowe: transmedialność, intermedialność, poezja, obraz, medium

Keywords: transmediality, intermediality, poetry, picture/image, medium

W 2019 roku poetka Alice Oswald została profesorką poezji w Uniwersytecie Oksfordzkim. W wypowiedzi, zapowiadającej instytucjonalne działania w czasie sprawowania funkcji, podkreśliła, że jej zdaniem poezja to najradikalniej (w ogóle i w ostatnim czasie) zmieniające się medium:

Ekscytujące jest angażowanie się w poezję w czasie, gdy jej medium zmienia się niemal tak szybko, jak w VIII wieku p.n.e. Nie widzę powodu, dla którego wiersze na Instagramie nie powinny być tak ekscytujące jak wiersze konkretne czy

wizualne wiersze chińskich klasyków i chętnie zaprosiłabym młodych poetów do dyskusji na temat tego, czym była i czym staje się poezja¹.

Przywołuję słowa Oswald, by od razu podkreślić rolę medium w myśleniu o relacjach poezji i obrazu. Sposoby konceptualizowania związków między elementami wizualnymi, dyskursywnymi i dźwiękowymi, a także gotowość do uwzględnienia różnych możliwości zmysłowego podziału przedsięwzięć artystycznych zależą od naszego ujęcia poszczególnych dziedzin sztuki, mediów stojących za ich klasyfikacjami, a także odnoszących się do tych mediów praktyk artystycznych. Bez tej świadomości poezja/sztuka nie odzyska swojej materialnej podstawy. Tymczasem w refleksji nad polską poezją przede wszystkim brano pod uwagę język jako system znaków piśmiennych lub wizualnych, rzadziej odwoływano się natomiast do kategorii medium. W Polsce do lat dziewięćdziesiątych związki poezji/tekstu i malarstwa/obrazu podporządkowane były konstruowanej w duchu strukturalistycznym awangardowej filozofii rozumienia tych obszarów². Mówiąc najogólniej, w jej ramach zachowane zostały podziały na poszczególne dziedziny sztuk (wyznaczane charakterystycznym medium, jakie przynależało do każdej z nich) oraz zgoda co do prymatu języka nad innymi kodami/mediami. Uprzywilejowanymi obrazami rozważanymi w kontekście poezji i literatury były obrazy malarskie, rzadziej fotograficzne, choć oczywiście rozwój i względna popularność poezji konkretnej (przed 1989 rokiem), a także wcześniejsze awangardowe eksperymenty typograficzne z książką artystyczną, wprowadzanie tekstu/słów do obrazu lub – na odwrót – wykorzystywanie elementów wizualnych (wykresów, rysunków, zapisów nutowych) w literaturze, przyczyniły się do zauważania również nie-obrazowych i niekoniecznie artystycznych kodów. Jednak w dyskusjach zorientowanych na relacje słowa i obrazu dominowały rozważania nad ikonicznością języka (jak w przypadku poezji konkretnej) lub obrazowością literatury (jak w wypadku ekfraz, opisów czy przekazu intersemiotycznego).

¹ A. Flood, *Oxford Poetry Professor Contest Kicks Off Amid Growing Controversy* <https://www.theguardian.com/books/2019/may/23/oxford-poetry-professor-contest-kicks-off-amid-growing-controversy?> [dostęp: 25.09.2019].

² Seweryna Wysłouch w artykule podsumowującym dokonania na gruncie związków literacko-artystycznych krytycznie odnosi się do rozpoznań strukturalistycznych. W artykule *Literatura i obraz* zauważa, że za izolacjonistyczne pojmowanie literatury odpowiedzialny jest praski strukturalizm, który akcentował tezę o prymarnej roli języka oraz językowej naturze dzieła literackiego. Jak zauważa badaczka, na przykład Janusz Sławiński pisał, że obrazowość w poezji ma charakter lingwistyczny, a nie plastyczny. W takiej definicji nie mieściła się problematyka percepcji zmysłowej. Głoszono też tezy o nieprzekładalności języka na obraz. Rehabilitację obrazu i powrót malarskiej problematyki w nauce o literaturze należy, zdaniem badaczki, łączyć z odwrotem od strukturalizmu i semiotycznymi impulsami. Zob. S. Wysłouch, *Literatura i obraz [w:] Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004, s. 17–28.

Nie była to tylko polska specyfika. Przewagę językowego modelu nad innymi modelami komunikacyjnymi – jak później zauważą teoretycy obrazu obwieszczający zwrot obrazowy/ikoniczny – najlepiej wyrażał pogląd, że język niejako z zewnątrz przydaje znaczenia obrazowi, ponieważ obraz „sam z siebie” go nie posiada³. W filozoficznych i literaturoznawczych stanowiskach (semiotycznych, hermeneutycznych oraz fenomenologicznych) podkreślano przewagę komunikacyjno-znaczeniowych możliwości języka⁴. Wyjątkiem, wspomnijmy jeszcze raz, było honorowanie tradycji ekfrazy, hypotypozy, czyli retorycznych tropów wykazujących możliwości wizualne języka. Sprzyjało to ustawieniu perspektywy badawczej tak, by przyglądać się obrazom zgodnie z porządkiem językowym czy retorycznym (na przykład interpretacje obrazów Cy Twombly’ego dokonane przez Rolanda Barthes’a⁵).

Ta sytuacja zaczęła zmieniać się w latach dziewięćdziesiątych, a okrzepla około roku dwutysięcznego, kiedy także w Polsce pojawiły się badania zorientowane na kulturę wizualną. Wtedy też rozpoczęły się próby przyswojenia wiedzy zgromadzonej przez badaczy zwrotu obrazowego/ikonicznego, którzy usiłowali wypracować naukę o obrazach, obywatując się bez językowych modeli (W.J.T. Mitchell, Gotfried Boehm)⁶. Wydaje się jednak, że ten zwrot przyniósł więcej zmian obrazom (w wyniku czego zostały one uwolnione od logiki porządku językowego i retorycznego) niż przemyśleniu literatury (zjawisk werbalno-piśmiennych) w horyzoncie transmedialnym, choć oczywiście pojawiło się sporo publikacji, które można wywieść z ducha tego zwrotu⁷.

³ G. Boehm, W.J.T. Mitchell, *Zwrot obrazowy a zwrot ikoniczny: dwa listy*, przeł. K. Gadowska [w:] *Fotospoleczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012, s. 104.

⁴ Zob. m.in. *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz *et al.*, Kraków 2009.

⁵ M.in. pisane do katalogów Cy Twombly’ego: *Non multa sed multum* oraz *The Wisdom of Art*. Korzystam z wydania niemieckiego R. Barthes, *Cy Twombly*, przeł. W. Seitter, Berlin 1983. Zob. także: A. Dziadek, *Rolanda Barthes’a lektury obrazów (oraz to, co dla metodologii z nich wynika)* [w:] *Intersemiotyczność...*, s. 53–70.

⁶ Symboliczny jest w tym kontekście tytuł znaczącej pracy Maryli Hopfinger z 2010 roku *Literatura i media. Po 1989 roku*. O konsekwencjach zwrotu obrazowego zob. m.in. A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce*, „Dyskurs” 2006, t. 4; *eadem*, *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4; G. Werner, *Nie każdy zwrot ku obrazowemu oznacza to samo. O koncepcjach Gottfrieda Boehma i W.J.T. Mitchella oraz nieoczekiwanym spotkaniu z teorią mediów Friedricha Kittlera na polu (braku) teorii obrazu*, przeł. P. Brożyński, K. Doepfner, M. Jędrzejczyk [w:] *Obraz/ciało*, red. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2472/1/Brozynski_Jedrzejczyk_Obraz_cialo_2013.pdf [dostęp: 25.09.2019].

⁷ Zob. m.in. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004; G. Grochowski, *Na styku kodów*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4; *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wysłouch,

Zanim jednak skoncentruję się na zmianach w myśleniu o poezji, zachodzących pod wpływem zwrotu obrazowego, dokonam szybkiego przeglądu projektów artystycznych, które trzeba mieć na uwadze, gdy chce się mówić o poezji i obrazie.

Jeśli dwudziestowieczną historię współistnienia słowa/pisma i obrazu wyznaczają tak wybitne dokonania, jak – by wymienić kilka – kolażowe dzieła Themersonów, kooperacja Juliana Przybosa z Władysławem Strzebińskim i Katarzyną Kobro przy opracowywaniu zbiorów poetyckich, eksperymenty Tytusa Czyżewskiego z wizualną formą wiersza, *Europa* Anatola Sterna powstająca we współpracy z Mieczysławem Szczuką i Teresą Żarnower oraz inspirowane tym poematem filmy, będące kolejnym przykładem połączenia sił poetyckich i graficznych, a także *Ziemia na lewo* Jasińskiego i Sterna opracowana graficznie przez Szczukę; a w następnych dekadach – ciekawie rozwijająca się w latach sześćdziesiątych poezja konkretna, czy konceptualne z ducha działania takich artystów jak Ewa Partum, Andrzej Partum, Jadwiga Sawicka czy Jarosław Kozłowski (to lata 90. XX wieku i późniejsze), które dotrzymały kroku wcześniejszym pomysłom, wpisując się w awangardowo-strukturalistyczną filozofię rozumienia układu wizualno-piśmiennego.

Podobnie – jako formalnie przynajmniej pokrewne przypadki – ujmowano współpracę Wojciecha Wilczyka i Marcina Świetlickiego przy książce *20 niezapomnianych przebojów i 10 kultowych fotografii* z 1996 roku, Krzysztofa Jaworskiego i Wojciecha Wilczyka przy zbiorze *Kapitał. W słowach i obrazach* z 2002 roku, Darka Foksa i Zbigniewa Libery przy projekcie *Co robi łączniczka?* z 2005 roku, Grzegorza Wróblewskiego i Wojciecha Wilczyka przy *Blue Pueblo* z 2013 roku; tak samo – pozostając nadal przy rocznikach 60. – można myśleć o współpracy Marcina Świetlickiego i Marcina Maciejowskiego przy publikacji *Ale o co ci chodzi?* z 2019 jako z ducha postawangardowej. W ostatnim dziesięcioleciu częstą praktyką stało się wydawanie książek poetyckich, w których opracowanie graficzne odgrywa coraz większą rolę, przykładów dostarczają: Justyna Bargielska w *China shipping* z 2005, Edward Pasewicz w *Henry Berryman Pięśni* z 2006 roku, Kamila

B. Przymuszała, Warszawa 2009; *Między obrazem a tekstem*, red. A. Kwiatkowska, J. Jarniewicz, Łódź 2009; M. Gryglicka-Dawidek, *Historia tekstu wizualnego. Polska poezja po 1967 roku*, Kraków 2012; U. Pawlicka, *Polska poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012; *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. M. Górską-Olesińska, Opole 2012; *Literatura w kręgu sztuki. Tematy – konteksty – medialne transformacje*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Łódź 2016; *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2017; E. Szczęśna, *Cyfrowa semiopoetyka*, Warszawa 2018.

Janiak w swoich książkach, stanowiących zawsze połączenie grafiki i słowa, Kira Pietrek w *Języku korzyści* z 2010, Natalia Malek w *Szabrze* z 2014 roku, Blanka Rolando w *Stellach* z 2019 roku. Wszyscy oni przy komponowaniu książki poetyckiej pamiętają o elemencie wizualnym. Książki artystyczne to nie jedyny przykład, który pozwala myśleć o relacjach między sztukami, ale są one najbardziej widocznym typem takich relacji⁸.

Odnosząc się do innych rodzajów związków piśmienno-obrazowych, trzeba też oczywiście wspomnieć o autorach i autorkach zainteresowanych eksperymentem formalnym i graficznym kształtem wiersza, zwłaszcza wizualizacją pisma. Przykładem może być zbiór Marcina Mokrego *czytanie. Pisma* z 2017 roku, „liberackie” pomysły poetyckie Zenona Fajfera, książki Romana Bromboszcza, Marii Cyranowicz, *Wstęgi Möbiusa* Pawła Krzaczkowskiego (2017).

Nadal istotne są także rozmaite wewnątrzwierszowe odwołania do filmu/fotografii czy obrazu malarskiego – tak na przykład Grzegorz Olszański skomponował swój zbiór *Kroniki filmowe*. Tu zresztą przykładów znalazłoby się całkiem sporo, bo w zasadzie tego rodzaju strategia jest najbardziej trwała, i choć ekfrastyczno-opisowa forma wiersza przestała dominować po 1989 roku, to w wierszach wielu autorów i autorek znajdziemy plastyczno-wyobrażeniowy potencjał⁹.

Inne pole otwierają z kolei malarsko-graficzne i performatywne akcje wprowadzające tekst w obręb obrazu: przykładem takich działań może być projekt Jakuba Woynarowskiego *Martwy sezon*; wideo-poezja Katarzyny Giełżyńskiej czy poezja interaktywna. Wraz z nimi przechodzimy jednak do innego modelu myślenia o literaturze: trudno dziwić się temu, że przedsięwzięcia literacko-artystyczne z lat dziewięćdziesiątych odczytywane były w trybie awangardowo-modernistycznego myślenia o relacjach między tekstem a obrazem. Dopiero m.in. zmiana technologicznego nośnika na internet i media elektroniczne, oraz zmiana metodologicznych oraz kulturowo-społecznych podejść do literatury i obrazu przyniosły nowe sposoby rozumienia zależności między pismem a obrazem, albo szerzej: między piśmiennością a wizualnością¹⁰.

Co się zmieniło zatem w teoretyczno-konceptualnych badaniach? Najogólniej, dzieła sztuki zmaterializowane w tradycyjnych mediach, choć nadal kierujące się swoimi zasadami, zostały wprowadzone w horyzont transmedialny. Pozwala on, jak sądzę, na inne zdefiniowanie tego, co w nowoczesnym

⁸ Zob. o awangardowej artystycznej książce P. Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa 2000.

⁹ Wydaje mi się, że po 1989 roku pojawiło się tyle samo (a może znacznie więcej) eksperymentów z plastycznością wiersza, co z jego udźwiękowieniem – m.in. Szczepan Kopyt, Tomasz Bąk, Robert Rybicki.

¹⁰ Jak zauważa jednak Mitchell, „zwrot obrazowy niekoniecznie musi zależeć od nowej technologii, ale może być produktem ruchu społecznego wyrosłego z obawy przed nowym obrazem”. G. Boehm, W.J.T. Mitchell, *op.cit.*, s. 109.

reżimie sztuk nazwane było pograniczami, interferencją, powinowactwem, etc. Dzięki koncepcjom sformułowanym m.in. w ramach badań kulturowych, wizualnych, dekonstrukcji Jacquesa Derridy¹¹ język przestał być uznawany za prymarny system, co umożliwiło niehierarchiczne ustawienia literatury wobec innych praktyk artystycznych. „Literackość”, jak i „malarstwo” przestały być rozpatrywane w porządku zachowującym podziały między poszczególnymi sztukami, zgodnie z ich mediowym/medialnym wyposażeniem. Można im się przypatrywać z wnętrza antyesencjalnego modelu, w ramach którego z przeświadczenia o autonomii artystycznego tworzywa/materiału/medium nie sposób czynić dominującej koncepcji¹². Poszukiwanie wyznaczników definiujących literaturę poprzez wewnętrzne właściwości tekstów/obiektów wypada w takim układzie strategicznie zastąpić innym punktem wyjścia: takim, który czyni z literatury/malarstwa czy fotografii społecznie i kulturowo uwarunkowane instytucje, ale nie wpisuje ich w porządki określonych mediów i kodów. Jak bowiem podkreśla Tomasz Załuski w formacyjnym dla polskiej krytyki artystycznej zbiorze *Sztuki w przestrzeni transmedialnej* z 2010 roku:

Nie żyjemy w epoce „sztuki w ogóle”, żyjemy raczej w epoce, gdy wielość sztuk istnieje w transmedialnej przestrzeni. Tradycyjne sztuki, takie jak malarstwo, zyskują nowe infrastruktury technologiczne, a współczesne praktyki artystyczne, takie jak performance czy instalacje ulegają wewnętrznej dywersyfikacji ze względu na ich genealogię i punkt wyjścia, ze względu na to, czy wyłoniły się z malarstwa, rzeźby, poezji, teatru czy architektury. Transmedialność nie jest celem samym w sobie – wyznacza raczej kształt przestrzeni, w jakiej mogą dziś zaistnieć

¹¹ Mitchell zwracał uwagę na potencjał tkwiący w gramatologii: „Moje odczucie było (i nadal jest) takie, że Derrida jest filozofem graficznej wersji zwrotu obrazowego, że rozmieszczenie pisma, inskrypcji i śladu graficznego oraz wczesna historia pisma od piktogramów do hieroglifów stanowiły jego fundament. [...] Derrida zaprowadził mnie na powrót do »cudownej sztuki pisania« Blake’a jako sceny zwrotu graficzno-ikonicznego”. *Ibidem*, s. 113.

¹² Na przykład Robert Scholes w książce *Textual Power* z 1985 roku postulował rozszerzenie kategorii tekstualności – „musimy otworzyć drogę między literackimi i werbalnymi tekstami i tekstem społecznym, w którym żyjemy”. Tekstualność miałyby charakteryzować „wszelkiego rodzaju teksty, wizualne i werbalne [...]”, a w konsekwencji doprowadzić do odrzucenia kategorii wyłączności literatury” (cyt. za: M.P. Markowski, A. Burzyńska, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 532). Podobnie uważa Ewa Szczęsna: „Do tej pory poetyka zajmowała się głównie tekstami literackimi, nie świadczy to jednak o specjalnej pozycji literatury w świecie sztuki, ale o tym, że w różnych rodzajach sztuki można odnaleźć podobne struktury tekstowe: metaforę, epitet, symbol, paralelizm, porównanie, powtórzenie”. E. Szczęsna, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej* [w:] *Intersemiotyczność...*, s. 30. Objęcie kategorią tekstualności obiektów wizualnych i wyszukiwanie w nich podobnych struktur tekstowych także było przedmiotem krytyki badaczy zwrotu obrazowego/ikonicznego. W perspektywie historii sztuki można uznać takie myślenie jednak za krok w stronę rozszczelnienia systemu sztuk.

praktyki artystyczne, perspektywa transmedialności pozwala też dokonać efektywnej redefinicji pojęcia medium¹³.

Powyższe rozważania pozwalają dostrzec, że przegląd, którego wcześniej dokonałam, sam uzależniony jest od historycznej praktyki wydzielania obiektów, w których odnajdujemy elementy poszczególnych sztuk: malarstwa, poezji i fotografii. I choć dzisiaj jesteśmy w stanie nadal wskazać realizacje literackie, teatralne lub fotograficzne czy malarskie, to coraz częściej ich zrozumienie, percepcję oraz materialny kształt wyznaczają kody i media w transmedialnej przestrzeni.

Trzeba także pamiętać o tym, że relacje łączące poezję z malarstwem czy fotografią są wyłącznie jednym z rozdziałów historii, która dotyczy szerzej rozumianych zależności między piśmiennością a wizualnością, znakami językowymi a znakami ikonicznymi, między językiem a obrazem, między tekstem a obrazem, etc. Awangardowo-strukturalistyczne rozumienie tej relacji jest bardzo charakterystycznym ujęciem: dążenie do specjalizacji wiąże się tu z możliwością przechodzenia między sztukami, stąd intermedialność czy intersemiotyczność jako zasadnicze pojęcia dla nowoczesnych związków znaku językowego i wizualności. Oczywiście w tych ujęciach znajdziemy echa tradycji horacjańskiej oraz myślenia Gottholda Ephraima Lessinga¹⁴.

Pierwszym pomysłem ustanawiającym nowoczesny system sztuki było zakwestionowanie przez tego niemieckiego estetyka podobieństwa między malarstwem a poezją, które przekazywała (interpretowana dość swobod-

¹³ T. Załuski, *Transmedialność?* [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010, s. 16.

¹⁴ Jak pisze o formule horacjańskiej J. Rancière, siły słów i siły widzialności podporządkowane były „wspólnej mierze”, którą wyznaczało starożytne pojęcie historii: „Miara ta zakładała relację między nadrzędną funkcją określającą zrozumiałość tekstu oraz podporządkowaną jej funkcją obrazową” (J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 70). Przednowoczesne działania artystów nie stwarzały zatem problemu przekładalności jednego medium na inne oraz nie brały pod uwagę niewspółmierności znakowej (semiotycznej) i materialnej rzeczywistości. W czasach nowożytnych formuła horacjańska była punktem wyjścia konfrontacji i rywalizacji sztuk, a także wyrazem dążenia do ich jedności, stąd ocenianie sztuk plastycznych według kryteriów literackich i podporządkowywanie ich zasadom kompozycji retorycznej. Horacjańskiej formule przyglądali się też polscy strukturaliści i semiotycy. Na przykład Henryk Markiewicz w artykule *Obrazowość a ikoniczność literatury* ([w:] *idem, Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984) streszcza dzieje pojęcia *ut pictura poesis* (najstarszej formuły opisującej relację poezji i innych sztuk), jako charakteryzującego wzajemne podobieństwa wynikające z tego, że poezja wywołuje środkami języka naturalnego przedstawienia oglądowe, podobnie jak inne sztuki.

nie) horacjańska formuła *ut pictura poesis*. Oddzielenie poezji od malarstwa w rozprawie *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766, (pol. *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębicki, 1959) jest przełomowe. Jak pisze Tomasz Załuski, interpretując ten przełom ze współczesnej perspektywy, gest separacji „w oparciu o ustalenie charakteru znaków właściwych malarstwu i poezji próbuje określić nieprzekraczalne granice obu sztuk oraz odpowiednie dla każdej z nich przedmioty naśladowania”¹⁵. Malarstwo staje się sztuką przestrzeni, poezja – sztuką czasu. W *Laokoonie* Lessing podkreśla, że piękno poematu polega na wyrażaniu uczuć, a nie na wylizaniu szczegółów. Niemiecki filozof zakwestionował podobieństwo obrazu poetyckiego i materialnego (tj. malarskiego czy rzeźbiarskiego). Uznał, że każda ze sztuk dąży do podkreślenia specyfiki swojego tworzywa. Niechętnie odnosił się do elementów uznanych przez niego za nieswoiste dla każdej ze sztuk: anegdoty w malarstwie, opisów w poezji. Podkreślanie autonomii odrębnych dziedzin sztuki, swoistości, a także ich „czystości” daje o sobie znać w estetyce awangardowej. Najbardziej oczywisty wydaje się przykład Juliana Przybosa i jego lirycznego „widzenia”, ale także Władysława Strzemińskiego czy Tadeusza Peipera¹⁶. Nowoczesny system sztuk w XX wieku, nieodległy od tej tradycji, budowany był zatem z formalistycznej perspektywy, najlepiej opisanej przez amerykańskiego krytyka Clementa Greenberga:

Zadaniem [...] stało się zatem wyeliminowanie z każdej ze sztuk tych efektów, które mogły być uważane za zapożyczone od innych sztuk i innych mediów. W ten sposób każda ze sztuk mogła osiągnąć „czystość” i w swojej czystości odnaleźć gwarancje własnej jakości oraz niezależności¹⁷.

W badaniach polskich przynajmniej do 2000 roku dominowała perspektywa porównawcza, wskazująca przede wszystkim na rozdzielność sztuk. Dowodem na takie rozumienie związków wizualno-dyskursywnych jest chociażby publikacja w 2004 roku zbioru *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, a w niej tekst Stanisława Balbusa *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, który stwierdza:

Światopogląd semiotyczny oznacza, że przyjmujemy, iż każdy rodzaj sztuki – literatura, muzyka, sztuki plastyczne – tworzy, każda na swoim terenie, systemy (kody) wyposażone w swoiste i wyodrębnialne jednostki, znaki oraz reguły para-

¹⁵ T. Załuski, *Opóźniony obraz. O czasowości wideomalarstwa Dominika Lejmana* [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008, s. 272.

¹⁶ Zob. S. Wysłouch, *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy* [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 6.

¹⁷ C. Greenberg, *Obrona modernizmu*, przeł. G. Działowski, M. Śpik-Działowska, Kraków 2006, s. 48.

dygmatyczne określające ich miejsce w systemie i reguły syntagmatyczne, określające zasady ich kombinacji. Intersemiotyczność to konfrontacje tekstów z różnych dziedzin sztuki (różnych systemów znaków)¹⁸.

O ile w gronie tych badaczy, którzy podzielali w ogóle perspektywę porównawczą panowała zgoda co do przekonania o rozdzielności sztuk, to więcej różnic pojawiało się, gdy mowa była o tym, jak kształtują się relacje pomiędzy kodami i mediami tych sztuk. We wstępnych rozważaniach w antologii tekstów dotyczących hasła *ut pictura poesis* Seweryna Wysłouch w 2006 roku wyraziła przypuszczenie, które można uznać za fundamentalne dla zmiany w myśleniu o relacji słowa i obrazu:

[...] można iść jeszcze dalej: spojrzeć na tekst wizualny jako system poddany regułom percepcyjnym innym niż językowe. A jeżeli istnieją dwa (co najmniej dwa!) systemy prymarne: język werbalny i kod wizualny, to zarówno literacka, jak i malarzka wypowiedź artystyczna byłaby wypowiedzią drugiego stopnia, nadbudowaną na swoim kodzie prymarnym. Konfrontowanie literatury i malarstwa, tekstów werbalnych i wizualnych zyskałoby wówczas metodologiczne uzasadnienie¹⁹.

Co prawda, badaczka opowiada się za paradygmatem porównawczym, odgranicza od siebie malarstwo i literaturę, ale posługując się pojęciem tekstu wizualnego wykracza poza te podziały i wyznaczone przez ten paradygmat możliwości ujmowania relacji słowo, język, obraz. Pisze ona o regułach percepcyjnych innych niż językowe, co należałoby wiązać przede wszystkim z uznaniem obrazu i języka za dwa samodzielne systemy kodowania znaków (a to ostatecznie zawsze oznaczało podporządkowanie wyabstrahowanego obrazu semantyczności języka). Wysłouch sugeruje tu jednak również uznanie możliwości działania reguł obrazowych w obrębie systemu językowego, usuniętych do tej pory w cień przez respektowanie w praktyce badawczej lingwistycznych zasad determinujących znaczenie obrazu i przychodzących do niego niejako „z zewnątrz”. Takie ujęcie otwiera także drogę, jak sądzę, do wzięcia pod uwagę nie tylko obrazów malarskich jako równoważnych z dziełami językowymi, ale także innych elementów graficznych i obrazów niemalarskich, wreszcie – umożliwia swoistą dialektykę dematerializacyjną: obraz jest tu rozumiany jako fizycznie dostępny obiekt, ale także jako obiekt działający i aktywny. Udostępnia on bowiem reguły swojego własnego tworzenia oraz sposoby oddziaływania na środowisko inaczej niż obiekt artystyczny w obrębie tradycyjnego malarstwa.

¹⁸ Zob. S. Balbus, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka* [w:] *Intersemiotyczność...*, s. 12.

¹⁹ S. Wysłouch, *Ut pictura poesis...*, s. 19. Inna wielka antologia tekstów kanonicznych dla literaturoznawczych badań polskich to *Literatura a malarstwo...*

Tymczasem już w 1992 roku William J. Thomas Mitchell wskazywał w *Zwrocie piktorialnym*, że należy wyjść poza porównywanie sztuk. Według tego badacza metody komparatystycznego badania sztuk siostrzanych, takie jak semiotyka czy amerykański pragmatyzm międzyartystycznego porównania, dziś są już nieaktualne. Uważa on, że:

Problem obraz/tekst nie jest czymś, co zostaje skonstruowane „pomiędzy” sztukami, mediami lub różnymi formami reprezentacji, ale jest nieuniknionym problemem we wnętrzu pojedynczych sztuk i mediów. Mówiąc w skrócie, wszystkie sztuki są „złożone” (z tekstu i obrazu), wszystkie media są splątanymi mediami, łączącymi różne kody, dyskursywne konwencje, kanały oraz sensoryczne i kognitywne środki komunikacji²⁰.

Podobne przemyślenia w tym samym czasie wychodziły z kręgu badaczy związanych z tzw. studiami wizualnymi: m.in. Gottfrieda Boehma i Nicholasa Mirzoeffa. Boehm, opisując swoje zmagania z tradycją czytania obrazów, wprowadza kategorię różnicy ikonicznej. W liście do W.J.T. Mitchella, podsumowującym pracę w obrębie studiów nad obrazem, Boehm pisał w 2009 roku, że:

Moim podstawowym motywem było oczywiście wyzwanie, jakim jest ochrona obrazów przed heteronomią lingwistyczną, czy to poprzez odniesienia ikonologiczne, czy to poprzez ekfrazy, które same w sobie nie ilustrują różnicy między tym, co wymawialne, a tym, co widzialne. Jednocześnie wcale nie chodziło o całkowite oddzielenie obrazów od języka. [...] Sednem tych rozważań był zamiar zrozumienia obrazów w świetle ich ukrytej procesualności, „ikonicznej różnicy”, dzięki której sens może wyrazić się sam bez zapożyczeń z modeli językowych (takich jak składnia) lub narzędzi retorycznych²¹.

Badania prowadzone nad piśmiennością idą w sukurs temu myśleniu o wizualności. W piśmienności (ideograficznej, piktograficznej, hieroglificznej, a wreszcie alfabetycznej, opartej na literze symbolizującej głoskę) zawsze trwa napięcie, zdaniem Andrzeja Mencwela związane z odniesieniami do oral-

²⁰ W.J.T. Mitchell, *Beyond Comparison: Picture, Text, and Method* [w:] *idem*, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, s. 94–95. Zob. także: W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, przeł. M. Drabek, „Kultura Popularna” 2009, nr 1.

²¹ G. Boehm, W.J.T. Mitchell, *op.cit.*, s. 103. Boehm nie odżegnuje się jednak od porównawczych tradycji słowa i obrazu. Zob. G. Boehm, *Opis obrazu. O granicach obrazu i języka*, przeł. M. Łukasiewicz [w:] *idem*, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, Kraków 2014. Omówienie teorii obrazów Boehma i Mitchella zob. K. Charewicz-Jakubowska, *Bildwissenschaft(en)* [w:] *eadem*, *Nimfa post/post/moderna. Działania obrazów*, Warszawa 2016.

ności, choć najczęściej kulturowe modele budowane są na przeciwstawieniu ustności i piśmienności (mowy i pisma)²². Od razu trzeba powiedzieć, za Agnieszką Karpowicz, że to nie jedynie napięcie:

Wśród zjawisk werbalnych istnieją liczne formy wizualne, ponieważ słowo pisane łączy mowę ze spojrzeniem. [...] Prześledzenie pierwszych znaków wykonanych ręką ludzką dowodzi, że można w nich ujrzyć zarówno pierwociny sztuk wizualnych, jak i początki pisma. Łączenie wizualności i piśmienności to immanentna cecha pierwszych śladów pozostawionych przez naszych przodków²³.

Agnieszka Karpowicz bardzo wyraźnie podkreśla, że również w XX wieku słowo pisane używane jest jako zjawisko wizualne. Badaczka podaje przykłady plakatu, sztuki reklamy wykorzystującej nowoczesny druk i odkrywającej spectrum krojów, wielkości, wyglądów czcionek oraz liter; szyld, napis filmowy. Ale – co istotniejsze – zwraca też uwagę, że wizualne elementy (znaki) mogą pełnić funkcje, jaką pełnią praktyki piśmienne w kulturze nowoczesnej. Nie chodzi o to, że musimy mieć do czynienia z tekstem (jest to najbardziej uprzywilejowana forma piśmienności) czy w ogóle z bezpośrednim użyciem pisma, żeby mówić o praktykach piśmiennych, ale – jak przekonuje z kolei Grzegorz Godlewski – powinniśmy brać pod uwagę zachowania o profilu piśmiennym: „wyrastające z ukształtowanych przez pismo kategorii poznawczych”²⁴, komunikacyjnych i antropologicznych. W taki właśnie sposób – podkreślający piśmienność znaków wizualnych – interpretuje Agnieszka Karpowicz projekt Romana Opalki *Detale*, Kurta Schwittersa konstrukcje *Merzbau* z 1924 roku oraz rzeźbiarskie prace Aliny Szapocznikow. W każdym z tych przypadków badaczka wysuwa na pierwszy plan te funkcje pisma, które odnajduje w elementach wizualnych: autorefleksyjną, autobiograficzną i funkcję pamięci zewnętrznej.

Bardzo ciekawą propozycją na gruncie polskim jest także pomysł Grzegorza Grochowskiego, by dostrzec w znakach ikonicznych znacznie więcej funkcji niż tylko referencyjną, mocno zresztą upodrzednioną w stosunku do tekstowych i językowych możliwości komunikacyjnych. Tekst Grochowskiego można odczytywać jako jedną z niewielu w Polsce próbę rehabilitacji obrazu, i choć Grochowski inspirował się semiotyczno-semiologicznymi źródłami, to w zasadniczy sposób przeformułował horyzont relacji słowno-obrazowej, pozytywnie odnosząc się do artystycznych materializacji

²² Zob. A. Mencwel, *Antropologia słowa i historia kultury* [w:] *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. P. Artières, P. Rodak, Warszawa 2010, s. 41.

²³ A. Karpowicz, *Wizualność-piśmienność. Wybrane funkcje pisma w sztuce plastycznej XX wieku* [w:] *Antropologia pisma...*, s. 123–124.

²⁴ G. Godlewski, *Antropologia pisma: nowe obszary* [w:] *Antropologia pisma...*, s. 55.

„heterogenicznych przekazów językowo-obrazowych”²⁵. Co ciekawe, jeszcze w 2006 roku badacz nie dostrzegał w literaturze polskiej zbyt wielu przykładów takiej heterogeniczności, gdy pisał o powieści Umberta Eco *Tajemny płomień Królowej Loany*, *Małym księciu* A. de Saint-Exupéry’ego, *Produkcje polskim* Sławomira Shutego z 2005 roku, *Śniadaniu mistrzów* Vonneguta²⁶. Niezauważanie wielu innych książek złożonych z obrazów i tekstów jest pewnego rodzaju pozostałością po przekonaniu, że element wizualny jest wyłącznie ilustracyjny:

Sprawa dotyczy takich utworów, w których obrazy – rozumiane nie jako poetyckie wizje, figury retoryczne bądź realistyczne opisy, ale dosłownie jako rysunki, fotografie, mapy, diagramy – są wprowadzane w obręb tekstu literackiego. Tradycyjnie obecność takich elementów wizualnych w książce wiąże się z kategorią ilustracji, służącej jako element ułatwiający rozumienie treści przekazywanych językowo, jako ozdoba, mająca podnosić estetyczną atrakcyjność danego woluminu. Obraz rozumiany w podobny sposób kojarzy się głównie z popularnymi edycjami, z literaturą dydaktyczną bądź użytkową (obejmującą na przykład książki kucharskie i turystyczne przewodniki), a wreszcie z książkami dla dzieci²⁷.

Sam Grochowski, jak widać, usiłuje kontrargumentować przeciwko podobnemu sposobowi myślenia i dowartościować materialnie obecny, graficzny ślad w tekstach/literaturze. Dziś rzadko można usłyszeć, że podstawą poetyckiej książki stworzonej przez duet artystów były niesamodzielny obraz i wybrakowany wiersz. Problem chyba jednak nadal pozostał taki, że w wielu krytycznych lekturach i teoretycznych pomysłach układ sił jest zachwiany: silniejszy semantycznie tekst w lekturze narzuca możliwe odczytania obrazów. Obrazy wydają się w tych ujęciach najemcami sensów, które dostępne są dzięki językowi. Zwrot ikoniczny powoli jednak i tę sytuację, jak już pisałam, odwraca. W imię zbalansowania relacji obrazu i słowa badacze spod znaku

²⁵ G. Grochowski, *op.cit.*, s. 70.

²⁶ „Mimo powszechnie podzielanego przeświadczenia o dominacji obrazu w kulturze współczesnej, trudno byłoby znaleźć wielką obfitość utworów utrzymanych w takiej multimedialnej poetyce”. G. Grochowski, *op.cit.*, s. 51. Piotr Rypson notuje natomiast: „Pewną nowością było natomiast pojawienie się w latach dziewięćdziesiątych dużej ilości książek graficznych, książek znaków i notacji, tworzonych przy użyciu szerokiej palety środków graficznych (prace Eugeniusza Józefowskiego, Cezarego Marasińskiego, Joanny Plakiewicz, Marka Przybyły, Włodzimierza Szymańskiego, Jolanty Wagner, Krzysztofa Żelechowskiego i innych). [...] To ożywienie można wiązać m.in. z cyklicznie organizowanymi przez Alicję Słowikowską i Krystynę Lipkę-Sztarbałło w Warszawie wystawami *Współczesna Polska Sztuka Książki*, gromadzącymi z roku na rok coraz większą liczbę uczestników”. P. Rypson, *op.cit.*, s. 140–141.

²⁷ G. Grochowski, *op.cit.*, s. 49.

visual studies, tacy jak W.J.T. Mitchell czy Mirzoeff, próbują wypracować takie sposoby postępowania z obrazami, by możliwe było ich funkcjonowanie wykraczające poza dublowanie tekstu/wiersza/języka.

* * *

Czy w takim razie, zakorzeniając refleksję w kolejnej fazie procesu historycznego, jaką jest transmedialność (po oralności, literalności, druku)²⁸, powinniśmy spojrzeć przychylniej na przednowoczesne myślenie pochodzące z czasów sprzed estetycznego reżimu sztuk?

Przypomnę jeszcze raz Załuskiego, który mówi, że nie mamy dziś do czynienia ze sztuką w ogóle, ale z różnymi sztukami, których rozdzielność bywa kwestionowana/negocjowana w transmedialnym horyzoncie. Nie jest możliwy powrót do idei horacjańskiej – tak jakby nowoczesny podział sztuk nie utrwalił w nas pewnych przekonań i nie wytworzył konkretnych obiektów. Doskonałym przykładem obiektów nowego typu jest fotoliteratura. Zachowane tu zostały dwa człony odwołujące się do podziału sztuk, ale, jak pisze François Soulages: „[...] dzieła mają wartość dlatego, że potrafiły twórczo odpowiedzieć na wynikającą z fotografii konieczność pisma”²⁹. To w samej fotografii tkwią reguły piśmiennicze, tak jak w samej literaturze reguły wizualności.

Pomocna, jak sądzę, w ujęciu nowego sposobu rozumienia artystycznych przedsięwzięć jest różnica między transmedialnością i transsemiotycznością a intermedialnością i intersemiotycznością. Ewa Szczęsna uważa, że o transsemiotyczności/transmedialności można mówić „wszędzie tam, gdzie systemy medialne lub semiotyczne współtworzące przekaz tracą swoją niezależność (samodzielność) w tworzeniu znaczeń”³⁰. Semiotyczne są systemy znaków tego samego typu, a więc obrazowe, dźwiękowe, słowne. Medialne systemy są wtórne, tak jak u Łotmana literatura czy malarstwo. Badaczka wyróżnia systemy medialne monosemiotyczne – literatura, polisemiotyczne – na przykład film, multimedialne – internet czy telewizja. Intersemiotyczność/intermedialność to z kolei – jak łatwo się domyślić – „wchodzenie w interakcje semiosfer i mediów, jednak przy zachowaniu samodzielności znaczeniowej, np. ilustracje w książkach, fotografie reportażowe towarzyszące reportażom słownym, strona internetowa przywołana w programie telewizyjnym”³¹.

²⁸ Zob. A. Mencwel, *op.cit.*, s. 41.

²⁹ F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 313.

³⁰ E. Szczęsna, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*, s. 33–34.

³¹ *Ibidem*, s. 34. Na temat różnic między intermediami i multimediami zob. m.in. G. Dziamski, *Intermedia, multimedia, epoka postmedialna* [w:] *Obraz i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych*, red. V. Sajkiewicz, Katowice 2010, s. 89–97.

Z transmedialnością – jako myśleniem rozluźniającym związek między pojęciem sztuki a właściwym dla niej medium – łączy się z kolei pojęcie postmedialności, wprowadzone przez amerykańską krytyczkę Rosalind Krauss. Opowiadając się za lingwistycznym porządkiem rozumienia obrazów, pozostaje ona krytyczna także wobec Greenbergowskiego postulatu „czystości medium”. W obliczu znikania tradycyjnych tożsamości dyscyplin artystycznych i coraz bardziej widocznej współpracy sztuki z „globalizacją wizerunku w służbie kapitału” myślenie o działaniach artystycznych w kategoriach właściwego im medium Krauss uważa za niewłaściwe. Nie chodzi o to, że należy wycofać się na pozycję tradycyjnych artystów, badaczka nie pochwała także „międzynarodowej mody na instalację i pracę intermedialną”. Jej zdaniem tacy artyści, jak James Coleman czy William Kentridge muszą każdorazowo „wynaaleźć medium” swoich prac:

Jeden z opisów sztuki w ramach reżimu postmodernistycznego odtwarza wprowadzenie estetyki w pole społeczne. W tej sytuacji jest jednak kilku współczesnych artystów, którzy zdecydowali się nie stosować tej praktyki, którzy zdecydowali się nie angażować w międzynarodową modę instalacji i pracy intermedialnej, w której sztuka zasadniczo współdziała z globalizacją wizerunku w służbie kapitału. Ci sami artyści również uniknęli wycofania się w formy tradycyjnych mediów – takich jak malarstwo i rzeźba. Zamiast tego artyści tacy, jak James Coleman czy William Kentridge przyjęli ideę specyfiki różnicowej, czyli medium jako takiego, które, jak rozumieją, będą teraz musieli wymyślić na nowo lub ponownie opisać. Przykład Marcela Broodthaersa, który tutaj prezentuję, ma fundamentalne znaczenie dla tego zadania³².

Rosalind Krauss wyróżnia praktyki artystyczne, które są świadectwem postmedialnej kondycji sztuki. Jak pisze Agnieszka Rejniak-Majewska: „działania te akcentują specyfikę medium, ale zarazem rządzi nimi logika przemian i transformacji, a nie zamiar powrotu do tradycyjnych dyscyplin czy też modernistycznego ideału ich czystości. [...] Zreinterpretowane medium nie będzie już podporządkowane pojęciu sztuki”³³.

³² R.E. Krauss, „*A Voyage on the North Sea*”. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, https://artecontemporaneaahc.files.wordpress.com/2016/10/krauss_voyage-on-the-north-sea.pdf [dostęp: 25.09.2019]. Zob. także: R.E. Krauss, *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry”, Winter 1999, vol. 25, no. 2, oraz A. Rejniak-Majewska, „Kondycja postmedialna” i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*.

³³ A. Rejniak-Majewska, *op.cit.*, s. 43. Do takich postmedialnych praktyk artystycznych należą według Krauss: rzeźba minimalistyczna – nie funkcjonuje ona jako forma autonomiczna, lecz odwołuje się do doświadczenia architektury lub pejzażu; dzieła land artu, prace wideo. „Krauss stwierdza, że medium staje się samo miejsce, przestrzeń lub cielesna obecność widza – odchodzi tym samym od rozumienia medium jako zmysłowego

Te kilka przykładowych sposobów konceptualizowania związków między piśmiennością a wizualnością, różnych od ujęć intermedialnych czy intersemiotycznych, wymaga kontekstowego nakierowania na konkretne realizacje artystyczne. Jeśli zdecydujemy się myśleć o poezji, fotografii, malarstwie jako sztukach podporządkowanym swoistym dla nich mediom, wówczas pozostajemy w awangardowo-nowoczesnej filozofii łączenia/dzielenia sztuk; możemy jednak uznać, że medium poezji jest także obrazowe i wówczas myśleć o wizualno-piśmiennych artykulacjach pewnych idei, a nie o połączeniu fotografii/malarstwa i tekstu/poezji. Przydatne jest to zwłaszcza w przypadku analiz całościowo pomyślanych książek artystycznych, które ustanawiają poezję jako system polimedialny.

Konsekwencją zwrotu obrazowego i podjęcia badań nad artystycznością w transmedialnej perspektywie byłyby, najogólniej mówiąc, dwa efekty: unieważnienie prymatu językowego modelu dla wszystkich innych reprezentacji, ekspresji i praktyk artystycznych oraz próba pomyślenia niebinarnego układu kulturowego, w ramach którego uznaje się, że wszystkie media są mediami mieszanymi:

Postulat mieszanych, hybrydowych mediów kieruje nas w stronę specyfiki kodów, materiałów, technologii, praktyk percepcyjnych, funkcji informacyjnych, warunków instytucjonalnego wytwarzania i konsumpcji, kształtujących sposób wyrazu. Pozwala to na materializowanie skupienia mediów wokół jednego organu sensorycznego (lub jednego typu znaków czy nośnika materialnego) i zwraca uwagę na to, co dzieje się przed nami³⁴.

W związku z tym należy na koniec zadać kilka pytań. Po pierwsze, czy na realizacje ujmowane dotąd w ramach dwóch różnych systemów, uznawanych za konkurencyjne lub przekładalne na siebie, można spojrzeć z perspektywy transmedialnej i czy odkryje ona coś innego niż znane do tej pory punkty widzenia. Najważniejsze w tym kontekście wydaje się przekonanie, że wszystkie poetyckie realizacje są obrazowo-wizualne, nie tylko te, które mają komponent niewerbalny czy niepiśmienny. Na przykład książka Darka Foksa *Historia kina polskiego*, choć nie zawiera zbyt wielu elementów wizualno-obrazowych, jest skomponowana na zasadzie filmowego przebiegu poszczególnych scen, ujęć i kadrów. Czytanie tej opowieści zgodnie z regułami

nośnika tworzywa lub techniki należącej do określonej dziedziny sztuki. W proponowanym przez nią ujęciu medium mogą odgrywać różnorodne struktury, sposoby działania i relacje, które zostają wykorzystane w konkretnych realizacjach i stają się dla nich specyficzne, lecz same z siebie nie są przypisane sztuce” (jak płótno, książka, obraz). *Ibidem*, s. 50.

³⁴ W.J.T. Mitchell, *Przedstawienie widzialnego: krytyka kultury wizualnej*, przeł. G. Bryda [w:] *Fotospoleczeństwo...*, s. 131.

literackiej narracji nie pozwala na jej zrozumienie. Nie chodzi tu więc wcale o plastyczność języka czy zdolność wywoływania wyobrażeń, ale o myślenie o jednej ze sztuk regułami zapożyczonymi z innych sztuk. Sądzę, że podobnie komponowane są wiersze Natalii Malek (zwłaszcza z tomu *Szaber*), z trudem poddające się interpretacjom opartym na językowych modelach. Wydaje mi się, że także w przypadku wczesnych zbiorów wierszy Szczepana Kopyta oraz książek Barbary Klickiej można mówić o domyślnym udziale kodu odnoszącego się także do porządku wizualnego. Warto przyjrzeć się tym artystkom i artystom z perspektywy zwrotu obrazowego, pozwalającego umieścić w samym sercu wiersza „wyparty” z kultury obrazowy sposób ustanawiania znaczenia/widzialności i ideologicznie wrażliwych sekwencji.

Po drugie, należy zapytać o to, w jaki sposób ujęcie transmedialne przeobraża nasze dotychczasowe rozumienie poezji. Z pewnością ten horyzont pozwala na takie rozumienie poezji, które nie zakłada, że poezję określa zbiór dzieł/obiektów, ale że każdorazowo jest ona określana przez konkretne realizacje. Powoduje to, że pewne przedsięwzięcia, takie jak tekstowo-graficzne realizacje Karoliny Wiktor (np. poemat wizualny *Pustostan nienawiści*), które ona nazywa literowaniem obrazu³⁵, czy performatywne działania Adama Kaczanowskiego w internecie mogą stać się przedmiotem uwagi, w ramach której wizualne elementy podlegają procedurom czytania, a nie oglądania, gdyż przenoszą swoje własne historie. Warto też w tych kategoriach pomyśleć o pracach takich artystów, jak Andrzej Tobis (jego projekt *A–Z*), Zofia Kulik (m.in. praca *Libera i kwiaty*), Jolanta Wagner (*24 dni z cyklu plciowego kobiety*), Agata Bogacka (*Pamiętniki*), u których obrazy i elementy graficzne grupują się raz zgodnie z regułami komunikacji piśmiennej, a innym razem – digitalnej, teatralnej czy choreograficznej. Mitchell dla takich obiektów rezerwuje nazwy „textual pictures” oraz „pictorial texts”³⁶. Jeszcze inaczej patrzy na transmedialne realizacje Monika Górską-Olesińską. Za przykład sztuki wykorzystującej ten potencjał uznaje poezję nomadyczną, która jej zdaniem stanowi kolejną odsłonę poezji cyfrowej. Tej dziedziny nie określa już końcowy produkt, ale „zespół działań o hybrydycznym charakterze, podejmowanych na styku sztuki interaktywnej, net artu, literatury elektronicznej, sztuki instalacji oraz aktywności z użyciem nowych mediów w przestrzeni publicznej”³⁷. Olesińska, odwołując się do manifestu założycielki poezji nomadycznej Giselle Beiguelman, pisze o zmianie postaw i zachowań odbiorczych, wymuszanej przez nowe urządzenia i interfejsy udostępniane przez przemysł technologicz-

³⁵ To publikacje zamieszczone na blogu <http://poezjawizualna.blogspot.com/> [dostęp: 25.09.2019].

³⁶ Zob. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory...*

³⁷ M. Górską-Olesińską, *Poezja nomadyczna* [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, s. 217.

ny³⁸. Nie chodzi już bowiem o to, że medium, w jakim powstaje dana realizacja artystyczna, determinuje sposoby jej rozumienia i percypowania, chodzi raczej o to, że środowisko, w jakim obiekt funkcjonuje (a proces się rozwija) wymusza, by tak rzec, elastyczne zachowania kodu i różnych mediów (także tradycyjnie nieartystycznych).

Po trzecie, nawet jeśli zgodzimy się, że poszczególne sztuki nie znikają, to i tak dla operacyjnego i praktycznego otwarcia dyskusji o współczesnych realizacjach artystycznych warto rozważyć takie kategorie jak piśmienność (literalność, jak chce Mencwel³⁹) i wizualność, które mogłyby „lepiej” ujmować pozycje określonych obiektów w kulturze i społeczeństwie. Najpilniejszą sprawą w tym kontekście jest zreformowanie instytucji życia kulturalnego, programów edukacyjnych, ofert kierunków studiów tak, by i one uwzględniły nowe klasyfikacje sztuk oraz uczyły reagować refleksyjnie na wizualność i piśmienność stwarzającą codzienną kulturę spektaklu.

Bibliografia

- Balbus S., *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka* [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.
- Barthes R., *Cy Twombly*, przeł. W. Seitter, Berlin 1983.
- Boehm G., *Opis obrazu. O granicach obrazu i języka*, przeł. M. Łukasiewicz [w:] *idem, O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, Kraków 2014.
- Boehm G., Mitchell W.J.T., *Zwrot obrazowy a zwrot ikoniczny: dwa listy*, przeł. K. Gadowska [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012.

³⁸ Pomysł Giselle Beiguelman, urodzonej w São Paulo, wziął się z potrzeby przemyślenia nowych form pisania i literatury, które odpowiadałyby niejednorodnemu charakterowi współczesnej informacji. „To, co obecnie ma znaczenie, jej zdaniem, wydarza się na zmultiplikowanych platformach, wyłania się z sieci wzajemnie interkonektywnych relacji, ustanawianych pomiędzy przestrzeniami, słowami i obrazami”, M. Górską-Olesińska, *op.cit.*, s. 216. „Ich poetyka sygnalizuje zmęczenie dystansem, który wcześniej pozwalał na odróżnienie sztuki od codziennych praktyk komunikacyjnych oraz na wytyczenie granic pomiędzy mediami. [...] Rodzaj medium przestaje mieć znaczenie, a przekazem staje się interfejs”. G. Beiguelman, *Nomadic Poetry*, cyt za: M. Górską-Olesińska, *op.cit.*, s. 219. Zob. także m.in. *Media Poetry. An International Anthology*, ed. E. Kac, Bristol 2007, https://elmcip.net/sites/default/files/media/critical_writing/attachments/kac_eduardo_ed._-_media_poetry_an_international_anthology-1.pdf [dostęp: 25.09.2019].

³⁹ A. Mencwel odróżnia literalność od piśmienności w ogóle. Zob. *idem, op.cit.*, s. 23.

- Charewicz-Jakubowska K., *Bildwissenschaft(en)* [w:] *eadem, Nimfa post/post moderna. Działania obrazów*, Warszawa 2016.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Dziadek A., *Rolanda Barthes'a lektury obrazów (oraz to, co dla metodologii z nich wynika)* [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.
- Dziamski G., *Intermedia, multimedia, epoka postmedialna* [w:] *Obraz i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych*, red. V. Sajkiewicz, Katowice 2010.
- Flood A., *Oxford Poetry Professor Contest Kicks Off Amid Growing Controversy* <https://www.theguardian.com/books/2019/may/23/oxford-poetry-professor-contest-kicks-off-amid-growing-controversy?> [dostęp: 25.09.2019].
- Fotospoleczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012.
- Godlewski G., *Antropologia pisma: nowe obszary* [w:] *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. P. Artières, P. Rodak, Warszawa 2010.
- Górska-Olesińska M., *Poezja nomadyczna* [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010.
- Greenberg C., *Obrona modernizmu*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006.
- Grochowski G., *Na styku kodów*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4.
- Gryglicka-Dawidek M., *Historia tekstu wizualnego. Polska poezja po 1967 roku*, Kraków 2012.
- Karpowicz A., *Wizualność-piśmienność. Wybrane funkcje pisma w sztuce plastycznej XX wieku* [w:] *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. P. Artières, P. Rodak, Warszawa 2010.
- Krauss R.E., *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry” Winter 1999, vol. 25, no. 2.
- Krauss R.E., „*A Voyage on the North Sea*”. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, https://artecontemporaneaehc.files.wordpress.com/2016/10/krauss_voyage-on-the-north-sea.pdf. [dostęp: 25.09.2019].
- Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłał, Poznań 2017.
- Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. M. Górska-Olesińska, Opole 2012.
- Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz *et al.*, Kraków 2009.
- Literatura w kręgu sztuki. Tematy – konteksty – medialne transformacje*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Łódź 2016.
- Markiewicz H., *Obrazowość a ikonizacja literatury* [w:] *idem, Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.
- Markowski M.P., Burzyńska A., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.

- Media Poetry. An International Anthology*, ed. E. Kac, Bristol 2007, https://elmcip.net/sites/default/files/media/critical_writing/attachments/kac_eduardo_ed._-_media_poetry_an_international_anthology-1.pdf [dostęp: 25.09.2019].
- Mencwel A., *Antropologia słowa i historia kultury* [w:] *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. P. Artières, P. Rodak, Warszawa 2010.
- Między obrazem a tekstem*, red. A. Kwiatkowska, J. Jarniewicz, Łódź 2009.
- Mitchell W.J.T., *Beyond Comparison: Picture, Text, and Method* [w:] *idem, Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.
- Mitchell W.J.T., *Przedstawienie widzialnego: krytyka kultury wizualnej* [w:] *Fotospoleczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztopka, Kraków 2012.
- Mitchell W.J.T., *Zwrot piktorialny*, przeł. M. Drabek, „Kultura Popularna” 2009, nr 1.
- Pawlicka U., *Polska poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012.
- Rancière J., *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007.
- Rejniak-Majewska A., „Kondycja postmedialna” i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010.
- Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Warszawa 2009.
- Rypson P., *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa 2000.
- Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007.
- Szczęсна E., *Cyfrowa semiopoetyka*, Warszawa 2018.
- Szczęсна E., *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej* [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.
- Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010.
- Werner G., *Nie każdy zwrot ku obrazowemu oznacza to samo. O koncepcjach Gottfrieda Boehma i W.J.T. Mitchella oraz nieoczekiwanym spotkaniu z teorią mediów Friedricha Kittlera na polu (braku) teorii obrazu*, przeł. P. Brożyński, K. Doepner, M. Jędrzejczyk [w:] *Obraz/ciało*, red. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2472/1/Brozynski_Jedrzejczyk_Obraz_cialo_2013.pdf [dostęp: 25.09.2019].
- Wysłouch S., *Literatura i obraz* [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.
- Wysłouch S., *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy* [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006.
- Załuski T., *Opóźniony obraz. O czasowości wideomalarstwa Dominika Leimana* [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008.
- Załuski T., *Transmedialność?* [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010.

Zeidler-Janiszewska A., *O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce*, „Dyskurs” 2006, t. 4.

Zeidler-Janiszewska A., *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4.