

69

**Annales
Universitatis
Paedagogicae
Cracoviensis**

**Studia de Arte
et Educatione IV**

pod redakcją
Stanisława Sobolewskiego
Rafała Solewskiego
Bernadety Stano

Sztuka i wypowiedź

Wydawnictwo Naukowe
Uniwersytetu Pedagogicznego
Kraków 2009

Recenzent
prof. dr hab. Seweryna Wyślouch

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2009

ISSN 1689-9903

Redakcja/Dział Promocji
Wydawnictwo Naukowe UP
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel./fax (12) 662-63-83, tel. (12) 662-67-56
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

Zapraszamy na stronę internetową:
<http://www.wydawnictwoup.pl>

Łamanie Jadwiga Czyżowska
druk i oprawa Zespół Poligraficzny UP, zam. 70/09

Wstęp

Instytut Sztuki Akademii Pedagogicznej w Krakowie staje się Wydziałem Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej. Kolejny tom Rocznika wydawanego przez nasze środowisko na swój sposób wpisuje się w zmiany, które świadczą o dojrzewaniu jego indywidualnego oblicza.

Hasło przewodnie tego zeszytu to bowiem sztuka i wypowiedź. Umieszczenie sztuk wizualnych w kontekście różnorodnie rozumianej komunikacji oraz związków z literaturą i językiem, a w szczególności poddanie refleksji problemu dzieła sztuki rozumianego jako wypowiedź, to przykład realizowania uniwersyteckich ambicji badawczych. Sztuka i komunikacja zdają się nierozdzielnie łączyć w czasach postmodernizmu, co wymaga intelektualnej refleksji na poziomie uniwersyteckim. Powinna ona mieć także charakter interdyscyplinarny. Dlatego autorami tekstów są młodzi językoznawcy, teoretycy literatury, historycy i teoretycy sztuk wizualnych, krytycy oraz pedagodzy. Wszyscy wykazują znajomość różnych artystycznych dziedzin, często sięgając też do estetyki i filozofii. Wydaje się, że taka erudycja powinna charakteryzować współczesnych naukowców uniwersyteckich.

Artykuły powstałe zatem w interdyscyplinarnym środowisku młodego Uniwersytetu, obok wykazywanego zrozumienia różnych zastrzeżeń i wahań, wskazują, jak i dlaczego używane jest pojęcie wypowiedź w odniesieniu do różnych dziedzin sztuk, a konkretne analizy najczęściej współczesnych dzieł, przeprowadzające strukturalizm, postmodernizm i hermeneutykę w obszar fenomenologii, pokazują jego praktyczne zastosowanie. Założony dyskurs prowadzi więc od teoretycznych, językoznawczych i filozoficznych rozważań o możliwościach funkcjonowania pojęcia wypowiedź poza akustycznie artykułowanym i zapisywanym językiem werbalnym, poprzez wskazania potocznych i naukowych zastosowań „literackiego” sposobu myślenia w odniesieniu do różnych dziedzin sztuki i artystów, aż do analiz skoncentrowanych na konkretnych dziełach, studiujących przyczynę i sens nazywania dzieł sztuki wypowiedziami. Wszystkie teksty odsłaniają też różnorakie relacje graniczne między tym, co wizualne i tym, co werbalne.

Wydaje się, że udowodniona zostaje wartość stosowania wspólnego terminu wypowiedź w analizach estetycznego charakteru aktów komunikacji konstruowanych przez dzieła sztuki. Pojęcie wprowadzone i przeanalizowane w interdyscyplinarnym dyskursie, okazuje się użyteczne także w fenomenologicznym skupieniu, najbardziej chyba właściwemu uniwersyteckiej dojrzałości.

Rafał Solewski

Marzena Maria Szurek

O pozajęzykowych rodzajach wypowiedzi i sposobach ich istnienia

Tytuł niniejszego artykułu sugeruje istnienie takich form komunikacji, które posługują się innymi niż językowe środkami przekazu informacji. Jednocześnie implikuje pytanie o możliwość istnienia wypowiedzi bez języka. Pytanie owo może budzić wrażenie sprzeczności lub nielogiczności zawartej w nim treści. Przyzwyczajaliśmy się bowiem myśleć, że niezaprzeczalnym warunkiem stworzenia jakiegokolwiek wypowiedzi jest język, którym posługujemy się przecież na co dzień i który jako system określonych znaków stanowi jej podstawowy budulec. Aby rozstrzygnąć tę kwestię, należy dokonać bardziej wnikliwego oglądu poruszonego problemu i przyjrzeć się mu m.in. od strony językoznawczej. Wszak język, a więc i wypowiedź, to obszary zainteresowań przede wszystkim tej dziedziny nauki. Zanim przystąpię do formułowania jakichkolwiek tez, niezbędne wydaje mi się przytoczenie słownikowych definicji wypowiedzi i języka.

Zobaczmy zatem, czym jest język według *Encyklopedii językoznawstwa ogólnego*:

System znaków (prymarnie dźwiękowych, wtórnie pisanych i in.) służący do porozumiewania się w obrębie danej społeczności. Język jest tworem społecznym, tj. wspólnym wszystkim członkom danej społeczności (nazywanej społecznością językową), w przeciwnym bowiem wypadku niemożliwe byłoby porozumienie [...]¹.

Powyższe wyjaśnienie znaczenia pojęcia języka kładzie nacisk na jego związki z komunikacją, ukazuje jego niezbędność w procesie porozumiewania się pomiędzy członkami danego społeczeństwa. Jak wiadomo, porozumienie może zaistnieć w wyniku spotkania się co najmniej dwóch uczestników aktu komunikacji i zawsze łączy się z konkretnym kontekstem (sytuacyjnym, czasowym itp.) Wszystkie te czynniki zachodzą podczas poszczególnych wypowiedzi, kiedy nadawca chce za ich pośrednictwem przekazać coś odbiorcy lub odbiorcom komunikatu. Tu jednak wkroczyliśmy już w obszar pojęcia wypowiedzi, które nie zostało jeszcze wyjaśnione.

¹ *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, pod red. K. Polańskiego, Wrocław 1993, s. 240.

Encyklopedia językoznawstwa ogólnego przy haśle *wypowiedź* odsyła do definicji *wypowiedzenia*, którego znaczenie objaśnia następująco:

Termin wprowadzony do językoznawstwa polskiego przez Z[enona] Klemensiewicza na oznaczenie zamkniętej i ukształtowanej składniowo jednostki komunikatywnej. Zgodnie z jego koncepcją wypowiedzenia dzielą się na zdania i oznajmienia. W nowszej lingwistyce używa się tego terminu niekiedy także jako odpowiednika ang. „utterance”, tzn. na oznaczenie konkretnego zdania wypowiedzianego przez użytkownika języka, a więc wypowiedzi. W tym znaczeniu wypowiedzenia przeciwstawiają się zdaniom jako jednostki składniowe należące do mówienia (*parole*) albo performancji (w terminologii gramatyki generatywnej), podczas gdy przez zdania rozumie się struktury bardziej abstrakcyjne i zalicza do języka (*langue*) albo do kompetencji (w terminologii gramatyki generatywnej)².

Widzimy tu wyraźne oddzielenie kompetencji językowej opartej na systemie znaków od jednostkowej jej realizacji w procesie indywidualnej wypowiedzi konkretnego użytkownika języka. Owo rozróżnienie, nawiązujące do teorii Ferdinanda de Saussure’a, pozwala potraktować wypowiedź jako proces osobny, w pewnym sensie niezależny od abstrakcyjnego, społecznie wytworzonego systemu znakowego.

Mając na względzie obydwie definicje, można stwierdzić, że każde użycie systemu określonych znaków, abstrakcyjnego, społecznie wytworzonego zbioru wyrazów zamkniętych w określony schemat reguł gramatycznych, jest jakąś wypowiedzią. Celem zaś tej wypowiedzi jest porozumienie się między nadawcą a odbiorcą. Porozumienie zachodzi w procesie mówienia lub w tekście pisanym i posiada cechy indywidualne, przekazuje określoną treść. A więc nie sam język, lecz jego określona realizacja jest warunkiem stworzenia wypowiedzi. Jednak mimo świadomości tego rozróżnienia nie zdołamy całkowicie uciec od naturalnych związków wypowiedzi z językiem. Wszak, jak wynika z powyższych definicji, jest on podstawą i warunkiem tworzenia jakichkolwiek indywidualnych aktów mówienia. *Performancja* bowiem, a więc wykonanie, rzeczywiste posługiwanie się systemem znaków werbalnych bądź pisanych, ma się tak do kompetencji językowej, jak konkretna partia szachowa do ogólnych zasad gry w szachy³. Zależność tę można by zobrazować na następującym schemacie:



Czyżby zatem zaprezentowane powyżej wnioski prowadziły do zaprzeczenia pytania o możliwość istnienia wypowiedzi bez języka? Niekoniecznie. Na podstawie dotychczasowych rozważań z całą pewnością da się stwierdzić, że na poziomie wypowiedzi w postaci dźwiękowej (mowa) bądź tekstowej niemożliwa jest jej realizacja bez zastosowania systemu języka. To samo odnosi się do pozawerbalnej formy porozumiewania się, jaką jest język migowy głuchoniemych, będący subkodem

² Tamże, s. 594.

³ Porównaniem takim posługiwał się Ferdinand de Saussure właśnie dla zobrazowania stosunku zachodzącego pomiędzy *langue* a *parole*. Por. tamże, s. 241.

wzrokowym języka w ogóle. Wszak i on jest zbiorem odpowiednich znaków, na podstawie których zbudowana zostaje wypowiedź. Jednak wykorzystanie systemu znaków wokalno-audycyjnych oraz subkodów wzrokowych, a także znaków wzrokowych trwałych, utrwalonych na piśmie, nie jest jedynym sposobem porozumiewania się ludzi. Co zatem z innymi rodzajami kodów, choćby takimi, jak ekspresja uczuć wyrażona za pomocą aparatu głosowego, lecz nieograniczona żadnymi regułami gramatycznymi czy systemowymi? Mam tutaj na myśli na przykład krzyk, jęk, śmiech czy płacz dziecka. Tej samej kategorii rozważań poddałabym również najróżniejsze rodzaje gestów, mimikę i w ogóle mowę ciała, a także kody prozodyczne i parajęzykowe, czyli akcent, intonację albo głośność mówienia. Zastosowanie tych form przekazu informacji nie zdradza zależności od języka. Nie tworzą one bowiem zespołu linearnie ułożonych znaków, a także nie pozostają ze sobą w relacjach syntagmatycznych. Mimo to coś przecież komunikują, zawierają pewien ładunek treści mówiącej o bólu, smutku, radości, potrzebie bliskości drugiego człowieka. Na podstawie ekspresji ciała możemy odczytać rodzaj usposobienia, temperamentu danej osoby, zobaczyć w niej spokój bądź napięcie i zdenerwowanie. Za pośrednictwem kodów parajęzykowych możemy otrzymać informację o klasie lub statusie społecznym mówiącego, a także rozpoznać jego stosunek do słuchacza. Pod tym względem owe rodzaje komunikacji wydają się spełniać warunki bycia wypowiedzią, tym bardziej iż ich zastosowanie uzależnione jest od potrzeby społecznej sytuacji, w której odbywa się akt komunikacji, lecz nie językowej, a wyłącznie wokalnej bądź wzrokowej. Dzięki temu, że znaczenie konkretnych gestów czy wydawanie określonych dźwięków istnieje w bardzo podobnej postaci w psychice wielu ludzi, stają się one twórcami ponadindywidualnymi, społecznymi i umożliwiają porozumienie. Tym samym czyni je to swego rodzaju wypowiedziami, ale wypowiedziami bez języka, a przynajmniej bez owej struktury znaków definiowanej jako język.

Wynikiem wstępnej części moich rozważań jest stwierdzenie, że istnieją dwa rodzaje wypowiedzi. Pierwszy za podstawę ma „narzędzie, system wyrazów i reguł wyabstrahowanych z zapamiętanych tekstów, który nam umożliwia tworzenie nowych tekstów”⁴. Ów sposób porozumiewania się istnieć bez języka nie potrafi i nie może. Natomiast swobodne formy aktywności werbalnej, nieujarzmione przez reguły systemu, a także wszelka mowa mimiczna i gestyczna funkcjonują niezależnie od języka istniejącego w powszechnie przyjmowanym jego rozumieniu. Przejdę zatem do omówienia niektórych pozajęzykowych rodzajów wypowiedzi.

Hans-Georg Gadamer przypomina o Arystotelesowskiej definicji istoty człowieka, która zasadza się na przekonaniu, że człowiek jest istotą żywą posiadającą *logos*. Przez *logos* rozumie on rozum, myślenie, a przede wszystkim język⁵. I rzeczywiście, język jest najdoskonalszym osiągnięciem ludzkiego intelektu. Lecz oprócz tego, co człowiek wytworzył na przestrzeni wielu wieków ewolucji, co stanowi efekt jego wewnętrznego rozwoju, istnieje również pewna pierwotna forma wyrażania się na zewnątrz, jaką jest m.in. komunikacja niewerbalna. I znów wróć tu do Gadamera, który uznając *logos*, jako wyznacznik człowieczeństwa, stwierdza jednocześnie, że

⁴ T. Milewski, *Językoznawstwo*, Warszawa 2006, s. 6.

⁵ Por. H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 52.

„człowiek jest żywą istotą, która mówi”⁶. Według obiegowej opinii mówienie jest aktywnością narządów głosu i zapewne taki rodzaj fonicznego wyrażania kryje się pod Gadamerowskim pojęciem mówienia, ale na podstawie tego, co udało się mi wcześniej udowodnić, mówienie konkretyzujące się w wypowiedzi może funkcjonować również na pozajęzykowej płaszczyźnie komunikacji. Temat ten podejmuje inny dwudziestowieczny filozof niemiecki, Martin Heidegger, który tak oto określa istotę mówienia:

Człowiek mówi. Mówimy na jawie i we śnie. Mówimy stale; także wtedy, gdy nie wypowiadamy ani słowa, lecz tylko słuchamy albo czytamy, nawet wtedy, gdy właściwie ani nie słuchamy, ani nie czytamy, natomiast oddajemy się pracy lub korzystamy z wolnego czasu. Stale w jakiś sposób mówimy. Mówimy, bo mówienie jest dla nas czymś naturalnym⁷.

Erving Goffmann w pracy *Verhalten in socialen Situationen* stwierdza zaś:

Człowiek może przestać mówić, wszakże nie może przestać wysyłać komunikatów za pomocą swego ciała. Poprzez sygnały może mówić prawdę bądź kłamać, nie może jednak wcale nie mówić⁸.

Mówienie zatem może się wyrażać we wszystkich formach istnienia i funkcjonowania człowieka: w jego zachowaniu, aparycji, w spojrzeniu, dotyku, ekspresji mimicznej lub gestach. Nawet poprzez ubranie, fryzurę czy makijaż komunikujemy coś innym ludziom⁹. Znaczenie pozajęzykowych środków komunikowania pokazują badania przeprowadzone w 1971 roku przez amerykańskiego psychologa Alberta Mehrabiana. Odkrył on, że jedynie 7% przekazywanych przez człowieka informacji zawartych jest w słowach, 38% w brzmieniu głosu, a aż 55% w kodzie niewerbalnym¹⁰.

Znaki kinezyczne, czyli mimiczne wyrazy emocji oraz gesty, stanowią główny przedmiot zainteresowania dla psychologii i antropologii. Duży wpływ na rozwój badań nad językiem ciała miał Karol Darwin. W książce *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt* stwierdza on, że emocje przenoszone za pomocą wyrazu twarzy są związane z przydanymi człowiekowi reakcjami fizjologicznymi.

W czasie gwałtownego aktu wydychania czy też w serdecznym uśmiechu i płaczu bądź podczas kichania włókna mięśni *orbicularis* uciskają silnie gałkę oczną; jest to zabezpieczenie wspierające i broniące układ naczyniowy wnętrza oka przed wstępnym

⁶ Tamże, s. 53.

⁷ M. Heidegger, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków 2000, s. 7.

⁸ Cyt. za: G. Rebel, *Naturalna mowa ciała w socjotechnicznych metodach osiągnięcia celu*, przeł. M. Śnieciński, Wrocław 1999, s. 8.

⁹ Por. A. Zwoliński, *Mowa ciała: gesty, stroje, tatuaże, makijaż...*, Kraków 2006.

¹⁰ Do podobnych wniosków doszedł amerykański etnolog i badacz zachowań niewerbalnych profesor Ray Birdwhistell. Z jego obliczeń wynika, że słowa wypowiedziane przez większość osób nie zajmują więcej niż 10–11 minut dziennie. Zatem komponent słowny wykorzystywany w konwersacjach wynosi mniej niż 35%. Znaczna część informacji (ponad 65%) jest przekazywana niewerbalnie. Por. A. Pease, *Język ciała. Jak czytać myśli ludzi z ich gestów*, przeł. E. Wiekiera, wyd. II, Kraków 1993, s. 11–12.

impulsem, udzielającym się jednocześnie krwi w żyłach. Gdy kurczymy klatkę piersiową i wydychamy powietrze, następuje zwolnienie przepływu krwi w żyłach szyi i głowy [...]. Gdyby oko nie było w ten sposób odpowiednio ściśnięte i gdyby nie stawało oporu wstrząsowi, delikatna struktura wnętrza oka mogłaby ulec nieodwracalnemu uszkodzeniu¹¹.

Niekiedy wyrazy mimiczne mogą być pozostałościami po naturalnych odruchach naszych przodków, mają wówczas charakter wrodzony. Dlatego, według Darwina, podstawowe emocje widoczne w mimice twarzy, tj. gniew, strach, niesmak (obrzydzenie), smutek, szczęście i zaskoczenie, charakterystyczne są dla całego gatunku ludzkiego. Mają znaczenie uniwersalne, niezależnie od zamieszkiwanego terytorium i kręgu kulturowego. Emocje te wyrażane i kodowane są przez wszystkich ludzi w ten sam sposób, z jednakową precyzją potrafią je oni również rozkodowywać (interpretować). Różnice kulturowe mogą natomiast zaistnieć w tzw. regułach ujawniania¹², które jedne emocje uznają za pożądane i dozwolone, inne zaś za zakazane. Na przykład w naszym kręgu kulturowym mężczyźni raczej rzadko okazują smutek za pośrednictwem płaczu, podczas gdy kobiety mają większe przyzwolenie społeczne na tego typu reakcje emocjonalne.

Inny rodzaj kodu kinezycznego, ujawniającego się w gestykulacji, został zauważony już w starożytności. Kwintyliusz tak pisał na temat komunikacji gestualnej:

Gestykulacja rąk, której pozbawione przemówienie zawsze jest kalekie i nieudolne, trudno nawet powiedzieć, jak jest różnorodna – dorównywa ona przecież nieomal bogactwu słów. Jeżeli bowiem ruchy pozostałych części ciała wspomagają jak gdyby nasze słowa, to ruchy rąk – można rzec – mówią same przez się. Czyż przy ich pomocy nie żądamy, nie obiecujemy, nie wzywamy, rezygnujemy, grozimy, błagamy, nie odrzucamy od siebie, nie lękamy się, pytamy, zaprzeczamy, nie wyrażamy naszej radości, smutku, powątpiewania, przekonania, żalu, nie określamy sposobu, możliwości, ilości, czasu? Czyż one nie podniecają, nie wstrzymują, nie pochwalają, nie korzą się?¹³

Największy rozwój badań nad gestami nastąpił jednak w wieku XX. Wśród badaczy zajmujących się tym tematem znaleźli się Wilhelm Wundt, Edward Sapir, Ray Birdwhistell, wspomniany już Erving Goffman oraz Paul Ekman czy Wallace Friesen. Dwaj ostatni stworzyli jedną z najbardziej znanych typologii zachowań niejęzykowych. Uwzględnili przy tym różnorakie kryteria warunków użycia komunikatów niewerbalnych, tj. wpływ czynników sytuacyjnych, sposób reakcji odbiorcy, związki ze słowami, świadomość oraz intencjonalność nadawcy. Pierwszą kategorię omawianych zachowań stanowią *emblematy*, używane najczęściej w celu powtórzenia lub zastąpienia treści przekazywanej słowami, zwłaszcza gdy porozumiewanie słowne jest z jakiegoś powodu utrudnione. Należą do nich na przykład: gest, w którym palce układają się w kształt litery V na oznaczenie zwycięstwa, lub znaki nurków używane

¹¹ K. Darwin, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, przeł. Z. Majlert, K. Zaćwilichowska, Warszawa 1988, s. 178.

¹² Reguły ujawniania to kulturowo zdeterminowane zasady określające, jakie zachowania niewerbalne nadają się do ujawniania. Def. za E. Aronson, T.D. Wilson, R.M. Akert, *Psychologia społeczna: serce i umysł*, Poznań 1997, s. 176.

¹³ Cyt. za: A. Załazińska, *Schematy myśli wyrażane w gestach. Gesty metaforyczne obrazujące abstrakcyjne relacje i zasoby podmiotu mówiącego*, Kraków 2001, s. 11–12.

do komunikowania się pod wodą. *Ilustratory* tworzą najczęściej komentarz do wypowiedzianych słów, akcentują frazy słowne albo wprowadzają dodatkowe znaczenia (wymachiwanie pięścią podczas grożenia bądź odwzorowywanie w przestrzeni kształtu lub wielkości opisywanego obiektu). *Wskaźniki emocji* służą komunikowaniu uczuć, *regulatory* zaś to znaki podtrzymujące komunikację (potakiwanie głową, kontakt wzrokowy). Ostatnią z wyróżnionych przez Ekmana i Friesena kategorią są *adaptatory*, sprzyjające stworzeniu warunków przystosowania się do zaistniałej sytuacji komunikacyjnej (poprawianie wyglądu), uregulowaniu napięcia psychicznego (zapalenie papierosa) bądź osłabieniu lub wzmocnieniu dochodzących z otoczenia bodźców (obronne ruchy dłoni, dotyk w celu nawiązania kontaktu intymnego)¹⁴. Jak widać z powyższej klasyfikacji, gesty mogą komunikować znaczenia niezależnie od treści mówionej¹⁵ oraz w połączeniu z wypowiedzią werbalną¹⁶.

W językoznawstwie badania nad gestami zapoczątkowali przedstawiciele nurtu kognitywnego (George Lakoff, Ronald Langacker). Dzięki temu, że czerpali również z innych nauk, takich jak socjologia, antropologia, biologia, fizjologia, umożliwili wykorzystanie osiągnięć tych dyscyplin w próbach dotarcia do procesów poznawczych człowieka. Według kognitywistów wszelkie procesy myślowe są uzależnione od doświadczeń cielesnych i interakcji z otaczającym światem. „Podstawową strategią badawczą językoznawców kognitywnych jest nierozdzielanie czysto językowych zdolności i możliwości ludzkich od takich zdolności, jak postrzeganie wzrokowe, motoryka i inne”¹⁷.

O konieczności prowadzenia badań nad gestami wespół z badaniami dotyczącymi języka mówi Aneta Załazińska w pracy *Schematy myśli wyrażane w gestach*¹⁸. Autorka pokazuje w niej, jak gesty i język uzupełniają się wzajemnie w tworzeniu komunikatu, zwraca też szczególną uwagę na metafory konceptualne zawarte w sposobie gestykulowania. Należy ona do nielicznych językoznawców zajmujących się owym niekonwencjonalnym dla tej dziedziny tematem¹⁹. Przekonuje przy tym,

¹⁴ Sposoby analizy zachowań kinezycznych szczegółowo przedstawia Sylwester W. Orzechowski w pracy *Komunikacja niejęzykowa a wiarygodność*, Lublin 2007, s. 44–51.

¹⁵ Jednym z najbardziej sugestywnych przekazów niewerbalnych, funkcjonujących w pełnej izolacji od języka, był film niemy, gdzie mimika i gesty stanowiły jedyny możliwy sposób porozumiewania się z widzem. Kompetencje aktorów oceniano tylko na podstawie czytelności ich zachowań kinezycznych. Wraz z pojawieniem się filmów dźwiękowych ów niewerbalny aspekt gry aktorskiej stracił na znaczeniu.

¹⁶ O udziale czynnika niewerbalnego w procesie wyrażania intencji komunikacyjnych wspomina w swych wykładach (*Jak działać słowami*) John L. Austin. Według niego i jego zwolenników gesty i inne sygnały stanowią, podobnie jak słowa, akty mowy. Temat interpretacji czynności niewerbalnych w kontekście austinowskiej teorii aktów mowy rozwija obszernie Ewa Jarmołowicz w artykule *Niewerbalne elementy aktów mowy*, „Investigationes Linguisticae” 2005, vol. XII, s. 89–96.

¹⁷ R. Kalisz, W. Kubiński, *Dwadzieścia lat językoznawstwa kognitywnego w USA i w Polsce – próba bilansu*, [w:] *Językoznawstwo kognitywne. Wybór tekstów*, red. W. Kubiński, R. Kalisz, E. Modrzejewska, Gdańsk 1998, s. 9–27.

¹⁸ Por. A. Załazińska, dz. cyt., s. 15.

¹⁹ Spośród polskich językoznawców podejmujących badania nad gestami wymienić należy Jolantę Antas. Odwołana do jej prac związanych z tym tematem znajdują się w bibliografii zamieszczonej na końcu artykułu.

że badania mowy gestów mogą przyczynić się do odpowiedzi na wiele pytań zadawanych sobie przez lingwistów. Za pomocą nagrań wideo rejestrujących spontaniczne wypowiedzi różnych ludzi, Załazińska analizuje towarzyszący tym wypowiedziom sposób gestualnego wyrażania pojęć abstrakcyjnych, typu *mieć, nie mieć, nic, wszystko*. Wyniki jej badań ukazują obrazy semantycznych znaczeń, jakimi posługuje się człowiek, jego sposób konceptualizowania pojęć. Na przykład, stan posiadania wyrażony czasownikiem *mieć* ilustruje zazwyczaj ruch zagarniania od zewnątrz ku sobie lub pokazywanie przez mówiących gestu trzymania czegoś przez obejmowanie w dłoniach wyimaginowanego przedmiotu fizycznego. Z kolei ludzie mówiący, iż czegoś *nie ma*, posługują się gestem rozkładania rąk. Podobnie – przez ekspozowanie otwartych, pustych dłoni – ilustrowane jest pojęcie *nic*. Bardzo ciekawe są zachowania towarzyszące pojęciu *wszystko*. Pojawia się tutaj kreślenie półkola, łuku oraz podtrzymywanie, obejmowanie mniejszej lub większej przestrzeni znajdującej się przed mówiącym. Sens tego metaforycznego gestu wyjaśnia sama autorka:

Sądzę, że podstawowym powodem jest skłonność ludzkiej świadomości do nadawania granic temu, co granic takich nie posiada. [...] Człowiek postrzegając świat, zawsze widzi go wokół siebie, percepcja wzrokowa to także linie krzywe, dlatego „wszystko” w danym momencie dla każdego z nas to to, co nas otacza, co jest wokół nas, co możemy objąć wzrokiem. [...] Ludzie [...] zakreślając rękoma łuk, pokazują przed sobą „ogarnianie” tego wszystkiego, co znajduje się w nich. Dokonują zatem przeniesienia wyobrażenia pełności, bogactwa własnego umysłu z płaszczyzny mentalnej na płaszczyznę fizyczną. O tym, że pojęcie „wszystko” konceptualizowane jest przez ludzi jako „kula”, świadczą także fakty językowe. Mówimy: „pełnia szczęścia” i „pełnia księżycą”. [...] Zresztą nie przypadkiem już od czasów starożytności koło jest figurą doskonałą, a doskonałość to pełnia, to wszystko²⁰.

Tego typu analiza może ujawniać głębokie struktury ludzkiego myślenia, w których funkcjonuje od wieków zakorzenione symboliczne postrzeganie świata. Załazińska nazywa to *prekonceptualnymi schematami wyobrażeniowymi* i odnosi je do pierwotnych, uniwersalnych ludzkich zachowań i doświadczeń²¹.

Nieco inny typ kodów niewerbalnych stanowią znaki proksemiczne²². Wyznaczają one obszar przestrzenny, który każdy człowiek uważa za swoje własne terytorium, a jego przekroczenie może się wiązać z naruszeniem prywatności. Rozmiar owego terytorium zależy od uwarunkowań kulturowych, a także od zagęszczenia populacji w miejscu, w którym się wychowaliśmy. Zatem kod proksemiczny informuje nas m.in. o stopniu zażyłości istniejącej pomiędzy konkretnymi uczestnikami komunikacji, a także o rodzaju stosunków panujących między nimi. Dla ludzi kultury zachodniej wyróżnia się cztery takie sfery dystansu:

- *Sfera intymna* (15–45 cm). Stanowi obszar pilnie strzeżony przez każdego człowieka, a prawo do jej przekroczenia mają wyłącznie osoby najbliższe (małżonkowie, kochankowie, rodzice, dzieci, wierni przyjaciele). Sfera ta jest naru-

²⁰ A. Załazińska, dz. cyt., s. 95.

²¹ Por. tamże, s. 113.

²² Termin ten wprowadził amerykański antropolog Edward T. Hall. Ang. *proxemics* pochodzi od słowa *proximity*, oznaczającego bliskość, sąsiedztwo. Por. A. Pease, dz. cyt., s. 23.

szana przez ludzi spoza kręgu najbliższych jedynie w sytuacji dużego tłoku (np. w tramwaju czy w autobusie). Wówczas jednak stosujemy zastępcze mechanizmy obronne chroniące przed wtargnięciem w nasz obszar intymny: unikamy kontaktu słownego i wzrokowego, zachowujemy kamienną twarz nie zdradzającą żadnych uczuć.

- *Sfera osobista* (46–122 cm). Jest to odległość, jaka dzieli nas od innych podczas kontaktów społecznych i spotkań towarzyskich ze znajomymi.
- *Sfera społeczna* (1,22–3,6 m). Zachowujemy ją zazwyczaj w relacjach z nieznanymi oraz ludźmi, których nie znamy zbyt dobrze (np. listonosz dostarczający nam korespondencję, nowa osoba w pracy).
- *Sfera publiczna* (powyżej 3,6 m). Obowiązuje podczas zwracania się do większej grupy ludzi, np. przy okazji wykładów czy innych publicznych wystąpień.

W zależności od rodzaju kultury zasady zachowywania odpowiedniej odległości mogą się znacznie różnić. Mieszkańcy krajów arabskich zachowują mniejszy dystans w kontaktach interpersonalnych niż obywatele Europy. Dlatego w razie spotkania się przedstawicieli tych dwu obszarów kulturowych może dojść do nieporozumień. Europejczyk odbierze Araba jako człowieka agresywnego i zbyt poufałego, Azjata zaś najprawdopodobniej zinterpretuje zachowanie Europejczyka jako chłodne i zbyt oficjalne. Pewne różnice zachodzą też pomiędzy ludźmi wychowanymi w dużych miastach a mieszkańcami wsi. Ci pierwsi, żyjący zazwyczaj w wielkich skupiskach ludzkich, przyzwyczajeni są do bliskości drugiego człowieka, podczas gdy osoba pochodząca ze wsi potrzebuje więcej przestrzeni osobistej. Relacje te można zaobserwować podczas rytuału powitania. Mieszkaniec miasta wyciągnie rękę na długość ok. 40 cm, zaś mieszkaniec wsi raczej nie podejdzie na tak bliską odległość, będzie wolał stanąć dalej i pochylić się do współtowarzysza, a gest powitania wykona za pomocą wyprostowanej w łokciu ręki, aby przypadkiem nie wkroczyć na cudze terytorium²³. Każdy z nas potrafi instynktownie komunikować i interpretować znaki proksemiczne. Przez odsunięcie się lub odchylenie do tyłu zakomunikujemy naszemu rozmówcy, że przekroczył odległość, w której czujemy się bezpiecznie w kontakcie z nim. Tym samym określimy swój stosunek do niego oraz rodzaj relacji, w jakiej chcemy pozostać.

Wypowiedzi pozajęzykowych możemy doszukiwać się również w sztuce, reprezentowanej choćby przez malarstwo.

Dzieło sztuki [...] stanowi tautologię w tym sensie, że jest prezentacją artysty; inaczej mówiąc: artysta deklaruje, że to konkretne dzieło jest sztuką [...]. Deklaracja taka, do której dzieło odwołuje się milcząco, jest wypowiedzią performatywną [...]. Formulowanie takiej wypowiedzi oznacza urzeczywistnianie aktu. Wypowiedź performatywna jest samoodniesieniowa. Odnosi się do rzeczywistości, którą konstytuuje ona sama. Akt jest identyczny z wysłowieniem aktu²⁴.

Właściwie każde dzieło malarskie jest swego rodzaju wypowiedzią, komunikatem pozbawionym słów, a wyrażającym się poprzez znaki wizualne, które albo

²³ Por. A. Pease, dz. cyt., s. 29–30.

²⁴ H. Maldinay, *Zarys fenomenologii sztuki*, [w:] *Fenomenologia francuska: Rozpoznania / interpretacje / rozwinięcia*, wybór tekstów pod red. J. Migasińskiego i I. Lorenc, Warszawa 2006, s. 537.

wiernie odwzorowują rzeczywistość, albo dla jej zobrazowania stosują specyficzny kod symboliczny. Jakże sugestywny jest wydźwięk obrazu Edvarda Muncha pt. *Krzyk*, który bez trudu odsyła nas do domeny stanu emocjonalnego związanego z uczuciem przerażenia. Ale nie każde dzieło daje się łatwo odczytywać. Słynny enigmatyczny uśmiech *Mona Lisy* jest dla historyków sztuki zagadką, na którą do dziś nie ma jednoznacznej odpowiedzi.

Inną formą sztuki, która „mówi”, jest taniec. Elementami oddziaływania są w tym przypadku ruch, dźwięk i rytm. Czynność tańca jest zamierzonym działaniem, pojmowanym niekiedy jako forma zastępcza dla takich stosunków jak na przykład seksualność lub walka²⁵. Ekspresja ciała tancerza może wyrażać na zewnątrz jego stany emocjonalne, a niekiedy, jak w przypadku tańców rytualnych, prowadzi do zapomnienia się i ekstazy. Poszczególne fazy ruchu składają się na ogólny obraz o określonej treści, wywołującej w widzu wrażenia estetyczne. O specyficznym rodzaju istnienia tańca w sytuacji komunikacyjnej pisze w swojej książce Günther Rebel:

Pauzy pomiędzy ruchem – zatrzymaniem – ruchem są wyczuwane i wypełniane rytmicznie, muzycznie. Nawet kiedy nie słychać żadnej muzyki, kiedy nie jest ona wyczuwalna w głowie lub brzuchu, kiedy nie odbieramy jej umysłowo i uczuciowo, a więc zarazem cielesnie, taniec trwa nadal, również podczas pozornego znieruchomienia w jakiejś pozycji. Jeden ruch wybrzmiewa jeszcze w ciele, podczas gdy następny przygotowany jest poprzez odpowiedni nastrój. Za sprawą podobnych do fal impulsów taneczny ruch uzyskuje ciągłość i płynność. [...] Muzyka w tancerzu przenosi się do mięśni i ruchowej pamięci widza. Poprzez impulsywne współwystępowanie muzycznych elementów ruchowych także dla widza staje się tanecznym przeżyciem²⁶.

Taniec może być też odzwierciedleniem regionalnych zwyczajów i stosunków społecznych zachodzących pomiędzy członkami danego społeczeństwa. Taką funkcję pełni taniec ludowy. Bożena Taras w pracy o uwarunkowaniach zachowań niewerbalnych panujących na terenie wsi rzeszowskiej²⁷ pokazuje na przykład jak status społeczny kobiety przejawiał się w sposobie zapraszania jej do tańca:

Mężatkę zawsze proszono do tańca z szacunkiem, wykonując znak *objęcia oburącz za nogi*, a dziewczynę – pannę zależnie od tego, kto był nadawcą: mężczyzna używał znaku *objęcia oburącz za nogi*, chłopak – *wyciągnięcia za rękę z grupy*, ukochany – *machanie po rzeszowsku*²⁸.

Kultura taneczna wsi narzucała kobietom wiele ograniczeń. Według autorki wiązało się to z faktem słabszej, podrzędnej wobec mężczyzny pozycji kobiety. Dziewczyna nigdy nie mogła dominować w tańcu, obowiązywała ją też mniejsza

²⁵ Por. G. Rebel, *Naturalna mowa ciała w socjotechnicznych metodach osiągnięcia celu*, przeł. M. Śnieciński, Wrocław 1999, s. 100.

²⁶ G. Rebel, dz. cyt., s. 99–100.

²⁷ B. Taras, *Uwarunkowania zachowań niewerbalnych w folklorze rzeszowskim*, [w:] *Mowa ciała i jej funkcje w kulturze. Materiały z konferencji naukowej*, pod red. M. Jasińskiej, J. Kuć, Siedlce 2002.

²⁸ Tamże, s. 103.

od mężczyzny swoboda zachowania. Jej ruchy były proste, pozbawione wyskoków, przyklęków czy przytupów. Stanowiła na ogół tło dla partnera-interlokutora, który dominował poprzez różnorodne popisy, gesty, zmiany kierunku obrotów lub zakończenie tańca wyrzutem ręki w górę²⁹.

Wszystkie wymienione przeze mnie przykłady niewerbalnych zachowań spełniają warunki bycia wypowiedzią. Jeśli zastosować do każdego z nich model komunikacji stworzony przez Romana Jakobsona³⁰, to okaże się, że najważniejsze elementy tego modelu są zachowane, czy to w przypadku mowy ciała, czy podczas wysyłania znaków kinezycznych, czy też podczas podziwiania dzieła sztuki lub spektaklu tanecznego. Za każdym razem mamy do czynienia z nadawcą, który w celu przekazania informacji kontaktuje się w jakiś sposób z drugim człowiekiem, wchodzącym wówczas w rolę odbiorcy komunikatu. Do głosu dochodzi wtedy zarówno funkcja ekspresywna, ujawniająca jakieś cechy nadawcy, jak i impresywna – jeśli pod wpływem komunikatu adresat uległ wrażeniu, jakie chciano na nim wywrzeć. W zależności od rodzaju wypowiedzi uczestnicy komunikatu mogą posługiwać się różnymi kodami (gestycznym, malarskim, ruchowym), mogą też w sposób zamierzony podtrzymywać kontakt, który między nimi zaistniał (na przykład poprzez uśmiech lub dotyk). Znaczące miejsce w każdej z omówionych wyżej wypowiedzi zajmuje również kontekst. Gest skrzyżowanych rąk może wyrażać postawę zamknięcia się na drugiego człowieka, ale w pewnych sytuacjach może też być efektem odczuwania zimna. Prawidłowe odczytanie tego komunikatu zależy właśnie od kontekstu, który mu towarzyszy. To samo dotyczy znaków proksemicznych. Stanięcie w bliskiej odległości kogoś dla jednego członka interakcji oznaczać może wtargnięcie w obszar strefy intymnej, dla drugiego zaś zwykłą, niezobowiązującą sytuację zachodzącą podczas normalnej konwersacji. Przykłady świadczące o komunikacyjnym charakterze zachowań pozajęzykowych można by tutaj mnożyć.

Powrócę zatem do pytania postawionego na początku niniejszego artykułu: Czy może istnieć wypowiedź bez języka? W moim rozważaniu starałam się udowodnić, że z wypowiedziami takimi mamy do czynienia nie tylko w sytuacjach obcowania ze sztuką, ale także w codziennym życiu. Co więcej, często pełnią one funkcję o wiele ważniejszą niż wypowiedzi werbalne, które właściwie nie byłyby czytelne bez współdziałania znaków pozajęzykowych.

Bibliografia

- Adams K., Galanes G.J., *Komunikacja w grupach*, przeł. D. Kobylińska, P. Kobyliński, Warszawa 2008
- Antas J., *Gest, mowa a myśl*, [w:] *Językowa kategoryzacja świata*, red. R. Grzegorzczkowska, A. Pajdzińska, Lublin 1996
- Antas J., *Morfologia gestu. Rozważania metodologiczne*, [w:] *Studia z językoznawstwa słowiańskiego*, red. F. Sławski, H. Mieczkowska, Kraków 1995

²⁹ Tamże, s. 103.

³⁰ Poza licznymi opracowaniami językoznawczymi, model komunikacji Jakobsona przedstawiony został również przez J. Fiske w książce *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. A. Gierczak, Wrocław 1999, s. 54–56.

Austin J.L., *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993

Cassou J., *Encyklopedia symbolizmu*, tłum. J. Guze, Warszawa 1997

Grabias S., *Język w zachowaniach społecznych*, Lublin 1994

Jarząbek K., *Gestykulacja i mimika. Słownik*, Katowice 1994

Marcjanik M., *Grzeczność w komunikacji językowej*, Warszawa 2007

Morris D., *Magia ciała*, przeł. Z. Uhrynowska-Hanasz, Warszawa 1993

Mowa ciała i jej funkcje w kulturze. Materiały z konferencji naukowej, pod red. M. Jasińskiej, J. Kuć, Siedlce 2002

Summary

On non-linguistic utterances and their modes

The subject of the article is the issue of broadly-defined communication between people, which is, however, not only limited to verbal transfer of information. Communication is seen from the linguistic point of view, but its verbal aspect is not the most important here. The focal points are mainly the mime language, gestures, or the proxemics code, as well as the utterances which are implied by the artistic activity. Thus, the article is an attempt to answer the question what is and what is not an utterance, but above all it contemplates the possibility of utterances existing without language.

Ewa Wieczorek

O mowie zawartej w milczeniu

Jak wiadomo, człowiek jest istotą społeczną. Każdy z nas żyje pośród ludzi, żyje z ludźmi i aby życie to było możliwe, konieczne jest porozumiewanie się i wzajemne zrozumienie. W tym celu każdego dnia formułujemy setki wypowiedzi, konstruujemy tysiące zdań. Podstawowym narzędziem tworzenia wypowiedzi jest bez wątpienia język, który „będąc wytworem społeczeństwa, sam konstruuje życie społeczne”¹. Fakt, że język jest sercem komunikacji, nie podlega dyskusji, jednak nie tylko za pomocą znaków językowych możliwe jest porozumienie i przekazywanie komunikatów bogatych w treść, którą ma odczytać odbiorca.

Obserwacja codziennych relacji międzyludzkich pokazuje, że bardzo często człowiek buduje wypowiedzi nie używając języka (ani jego odmiany ustnej, ani pisanej). Jednym z takich sposobów jest porozumiewanie się za pomocą gestów, np. skiniecie głową, palec położony na usta. Tak zwana mowa ciała jest dziś często przedmiotem badań naukowych, podejmowanych zwłaszcza przez psychologów. Ich zdaniem najczęściej stosowanymi i diagnostycznymi kanałami komunikacji niewerbalnej, czyli komunikacji niekorzystającej ze słów, są wyraz twarzy, ton głosu, gesty, pozycje i ruchy ciała, dotyk czy sposoby spoglądania².

Również poprzez sztukę można przekazać pewną treść, stworzyć wypowiedź spójną i semantycznie samowystarczalną, a przede wszystkim możliwą do odczytania dla odbiorcy. Najbardziej jasne i oczywiste jest przemawianie poprzez literaturę, bo posługuje się ona językiem, a dokładnie jego odmianą pisaną; ale i inne dziedziny sztuki służą przekazywaniu komunikatów. Artysta, korzystając z właściwego sobie systemu znaków, pragnie stworzyć dzieło, które nie tylko poruszy odbiorcę, ale i przemówi do niego.

Wszystkie te formy nawiązania kontaktu służą – aczkolwiek w sposób wtórny – do porozumiewania się, do przekazywania treści. Istnieje jeszcze jeden rodzaj komunikacji, szczególnie – przy którym pragnę się zatrzymać – dający możliwość wypowiedzi bez użycia jakiegokolwiek systemu znaków, wypowiedzi posługującej się

¹ S. Grabias, *Język w zachowaniach społecznych*, Lublin 2003, s. 9.

² Por. E. Aronson, T.D. Wilson, R. Akert, *Psychologia społeczna – serce i umysł*, Poznań 1997, s. 173–174.

zerowym nośnikiem akustycznym³. Tym sposobem jest milczenie⁴; milczenie, które zawiera w sobie ukrytą mowę.

Już w prawie rzymskim milczeniu było przypisywane znaczenie wypowiedzi: „Qui tacuit, cum loqui debuit et potuit, consentire videtur” (Kto milczał, gdy powinien był i mógł mówić, zdaje się zgadzać)⁵. Zasada ta została później zaadaptowana przez kodeks prawa kanonicznego Kościoła katolickiego: „Qui tacet, consentit” (Milczenie jest wyrazem zgody)⁶.

Refleksję na temat milczenia rozpocznijmy od jego definicji:

M i l c z e n i e – ‘cisza, która zapada, kiedy żadna z obecnych osób nic nie mówi’⁷. Ręczownik ten pochodzi od czasownika m i l c z e ć, który oznacza ‘1. nie wydawać głosu, nic nie mówić; 2. nie kontaktować się z kimś, nie pisać, nie telefonować; 3. nie poruszać jakiejś sprawy lub nie rozgłaszać czegoś; 4. przen. o przedmiotach, zjawiskach itp.: nie wydawać żadnego odgłosu, dźwięku’⁸.

Jest to ujęcie podstawowe i najprostsze, czyli pojmowanie milczenia jako alternatywy dla mówienia⁹. Patrząc na powyższą definicję, warto nadmienić, że Jolanta Rokoszowa zauważyła, iż również we wszystkich innych słownikach milczenie definiowane jest przez odwołanie się do „mówienia”, „pisania”, „używania języka”¹⁰.

Nie jest trudno udowodnić, że milczenie jest formą wypowiedzi, np. milczenie ucznia jako odpowiedź na pytanie, czy przygotował się do lekcji, raczej nie pozostawia możliwości szerokiej interpretacji. Wypowiedzią są również takie formy milczenia, jak: milczenie po kłótni, milczenie żałobne, milczenie jako wyraz stresu, podziwu, zachwyty czy też przeciwnie – dezaprobaty. Czasem milczenie jest nawet lepszą formą wypowiedzi niż wypowiedź językowa, np. kiedy na konferencji po wygłoszonym wykładzie prowadzący zadaje zgromadzonym pytanie: „Czy ktoś chciałby zabrać głos?” Jeśli żaden z uczestników nie ma ochoty odpowiadać, milczenie daje jednoznaczny odpowiedź. Nikt nie może bowiem odpowiedzieć za innych. Najbardziej czytelną zatem odpowiedzią negatywną w takim przypadku jest milczenie.

³ Por. J. Faryno, *Skąd wiesz, kiedy milczę?*, [w:] *Semantyka milczenia*, red. K. Handke, Warszawa 1999, s. 41.

⁴ Powstało już niejedno opracowanie poświęcone tematyce milczenia, pisali o tym m.in. Izidora Dąmbska, Jolanta Rokoszowa, Kwiryna Handke, Jerzy Faryno, Sławomir Śniatkowski i inni.

⁵ *Dicta, zbiór łacińskich sentencji, przysłów, zwrotów, powiedzeń*, zebrał, opracował i zredagował Cz. Michalunio SJ, Kraków 2004, s. 521.

⁶ Tamże.

⁷ *Nowy słownik języka polskiego PWN*, red. tomu E. Sobol, Warszawa 2002, hasło *milczenie*, s. 460.

⁸ Tamże, hasło *milzczeć*, s. 460.

⁹ Pomijam kwestię rozróżnienia terminologicznego między milczeniem a przemilczeniem czy pauzą, gdyż nie należy to do przedmiotu moich rozważań, problem ten poruszali m.in.: S. Śniatkowski, *Milczenie i pauza w gramatyce nadawcy i odbiorcy. Ujęcie lingwoedukacyjne*, Kraków 2002, I. Dąmbska, *Milczenie jako wyraz i jako wartość*, „Roczniki Filozoficzne” XI, 1963, z. 1; J.J. Jadacki, *O pojęciu milczenia*, [w:] *Semantyka milczenia*, dz. cyt.

¹⁰ J. Rokoszowa, *Język a milczenie*, [w:] *Język, czas, milczenie*, Prace Komisji Językoznawczej PAN, nr 60, 1999, s. 225.

Milczenie może być interpretowane w różny sposób, czasem niewłaściwy, co nie zmienia faktu, że nadal pełni funkcję wypowiedzi (również wypowiedzi werbalne bywają błędnie rozumiane czy interpretowane przez odbiorcę). Tak jak możemy mówić o symbolice słów, tak też możemy mówić o symbolice milczenia. Wówczas możliwe byłoby różnorodne interpretowanie jego sensu czy znaczenia w niektórych kontekstach; np. pytanie: „kto zbił szybę?” skierowane do dzieci stojących nad kawałkami szkła, a niewywołujące werbalnej reakcji, może oznaczać brak woli przyznania się, strach przed przyznaniem się bądź chęć ukrycia sprawcy.

To, że milczenie może nieść z sobą treść o określonym znaczeniu, jest potwierdzone również przez obecne w języku polskim związki frazeologiczne. Przyjrzyjmy się kilku najbardziej powszechnym: „Milcząca zgoda, aprobata itp.” – ‘zgoda, zezwolenie na coś wyrażane bez słów, przez nieprzeciwstawienie się czemuś’¹¹; „Kto milczy ten się zgadza” – ‘brak reakcji na coś lub protestu przeciwko czemuś oznacza zgodę na to’¹². Pochodzenie tych związków ma źródło we wspomnianym już prawie rzymskim, ale oprócz nich język polski utrwalił również wiele innych, np.: „wymowne milczenie”, „reszta jest milczeniem”, „pokryć coś milczeniem”, „zmowa milczenia”, „milczenie mędrców”, „odwaga milczenia”, „minuta milczenia, ciszy”, „mowa jest srebrem, milczenie złotem” oraz nie wprost związana z milczeniem „rozmowa bez słów”¹³.

Kwestię „mowy” zawartej w milczeniu można rozważyć także w różnych dziedzinach sztuki. Każda z nich posiada swoje wypowiedzi i w każdej z nich jedną z ich form może być milczenie. Na przykład malarz wypowiadający się poprzez obraz, może zastosować milczenie jako formę swej wypowiedzi. Na przełomie XIX i XX wieku w sztukach plastycznych obserwujemy wręcz modę na milczenie i ciszę¹⁴. Uczestniczą one w tworzeniu malarskich krajobrazów oraz postaci, stają się wyznacznikiem konstruowania przestrzeni. W kreowaniu ciszy i milczenia ważną jest ornamentyka linii zostająca w ścisłym związku z sensem, formą i symbolem¹⁵. Bez wątpienia milczenie jest obecne w malarstwie i stanowi w tej dziedzinie sztuki formę wypowiedzi. Wprost wyraził tę myśl Hans-Georg Gadamer, pisząc:

Chciałbym mówić o milknącej mowie obrazu. Zamilknąć nie znaczy nie mieć nic do powiedzenia. Przeciwnie: zamilknięcie jest pewnym sposobem mówienia. W języku niemieckim słowo „milczący” *stumm*, wiąże się ze słowem *stammeln*, które oznacza „zająknąć się”.

Przejmująca konieczność zająknięcia polega w rzeczywistości nie na tym, że nie ma się nic do powiedzenia, lecz raczej na tym, że chce się powiedzieć na raz dużo, i nie znajduje słów wobec napierającej pełni tego, co jest do powiedzenia. Tak też, gdy mówimy, że ktoś zamilkł, nie mamy na myśli tylko tego, że przestał mówić. W zamilknięciu to, co jest do powiedzenia, zwraca się ku nam jako coś, dla czego poszukujemy słowa [...].

¹¹ *Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami*, oprac. A. Kłosińska, E. Sobol, A. Stankiewicz, Warszawa 2005, s. 248.

¹² Tamże.

¹³ Związki frazeologiczne przytaczam za *Wielkim słownikiem frazeologicznym PWN z przysłowiami*, dz. cyt. oraz K. Handke, dz. cyt.

¹⁴ G. Bobilewicz, *Malarze ciszy i milczenia*, [w:] *Semantyka milczenia*, dz. cyt., s. 82.

¹⁵ Tamże, s. 81–92.

Wolność kształtowania obrazu otwiera się tu już niejako w treści, o tyle też martwa natura stanowi preludeum owej wolności nowoczesnej kompozycji obrazu, w której nie pozostało już śladu po mimesis i gdzie panuje zupełne milczenie¹⁶.

Zbliżoną myśl w odniesieniu stricte do sztuki abstrakcyjnej wyraża Rafał Solewski. Dotyka on problemu milczenia w sztuce, milczenia, które jest wypowiedzią bez słów:

Zawieszenie przeżywania w wypadku sztuki abstrakcyjnej prowadzi bowiem do odkrycia milczenia. Nie jest to jednak milczenie, które oznacza brak komunikacji. To milczenie, które nie jest „niemotą”, ale daniem do zrozumienia w sensie Heideggerowskim. W sensie metafizycznym (którego Heidegger może by nie zaakceptował) jest milczeniem, którym okrywa się Tajemnicę. Taką, wobec której słowa są nadużyciem. Milczenie takie jest więc sensem wypowiedzi, w której nie ma słów. To milcząca wypowiedź o tajemnicy [podkr. – E. W.]. Wypowiedź jednak, bo posiada swój ważki sens oraz podmiot, artystę, który na Tajemnicę wskazuje. Jest także adresowana do podmiotu, odbiorcy wypowiedzi, który nakierowany zmysłowym doznaniem i zaciekawiony odczuwaną niepewnością co do prawidłowości odbioru, zawiesza doświadczenie po to, by podmiotowo stanąć wobec Tajemnicy¹⁷.

Zasadniczą rolę milczenie pełni w muzyce, gdzie jego wymowa jest często szczególnie dosadna i mocna. Jagna Dankowska nazywa milczenie oraz ciszę¹⁸ „elementami niebrzmieniowymi, ale podstawowymi w budowaniu świata muzyki”¹⁹. Izydora Dąmbska, pisząc o milczeniu jako kategorii estetycznej, zwraca natomiast uwagę na szczególną jego rolę w sztuce teatralnej. Zdaniem autorki pełni ono tam wyjątkową rolę wyrazu ekspresji, co może mieć dwojakie źródło: być zawarte bezpośrednio w utworze bądź stanowić wyraz interpretacji aktora. Przy czym zauważa nadzwyczajny efekt wywołany użyciem milczenia, pisząc: „Tzw. sceny nieme należą nieraz do najbardziej wstrząsających momentów w dramacie”²⁰.

I tak w kolejnych dziedzinach sztuki i w kolejnych dziedzinach życia można szukać przykładów zastosowania milczenia i pokazywać pełnienie przez nie funkcji wypowiedzi.

Przyglądając się bliżej problemowi milczenia, nie sposób jednak nie zauważyć, że nie można mówić o nim jako o jednolitym zjawisku. Milczenie nie jest zawsze takie samo i nie zawsze jego funkcją jest przekazanie komunikatu odbiorcy, choć substancjalnie się nie różni; mamy więc do czynienia z wieloma typami milczenia. Na przykład, czym innym jest nagłe zamilknięcie rozmówcy spowodowane kłopotliwym pytaniem, czym innym milczenie spowodowane nieznaną tematu,

¹⁶ H.-G. Gadamer, *O zamilknięciu obrazu*, przeł. J. Margański, [w:] *Estetyka w świecie*, red. M. Gołaszewska, t. II, Kraków 1986 (skrypt UJ nr 520), s. 55–57.

¹⁷ R. Solewski, *O odzyskiwaniu mowy obrazu. Fenomenologia i hermeneutyka wobec współczesnej sztuki wizualnej*, „Kwartalnik Filozoficzny” XXXVI, 2008, z. 1, s. 7.

¹⁸ Jak zaznaczyłam w początkowej części artykułu, zdaję sobie sprawę z różnicy między ciszą a milczeniem (jak również między milczeniem a pauzą, przemilczeniem itp.) – por. przypis 9.

¹⁹ J. Dankowska, *Milczenie i cisza w muzyce*, [w:] *Semantyka milczenia*, dz. cyt., s. 69.

²⁰ I. Dąmbska, dz. cyt., s. 78.

milczenie jako wyraz uczuć, milczenie w trakcie jakiejś ceremonii czy w trakcie zarządzanej minuty ciszy, by uczcić czyjąś pamięć itd. Poza tym długość trwania milczenia, kontekst, rodzaj kontaktu itp., mają swe znaczenie i stanowią części składowe aktu komunikacji. Również Jolanta Rokoszowa zauważa pisząc o milczeniu znaczącym, że „w tego rodzaju milczeniu zawsze zawarty będzie *jakiś język*”²¹. Czy zatem milczenie może stanowić oddzielny rodzaj aktu komunikacji, czy też powinno się je rozpatrywać jako integralny składnik naszego języka, jako komplementarną część wypowiedzi językowej? Odpowiedź jest zawarta właśnie w owej różnorodności typów milczenia. Są bowiem takie jego rodzaje, których nie da się rozpatrywać w oderwaniu od języka i wypowiedzi kontekstowych, jak np. zamilknięcie po zadanym pytaniu. Istnieją jednak również rodzaje milczenia, które tworzą swoisty komunikat funkcjonujący poza jakimkolwiek językowym kontekstem, jak np. modlitwa milczenia wpisująca się w schemat komunikacji w wymiarze duchowym.

Zanim jednak rozwinę bardziej tę problematykę, przytoczę wybrane klasyfikacje milczenia. Kilkakrotnie próbowano dokonać typologii tego zjawiska, a na szczególnie uwagę zasługują podziały zaproponowane przez Izydorę Dąmbską i Jolantę Rokoszwą.

Dąmbska rozpatruje milczenie na sześciu płaszczyznach; jako: 1. wyraz i środek komunikowania, 2. środek taktyczny działania, 3. symptom charakterologiczny, 4. kategorię moralną, 5. kategorię estetyczną, 6. kategorię mistyczną. Jednocześnie widzi dwa aspekty każdego celowego milczenia: treściowy (powstrzymywanie się od mówienia o pewnych określonych sprawach) i funkcjonalny (powstrzymywanie się od komunikowania się, od przekazywania jakichkolwiek treści)²².

Rokoszowa wskazuje dwa rodzaje milczenia: milczenie transcendentne i milczenie znaczące. Milczenie pierwszego typu bywa nazywane ciszą lub nie-mówieniem i jest ono funkcją świata poznawalnego (w opozycji do mówienia, które jest funkcją człowieka). Nie może ono stać się środkiem przekazu (jest planem istnienia dla języka). Milczenie znaczące zaś służy wyrażaniu pewnych treści, funkcjonuje głównie w odniesieniu do języka, a przez język do innych systemów znaków²³. Bazując na tej typologii oraz wzbogacając ją o rozróżnienie Johna Lyonsa, który wyodrębnił milczenie informatywne (znaczące dla odbiorcy) i komunikatywne (znaczące dla nadawcy), Sławomir Śniatkowski proponuje następujące zróżnicowanie milczenia. Dzieli je za Rokoszwą na transcendentne i znaczące, dalej znaczące dzieli na informatywne i komunikatywne (alternatywne), informatywne wyodrębnia na: słuchanie, milczenie prewerbalne i milczenie postwerbalne²⁴.

Chciałabym przytoczyć jeszcze jedną typologię, która, moim zdaniem, jest trafna i klarowna terminologicznie. Jerzy Faryno odróżnia milczenie komunikacyjne (milczy się o czymś, do kogoś) od naturalnego, niekomunikacyjnego (cisza, bez adresata i przedmiotu). Według autora przerwanie pierwszego milczenia może odsłonić wypowiedzenie, może być zastąpione wypowiedzeniem, zaś milczenie naturalne nie²⁵.

²¹ J. Rokoszowa, dz. cyt., s. 232.

²² I. Dąmbska, dz. cyt., s. 73–79.

²³ J. Rokoszowa, dz. cyt., s. 225–233.

²⁴ S. Śniatkowski, dz. cyt., s. 12.

²⁵ J. Faryno, dz. cyt., s. 39.

W świetle powyższych typologii można wskazać rodzaj milczenia, który według mnie należy rozpatrywać poza kontekstem językowym, a który jednocześnie może stanowić wypowiedź i to znaczącą. Mam na myśli takie milczenie, które nie do końca da się przyporządkować do którejś z przytoczonych klasyfikacji, chodzi o milczenie w sytuacji religijnej²⁶, a ściślej rzecz ujmując – o jeden z jego rodzajów.

Chociaż istnieje język religijny²⁷ – i to on jest w głównej mierze tworzywem wypowiedzi religijnej i środkiem porozumienia w sytuacji religijnej – nie wyczerpuje jednak wszystkich możliwości religijnej komunikacji. Język religijny jest niezwykle bogaty. To nie tylko określona leksyka, kontekst wypowiedzi itp., ale również niezwykle złożony system gestów, symboli, rytuałów. Mimo to język religijny stanowi niewielką część tego, co składa się na sytuację religijną. W doświadczeniu religijnym²⁸, a jest to m.in. nawiązanie relacji z transcendentnym Bogiem, możemy odnaleźć ten specyficzny rodzaj wypowiedzi istniejący poza językiem, a będący swojego rodzaju mową zawartą w milczeniu.

Wskazywał na to już Rudolf Otto w swej głośnej książce *Świętość*, opisując środki wyrazu *numinosum*²⁹. Odwołując się do centralnego wydarzenia chrześcijańskiego, jakim jest Eucharystia, pisał m.in.:

Najświętszy, najbardziej numinotyczny moment we mszy, moment konsekracji, nawet najdoskonalsza muzyka mszalna wyraża tylko przez to, że milczy, i to całkowicie i przez dłuższy czas, tak że jednocześnie może przebrzmieć samo milczenie. I żaden inny, choćby najbardziej pobudzający do pobożności moment mszy nie da się porównać z tym „milczeniem przed Panem”³⁰.

Takie „milczenie przed Panem” nie jest zawieszeniem, pustką, ale zawiera w sobie ukrytą mowę. Milczenie jeszcze bardziej wymowne jest w mistyce.

Wszyscy mistycy zwracają uwagę na fakt, że istnieje forma modlitwy (przyjmując podstawową definicję modlitwy za Jerzym Gogolą: „modlitwa jest swego rodzaju

²⁶ Przez sytuację religijną rozumiem zarówno społeczne akty kultu, jak i indywidualne akty zmierzające do poznania bądź nawiązania przez człowieka relacji z sacrum.

²⁷ Zdaję sobie sprawę z trudności sprecyzowania, czym jest język religijny i z rozbieżności sądów na ten temat, nie jest to jednak celem mojego artykułu, dlatego na potrzeby poniższego tekstu przyjmuję szeroką definicję języka religijnego jako języka odnoszącego się do sfery sacrum – por. *O języku religijnym. Zagadnienia wybrane*, red. M. Karpluk, J. Sambor, Lublin 1988, s. 5.

²⁸ „Doświadczenie religijne to nie tylko samo przeżycie, to również decyzja woli, całościowy, złożony, głęboko egzystencjalny akt osoby, nadający specyficzny, zasadniczy kierunek życiu ludzkiemu. Swoim zasięgiem obejmuje i angażuje ono całą osobę. Jest to akt więzi jednostki z osobą transcendentną (z bóstwem), a więc akt o strukturze relacyjnej, dialogowej, interpersonalnej. Akt ów posiada właściwą sobie strukturę, treść, uwarunkowania, przyczyny i przedmiot odniesienia” – S. Głaz, *Zagadnienie doświadczenia religijnego*, Kraków 1995, s. 17.

²⁹ *Numinosum* według Rudolfa Otto jest terminem oznaczającym świętego i to co święte, *sacrum*. Tworzy on jednak ten nowy termin, by oczyścić słowo świętość ze wszystkich jego przenośnych znaczeń, jakie funkcjonują w języku, zwłaszcza znaczenia moralnego – por. R. Otto, *Świętość*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999, s. 9–11.

³⁰ Tamże, s. 89.

dialogiem człowieka z bóstwem³¹) będąca doskonałą formą wypowiedzi do Boga, ale wyrażoną bez słów, gestów, a nawet myśli; często nazywana modlitwą milczenia³². Obecność modlitwy milczenia cechuje każdego mistyka, niektórzy z nich, zostawiając zapiski ze swego życia duchowego, sami wskazywali na istnienie takiej formy komunikacji w ich życiu duchowym. Na przykład s. Faustyna Kowalska wielokrotnie pisze o „modlitwie bez słowa mówienia”:

Zaraz kiedy weszłam do kapliczki, obecność Boża ogarnęła moją duszę. Modliłam się tak jak w pewnych momentach bez słowa mówienia³³.

Odczuwam Jego Boskie spojrzenie, rozmawiam z nim wiele bez słowa mówienia, wiem, czego pragnie Jego Boskie Serce i zawsze pełnię to, co Jemu się lepiej podoba [...]. W tych chwilach, kiedy się spotykam w głębi wnętrza z Bogiem, czuję się tak szczęśliwa, że nie umiem tego wypowiedzieć³⁴.

Wypowiedź ta jest o tyle specyficzna, że wpisuje się nie w zwykły schemat komunikacji, ale w schemat komunikacji duchowej³⁵, której najlepszym środowiskiem jest właśnie milczenie³⁶. Specyfika ta powoduje, że w zapiskach mistyków spotykamy tak wiele metawypowiedzi mówiących o tym, że nie sposób opisać doznanego doświadczenia, np.

Boże, czyż może wyrazić pióro, w czym nieraz słów nie ma (Dz. nr 6); ... to com napisała jest tylko cieniem bladym, [tego] co rozumiem w duszy, a są to rzeczy czysto duchowe, ale żeby coś napisać z tego, co mi Pan daje poznać, muszę użyć takich wyrazów, z których jestem zupełnie niezadowolona, ponieważ nie oddają rzeczywistości (Dz. 758); ... nie mam słów, aby to wypowiedzieć (Dz. nr 560)³⁷.

Na fakt nieadekwatności ludzkiego języka w opisie takiej wypowiedzi duchowej zwraca uwagę m.in. Leszek Kołakowski:

Ich intencją [mystyków] było wskazanie na nieadekwatność ludzkiego języka w próbach uporania się z nieskończonością, nie zaś znalezienie świeckich odpowiedników dla sakralnego słownictwa: i rzecz jasna, nikt z nich nie rzucał cienia wątpliwości na samą realność Boga, nawet jeżeli okazało się, że równie dobrze pasuje Doń słowo „nic” jak i słowo „wszystko”³⁸.

³¹ J.W. Gogola OCD, *Od Objawienia do zjednoczenia. Wykład teologii modlitwy*, Kraków 2005, s. 20; do tej podstawowej definicji modlitwy odwołują się również inni, por. np. Ch.A. Bernard, *Wprowadzenie do teologii duchowości*, Kraków 1996, s. 89.

³² Por. m.in. B. Welte, *Modlitwa jako mowa*, „Znak” 487, 1995, s. 18–32, M. Makuchowska, *Modlitwa jako gatunek języka religijnego*, Opole 1998, s. 44.

³³ S. Faustyna M. Kowalska, *Dzienniczek*, Kraków 2006, nr 154.

³⁴ Tamże, nr 411.

³⁵ Na temat sytuacji komunikacyjnej w pismach mistyków pisała Izabela Rutkowska; zob. tejże, *Sytuacja komunikacyjna w pismach mistyków (na podstawie prologów tych dzieł, [w:] Język religijny dawniej i dziś*, red. S. Mikołajczak, T. Węclawski, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2004, s. 38–45.

³⁶ Por. J.W. Gogola OCD, dz. cyt., s. 273.

³⁷ Por. S.F.M. Kowalska, *Dzienniczek*, Kraków 1995.

³⁸ L. Kołakowski, *O wypowiedaniu niewypowiadalnego: język i sacrum*, [w:] *Język a kultura*, t. 4: *Funkcje języka i wypowiedzi*, pod red. J. Bartmińskiego i R. Grzegorzczkowej, Wrocław 1991, s. 56.

Spotkanie człowieka z transcendencją wymyka się możliwości opisu. Marek Karwala, pisząc o próbie wyrażania boskiej rzeczywistości, zauważa, że w każdej dziedzinie sztuki „najpełniej zbliża się do niewyraźnego” cisza i milczenie, a na potwierdzenie tego twierdzenia przytacza fragment wiersza księdza Jana Twardowskiego: „jeśli Bóg jest milczeniem/zamilczeć potrzeba”³⁹.

Modlitwa milczenia nie jest tożsama z modlitwą myślną, nie jest to po prostu zamknięcie warg. W tym wyjątkowym sposobie komunikowania myśli, podobnie jak słowa, zostają zawieszane. Jednocześnie milczenie w sytuacji religijnej nie jest milczeniem pustki, ale – wprost przeciwnie – jest to głębokie doświadczenie spotkania człowieka z osobowym Bogiem, podczas którego następuje wzajemna komunikacja polegająca na „pełnym poznaniu i byciu poznanym”⁴⁰.

Relacja z osobowym Bogiem zachodzi zawsze poprzez wypowiedzi, przy czym nie zawsze dokonują się one za pomocą języka. Połączenie *fascinosum* i *tremendum* w jednym akcie doświadczenia, spięte wzniosłością i tajemniczością, angażujące nie tylko fizyczne zdolności człowieka, ale również psychiczne, a przede wszystkim duchowe⁴¹, stwarzają możliwość wypowiedzi zupełnie niezwykłej (bowiem i sam kontekst, i akt komunikacyjny nie są zwykłe), gdyż pozbawionej języka.

Mistyka jest chyba jedyną istniejącą przestrzenią, której milczenie jest istotą, a nie tylko jedną z form czy możliwości wyrazu. Milczenie w spotkaniu z transcendencją jest zupełnie inną kategorią. Nie chodzi tu wyłącznie o milczenie jako warunek sprzyjający skupieniu czy formę ascezy, ale o milczenie, które staje się „tworzywem wypowiedzi”, nie tylko przestrzenią, ale i budulcem dialogu człowieka z transcendentnym Bogiem. Trafnie myśl tę wyraża Jerzy Gogola:

Wobec tajemnicy Boga i człowieka najlepszą odpowiedzią jest milczenie. W takim kontekście nie jest ono nieobecnością ani pustką, lecz obecnością i komunikacją w najwyższym stopniu⁴².

Na milczenie jako na kategorię mistyczną zwracała już uwagę Izydora Dąbmska⁴³, jednak myślę, że jest ono, jak to starałam się pokazać, czymś więcej niż tylko milczeniem ze względu na nieadekwatność języka czy warunkiem mistycznego doświadczenia. W tym przypadku milczenie byłoby samoistną wypowiedzią (na linii wertykalnej mającą dwa bieguny: teologiczny i antropologiczny)⁴⁴, ale bez użycia języka, bez zastosowania jakiegokolwiek systemu znaków. Dlatego wypowiedź tego typu, choć może być zrozumiała, jest niełatwa, a nawet niemożliwa do zdefi-

³⁹ M. Karwala, *O niektórych sposobach wyrażania niewyraźnego*, [w:] *Teologia–kultura–współczesność, Materiały z sympozjum w Instytucie Teologicznym w Tarnowie 9.04.1994*, red. ks. Z. Adamek, Tarnów 1995, s. 91.

⁴⁰ Por. I. Loyola, *Autobiografia*, przeł. M. Bednarz, Kraków 1993, s. 54–56.

⁴¹ Por. R. Otto, dz. cyt.

⁴² J.W. Gogola, dz. cyt., s. 271.

⁴³ Por. I. Dąbmska, dz. cyt., s. 79. Kwestię milczenia mistycznego poruszyła również B. Szymańska, jednak uczyniła to ona w nieco innym aspekcie i w swoich rozważaniach skupiła się na milczeniu w buddyźmie zen i taoizmie – por. B. Szymańska, *Milczenie jako przedmiot wypowiedzi*, „Przegląd Filozoficzny” – Nowa Seria R. VII, 1998, nr 3 (27), s. 79–88.

⁴⁴ Zob. B. Welte, dz. cyt., s. 20.

niowania czy przekazania innym, trudno bowiem dokonać ekwiwalentyzacji takiej wypowiedzi (czy to kierowanej przez człowieka w stronę transcendencji, czy otrzymanej przez człowieka od transcendentnego Boga) nie tylko na system znaków dźwiękowych czy pisanych, ale na każdy inny.

To milczenie w sytuacji religijnej, wskazaną powyżej modlitwą milczenia, według mnie, należy nazwać milczeniem transcendentnym⁴⁵ i umieścić – korzystając z typologii Jerzego Faryno – poza milczeniem naturalnym i poza milczeniem komunikacyjnym, uznając je za oddzielny typ milczenia; milczenia, w którym prawdziwie zawarta jest mowa.

Summary

About the speech included in silence

The article brings up the problem of extra-linguistic forms of statements and concentrates on silence as a kind of communication without using any system of signs. It also includes justification of the claim that silence is a kind of statement. This justification is based on examples of selected social situations and on the analysis of fixed word connections present in language. The following issue – “speech” included in silence – is considered in various disciplines of art, where silence can be one of the forms of expression. The article also presents a classifications of silence, however, in its final part it concentrates on silence in the religious situation and takes up the problem of silence as a statement. It leads to the separation of a specific type of silence – transcendental silence – in which speech is included.

⁴⁵ Nie w znaczeniu, jakie nadaje tej nazwie Rokoszowa. Por. J. Rokoszowa, dz. cyt., s. 225–233.

Małgorzata Świstowska

Zaburzenia komunikacji spowodowane brakiem kompetencji lingwistycznej i komunikacyjnej

Jednym z czynników umożliwiających *homo sapiens* łączenie się w grupy, a następnie tworzenie wspólnot i bardziej skomplikowanych form organizacji jest zdolność porozumiewania się. Nie jest to wszakże właściwość jedynie ludzka, gdyż tak samo zwierzęta potrafią komunikować się ze sobą. Istnieje jednak podstawowa różnica w procesie porozumiewania się pomiędzy gatunkiem ludzkim i zwierzęcym. „Zwierzęta [...] dążąc do czegoś, wskazują sobie nawzajem, co sprawia im przyjemność, unikając czegoś – wskazują, co sprawia im ból”¹. Taki rodzaj komunikacji ograniczony zarówno w środkach, jak i treści przekazu nie wystarcza człowiekowi. To, co różni nas od zwierząt, to fakt, że możemy „ujawniać innym co jest korzystne, a co szkodliwe, i przez to zarazem, co słuszne, a co niesłuszne”². Do tego, aby przekazywać swoje sądy, nie wystarczają ograniczone środki, jak np. gest czy nieartykułowany dźwięk. Elementem koniecznym do wyrażania złożonych, opartych na rozumowaniu komunikatów jest formułowanie wypowiedzi.

Wypowiedź jest składnikiem kompetencji komunikacyjnej, zwanej inaczej pragmatyczną³, dzięki której posiadający ją użytkownik danego języka konstruuje komunikaty adekwatne do danej sytuacji komunikacyjnej. Formułowanie wypowiedzi jest również przejawem posiadania kompetencji językowej (lingwistycznej). „O jej [kompetencji językowej] cechach wnioskujemy na podstawie zachowań językowych (werbalnych lub znaków manualnych) poszczególnych osób – małych dzieci lub dorosłych”⁴. Celem procesu komunikacji jest dążenie do osiągnięcia porozumienia pomiędzy nadawcą i odbiorcą, które jest możliwe wtedy, gdy intencja wypowiadającego zostanie odebrana przez adresata. W jaki sposób dokonuje się percepcja wypowiedzi nie tylko werbalnej, ale również tej zapośredniczonej przez obraz lub dźwięk? Odpowiedź na to pytanie zawarta jest w Heideggerowskim ujęciu procesu percepcji:

¹ H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 52.

² Tamże, s. 52.

³ Por. I. Kurcz, *Psychologia języka i komunikacji*, Warszawa 2005, s. 33.

⁴ Tamże, s. 33.

Postrzeganie dokonuje się w sposób zagadywania i omawiania czegoś jako czegoś. Na gruncie takiego wykładania w najszerszym sensie postrzeganie przechodzi w określanie. To, co postrzeżone i określone, można wyrazić w zdaniach, a jako tak wypowiedziane – zapamiętać i przechować⁵.

Wszystko, co jest przez nas odbierane zmysłowo, przechodzi więc następnie do sfery naszych myśli, te zaś są wyrażane przy użyciu słów. „Mowa jest warunkiem funkcjonowania rozumnej myśli”⁶. Podobne rozważania dotyczące procesu myślenia odbywającego się za pośrednictwem języka podejmował Gadamer. Odnosił się przy tym do Arystotelesowskiej definicji istoty człowieka, która mówi, że „człowiek jest istotą żywą, która posiada logos”⁷. Grecka definicja logosu podaje, iż jest to rozum, myślenie, a także słowo i język.

Powyższe stwierdzenia argumentują tezę o niemożności istnienia wypowiedzi bez języka, zarówno na poziomie produkcji, jak i odbioru, wszystko bowiem, co kreujemy, kodujemy i przechowujemy, jest wynikiem operacji myślowych, które, jak już wcześniej stwierdzono, dokonują się językowo. Wypowiedź jako podstawowy składnik komunikacji powinna zawierać w sobie wszystkie elementy potrzebne do tego, aby proces porozumiewania się był jak najpełniejszy. Jak już wspominałam, wszystkie czynności związane z wypowiedzią, produkcja, odbiór, a także interpretacja mają charakter językowy. Niektóre jednak, tak jak nadawanie, mogą być zapośredniczone przez inne niż mowa medium, np. obraz, rzeźbę, muzykę, czyli produkty kultury materialnej.

Jaka jest jakość wypowiedzi i procesu komunikacji w sytuacji, gdy tekst-wypowiedź nie jest nadawany bezpośrednio przy użyciu języka? W *Komunikacie Komisji do Rady Parlamentu Europejskiego* traktującym o nowej strategii UE dotyczącej wielojęzyczności, w paragrafie o wielojęzyczności a wartościach europejskich możemy odnaleźć stwierdzenie: „Język stanowi najbardziej bezpośrednie wyrażenie kultury” [podkreśl. – M.Ś.]; świadczy o naszym człowieczeństwie i nadaje każdemu z nas poczucie tożsamości”⁸. Cytowany już Gadamer również zauważa zalety języka, tj. precyzyjność i adekwatność: „W zwierciadle języka można zobaczyć poglądy na świat poszczególnych ludów, ba – nawet strukturę ich kultury aż do najdrobniejszych szczegółów [podkreśl. – M.Ś.]”⁹.

Opierając się na powyższych stwierdzeniach, można zaryzykować tezę, iż tekst przekazywany nie *stricte* językowo, jest niepełny, gdyż nie posiada wszystkich elementów niezbędnych odbiorcy do dokonania kompletnego odbioru, a zatem i prawidłowej interpretacji. Niektórzy badacze uważają, że „znaczenie nie istnieje przed interpretacją, ale się z niej wyłania”¹⁰. Jeśli uznamy tę dialektykę, to możemy

⁵ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 87.

⁶ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2002, s. 241.

⁷ H.-G. Gadamer, dz. cyt., s. 52.

⁸ *Komunikat Komisji do Rady Parlamentu Europejskiego, Komitetu Ekonomiczno-Społecznego oraz Komitetu Regionów. /Nowa strategia ramowa w sprawie wielojęzyczności*, Bruksela 2005, s. 2.

⁹ H.-G. Gadamer, dz. cyt., s. 54.

¹⁰ M. Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” XVII, 2006, s. 308–309.

stwierdzić, że problem w komunikacji międzyludzkiej będzie zależał nie tylko od sposobu i jakości wypowiedzi produkowanej przez nadawcę, ale również od interpretacji odbiorcy. Jakość interpretacji natomiast zależy od jakości języka odbiorcy. Poniżej przedstawię przykłady zaburzeń komunikacji międzyludzkiej, dotyczące zarówno procesu nadawania, jak i odbioru wypowiedzi, wynikające z posiadania niepełnej kompetencji komunikacyjnej oraz lingwistycznej.

Możliwość zaprezentowania takiego typu przykładów wynika z mojej praktyki zawodowej. Jestem lektorką języka polskiego jako obcego oraz neurologopedą. Część mojej pracy dotyczy nauczania obcokrajowców języka polskiego. W ten sposób na co dzień kontaktuję się z ludźmi, którzy nie opanowali w pełni naszego języka. Z tego powodu często doświadczają oni braku sukcesów w procesie komunikacji. Niepowodzenia te w większości przypadków dotyczą sfery działania za pomocą języka, który „można opisać w kategoriach aktów mowy, które wyrażają pewne intencje pragmatyczne użytkownika”¹¹. Obcokrajowcy, zwłaszcza na początku nauki, mają bardzo ograniczoną kompetencję komunikacyjną w zakresie funkcji językowych, takich jak np. wyrażanie prośby czy życzenia. Te braki powodują niemożność osiągnięcia zamierzonego celu, takiego jak choćby zdobycie informacji, jak dostać się do określonego miejsca czy zakup biletów kolejowych. W takich sytuacjach cudzoziemcy niejednokrotnie wspomagają się komunikacją niewerbalną, co czasami zamiast ułatwić proces porozumiewania się, jeszcze bardziej go zaburza. Przykładem tego może być gest kiwania głową, który w naszej kulturze jest znakiem aprobaty, w niektórych zaś oznacza negację. Również znany w Polsce gest łączenia kciuka i palca wskazującego w kółko (zapożyczony chyba z kultury amerykańskiej), który jest symbolem tego, że „wszystko jest w porządku”, w niektórych krajach azjatyckich może być traktowany jako gest obsceniczny. Tego typu problemy w komunikacji wynikają z braku wiedzy socjokulturowej, którą studenci zdobywają wraz z nabywaniem języka.

Innym zjawiskiem związanym z ograniczoną kompetencją socjokulturową poznawanego języka jest brak postrzegania lub/i zapamiętywania obiektów rzeczywistości, których nazwy nie są znane, a rzeczy te nie występują w kraju ojczystym studenta-obcokrajowca. Przykładem tego jest doświadczenie jednego z moich uczniów, Anglika, który mieszka w Polsce już dwa lata. Zdarzenie związane z wymienionym wyżej zjawiskiem dotyczy obchodzonych w Polsce świąt Bożego Narodzenia. Zarówno pierwsze jak i drugie święta cudzoziemiec ów spędził w gronie rodzinnym swojej dziewczyny Polki. W poprzednim roku nie znał jeszcze języka. Przed tegorocznymi świętami poznał na lekcji języka polskiego dotyczącej tradycji i zwyczajów świątecznych nazwy polskich potraw wigilijnych. W czasie lekcji twierdził, że podczas poprzedniej Wigilii w rodzinie jego dziewczyny nie było takich dań jak: kutia, kompot z suszu czy kluski z makiem. Bardzo zdziwił się, gdy w czasie tegorocznej Wigilii jego dziewczyna uświadomiła mu, że owszem w ubiegłym roku, podobnie jak w czasie tych świąt, wymienione potrawy były obecne, a on sam je próbował. Przykład ten udowadnia, że „logos jest modusem, sposobem umożliwiania widzenia”¹². Pełna, a więc prawidłowa interpretacja rzeczywistości, pełna

¹¹ W. Martyniuk, *Poststrukturalistyczny model uczenia się i nauczania języka obcego/dru-giego*, „Nowa Polszczyzna” 1999, nr 1, s. 42.

¹² R. Solewski, *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku*, Kraków 2007, s. 92.

kompetencja komunikacyjna nie jest możliwa bez całkowicie rozwiniętej kompetencji lingwistycznej. Tegoroczny udział owego studenta Anglika w obchodach świąt Bożego Narodzenia był dużo bardziej świadomy od ubiegłorocznego niepełnego uczestnictwa spowodowanego bardzo małą znajomością języka polskiego, a przez to brakiem orientacji w polskiej tradycji obchodzenia świąt. Trafną konkluzją tego zjawiska mogą być słowa Hansa-Eberharda Piepho: „Uczenie się nowego języka to rozwijanie możliwości udziału w jego socjokulturowej rzeczywistości”¹³.

Mój drugi zawód, neurologopedy, umożliwi mi pracę z pacjentami, dorosłymi i dziećmi, którzy na skutek różnego rodzaju zaburzeń funkcji lub struktury mózgu nie mają w pełni rozwiniętej kompetencji lingwistycznej. Los tego typu ludzi przypomina nieco funkcjonowanie obcokrajowców, którzy ze względu na ograniczone możliwości językowe nie są w stanie zrealizować pewnych działań dotyczących spraw codziennych, jak np. dokonanie opłat w banku czy wysłanie listu na pocztę. Jednakże podstawowa różnica pomiędzy cudzoziemcami uczącymi się języka polskiego a osobami z zaburzeniami językowymi, dotyczy często braku możliwości choćby biernego uczestnictwa w życiu społecznym, a tym samym braku sposobności do formowania jakichkolwiek wypowiedzi. Paul Ricoeur definiuje de Saussure’owskie pojęcie języka żywego (*la parole*) jako dyskurs i twierdzi, iż jest to „zdarzenie językowe [...] forma istnienia języka. Zdarzenia są aktualne, system zaś (*la langue*) jest tylko potencjalny, a więc w rzeczywistości nie istnieje inaczej, jak tylko w aktach dyskursu”¹⁴.

Język bez możliwości zastosowania go w wypowiedziach skierowanych do jakiegoś odbiorcy jest bezużyteczny. Osoby cierpiące na afazję, które w wyniku uszkodzenia mózgu straciły w pełni lub częściowo system językowy, bardzo często ze względu na swoje ułomności w zakresie mowy zostają przez otoczenie zepchnięte na margines. Nawet członkowie rodziny niejednokrotnie nie mają w sobie wystarczająco dużo cierpliwości i wyrozumiałości, by pomóc chorym powrócić do pełnej sprawności językowej. W wyniku tego jedyną osobą, która towarzyszy afatykowi w powtórnych nabywaniu kompetencji lingwistycznej, jest logopeda. Taka sytuacja nie sprzyja terapii. Terapeuta i pacjent często ćwiczą różnego rodzaju zwroty i wyrażenia w gabinecie, a więc w sztucznym kontekście sytuacyjnym. To z kolei powoduje, że powtarzane w oderwaniu od rzeczywistości struktury nie są zapamiętywane¹⁵. Taka droga do nabywania języka jest w większości przypadków mało efektywna ze względu na różnego rodzaju ograniczenia wynikające z choroby. Dlatego niewielu pacjentów powraca do pełnej sprawności językowej. Większość afatyków pozostaje na etapie niepełnych wypowiedzi wspomaganych gestem. Jednoznaczność i celowość takich komunikatów jest skuteczna w przypadku wypowiedzi bardzo prostych.

¹³ Cyt. za W. Martyniuk, dz. cyt., s. 43.

¹⁴ Cyt. za tamże, s. 43.

¹⁵ Warto przypomnieć tu na wskazanie roli kontekstu w analizie afazji selekcji, zaburzającej reaktywność i wybór jednostek z systemu językowego (różnej od afazji kombinacji) przez Romana Jakobsona, por. R. Jakobson, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych* przeł. L. Zawadowski, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka, Wybór pism*, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989, t. II, s. 150–174; także CENTRUM LOGOPEDYCZNE PL – AFAZJA – Definicje i podział, http://www.logopedia.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=365&Itemid=37 (30. 10. 09)

Wypowiedź dłuższa, złożona, bez użycia języka nie jest możliwa. Odbiorca nie jest w stanie zrozumieć intencji nadawcy, dochodzi więc do przerwania aktu komunikacyjnego. Te niepowodzenia komunikacyjne osób z zaburzeniami językowymi powodują, że często rezygnują one z podejmowania kolejnych prób nawiązania kontaktu z otoczeniem. Potrzebę wyrażania swoich przeżyć i emocji przenoszą na inne formy wypowiedzi takie jak obraz lub dźwięk.

Przykładem tego jest jedna z moich pacjentek, dwudziestoletnia dziewczyna, która w wyniku wypadku doznała bardzo rozległych obrażeń mózgu i straciła zdolność produkowania i rozumienia mowy. Dziewczyna ta posiada talent malarski. Przed wypadkiem malowała głównie portrety i pejzaże. Po wypadku, gdy doszła już do sprawności manualnej, zaczęła malować częściej i więcej niż przed tym tragicznym wydarzeniem. Tematyka jej obrazów różni się od tego, co autorka przedstawiała przed wypadkiem. Teraz jej dzieła to głównie abstrakcje. Właściwe odczytanie intencji jej wypowiedzi artystycznych nie jest przez odbiorcę możliwe, gdyż pacjentka nie może dopełnić swoich prac słowami, nie rozumie także kierowanych do niej zwrotnych komunikatów werbalnych. Odbiorca jej wypowiedzi artystycznych jest pozbawiony wiedzy dotyczącej kontekstu powstałego dzieła, a przecież „całościowe odczytanie i zrozumienie wymaga właściwie wcześniejszej znajomości przedstawianych historii”¹⁶. Przykłady afatyków wskazują, jak brak kompetencji lingwistycznej może komunikację w ogóle uniemożliwić.

Zaburzenia w produkowaniu i odbieraniu wypowiedzi nie są właściwe jedynie dla osób z afazją. Również dzieci i dorosłe osoby dyslektyczne mają problemy z nadawaniem i dekodowaniem tekstów. Dysleksja powszechnie kojarzona jest z błędami popełnianymi w pisowni. Jest to jednakże duże uproszczenie tego złożonego zaburzenia językowego. Ludzie zmagający się z tą dysfunkcją mają kłopoty nie tylko z prawidłowym zapisem, ale również z odpowiednim odczytaniem znaczenia ukrytego w tekście, z jego prawidłową interpretacją, a także z wieloma innymi operacjami językowymi, również z procesem myślenia. Osoba dyslektyczna myśli niewerbalnie, za pomocą obrazów, które są nośnikami znaczeń pojęć i idei¹⁷. Taki sposób myślenia przebiega szybciej od rozumowania za pomocą słów, gdyż nie jest uporządkowany linearnie. Jest też dużo bardziej barwny i przypomina niejako film trójwymiarowy, dlatego osoby dyslektyczne mają bardziej niż inni rozwiniętą wyobraźnię, co sprawia, że często wśród dyslektyków spotykamy artystów, kreatorów mody czy wynalazców. Tego typu operacje myślowe mają jednak pewien znaczący defekt, który polega na nieuwzględnianiu słów, których nie można zobrazować. Są to różnego rodzaju wyrazy, które pełnią w zdaniu funkcję syntaktyczną, takie jak spójniki czy przyimki. Osoba dyslektyczna odbiera wypowiedź, częściej pisaną niż mówioną, zwykle jako „serię niepowiązanych ze sobą obrazów oddzielonych białymi plamami”¹⁸. Pełne zrozumienie tak odczytanego tekstu nie jest możliwe, jak również nie jest możliwa właściwa jego interpretacja. Proces ten przypomina czytanie tekstu obcojęzycznego, przy niezbyt dobrej znajomości danego języka. W takiej sytuacji możliwe jest odgadnięcie tematu poruszonego w wypowiedzi, ale nie sposób jest dokonać procesu czytania ze zrozumieniem.

¹⁶ R. Solewski, dz. cyt., s. 87.

¹⁷ Zob. R.D. Davis, *Dar dysleksji*, Poznań 2001, s. 30.

¹⁸ Tamże, s. 33.

Ukazane powyżej przykłady problemów komunikacyjnych wynikających z nieposiadania w pełni rozwiniętej kompetencji lingwistycznej lub/i komunikacyjnej prowadzą do stwierdzenia, że jakiegokolwiek braki w zakresie języka uniemożliwiają człowiekowi pełne uczestnictwo w życiu społecznym. Trudności obcokrajowców uczących się języka polskiego, jak również problemy osób cierpiących na różnego rodzaju zaburzenia językowe mieszczą się w tym samym spektrum. Często ich wiedza językowa nie przekłada się do zdolności jej stosowania w praktyce¹⁹, dlatego też osoby te na co dzień doświadczają niepowodzeń w kontaktach z innymi ludźmi, polegających na braku zrozumienia ich wypowiedzi. Podejmowana przez nich próba wspomaganie się innymi formami przekazu (gest, obraz) z pewnością udoskonala wypowiedź, ale nie czyni jej w ten sposób jednoznaczną. Zakłócenia w komunikacji często prowadzą do zaprzestania kontaktów z daną osobą.

Rozważania te prowadzą do wniosku, że jakość i ilość naszych kontaktów z innymi ludźmi zależy od jakości języka, którym się posługujemy, dlatego doskonaląc go, ulepszymy swoje życie.

Rozwijanie języka jest jednocześnie rozwijaniem możliwości, intensywności i jakości bycia w świecie. [...] Rozwijając język, człowiek orientuje się w istniejącym świecie – poznaje i współtworzy go jednocześnie. [...] Ludzkie życie jako bycie w świecie ma od początku do końca charakter językowy²⁰.

Summary

Interpersonal communication disturbances caused by the lack of full linguistic competence

The article presents communication problems of people without full linguistic competence. In the beginning, the considerations concern the communication process, the production, transmission and reception of a verbal statement, possibly supported by picture and gesture. The second part of the text describes specific examples of disturbance in communication. The social problems of a foreigner in Poland and people suffering from aphasia and dyslexia are analyzed. The final conclusion is emphasizing the crucial role of the language competence training and perfection in the improvement of the quality of human condition.

¹⁹ Por. D. Hymes, *Socjolingwistyka i etnografia mówienia*, [w:] *Język i społeczeństwo*, pod red. M. Głowińskiego, Warszawa 1980, s. 53.

²⁰ W. Martyniuk, dz. cyt., s. 45.

Anna Żywot

O możliwości pojmowania dzieła wizualnego jako wypowiedzi. Pomiędzy językoznawstwem, hermeneutyką i fenomenologią

*Rozumiemy siebie jedynie odbywając dookólną drogę pośród znaków
ludzkości utrwalonych w dziełach kultury.*

Paul Ricoeur

„Sztuka zawodzi naiwne oczekiwanie obrazu...” Tak oto skonstatował charakter współczesnej mu sztuki malarskiej Hans-Georg Gadamer w swoim artykule *O zamknięciu obrazu*. Filozof ogłosił też, iż „stary klasyczny stosunek sztuki i natury, stosunek mimesis – nie istnieje”¹. Stwierdzenia te wciąż inspirują do pytań, czym w ogóle jest współczesne dzieło, kim jest współczesny artysta oraz w jaki sposób się wypowiada.

Zmieniła się mianowicie zarówno natura dzieła, jak i rola artysty. Forma dzieła malarskiego, czy szerzej wizualnego, nie niesie już treści, która odzwierciedla, naśladuje naturę, ale niejako, mówiąc słowami Gadamera, „rozpryskuje się, stając się wartością samą w sobie, bez zewnętrznych odniesień”. Współczesne dzieło wizualne zwraca więc uwagę samo na siebie, staje się jakby „czystą sztuką”, która zachwyca swoją istotą i o niczym nie opowiada. Można byłoby zatem powiedzieć, iż jest doskonałością samą w sobie, absolutem. Nieodparcie więc kojarzyłoby się to z dawnym romantycznym ujęciem jego istoty.

Jednak tylko pozornie. Zmienia się bowiem diametralnie rola artysty, autora. „Milczenie” dzieła jest związane bowiem z tym, że milknie również artysta, który przez to opuszcza romantyczny szczyt Mont-Blanc. Jak mówił Gadamer, „dzieło usamodzielniało się, uwolniło, jest oto, niezależne i z własnej racji, także wbrew woli (a nawet interpretacji) jego twórcy”. Twórca nie jest już wszechwiedzącym demiurgiem, przewodnikiem po świecie duchowym, który objaśnia istotę rzeczy, ale staje się niejako narzędziem lub, jak chce filozof, „odkrywcą niezobaczonego, wynalazcą tego, co nigdy jeszcze nie zaistniało i co niejako poprzez niego wkracza w rzeczywistość bycia”. Artysta nie ma więc nic z romantycznego geniusza, a jego rola jest istotna, choć dość... „instrumentalna”. Jego zasługą jest to, iż odkrył coś, co i tak musiało powstać (lub nieodkryte istniało od zawsze), coś, co wpisuje się naturalny porządek świata, jest jego niezbędnym elementem. A więc unikalność i doskonałość dzieła jest inna niż ta dawna romantyczna.

¹ H.-G. Gadamer, *O zamknięciu obrazu*, przeł. J. Margański, [w:] *Estetyka w świecie*, red. M. Gołaszewska, t. 2, Kraków 1986 (skrypt UJ 520), s. 55.

Można by zatem stwierdzić, iż w takim ujęciu dzieło jawi się jako pewien „fenomen”, którego doświadcza się, jak z kolei stwierdził Ricoeur, nie językowo, a percepcyjnie, a więc „fenomenologicznie”:

Strategicznym poziomem właściwym fenomenologii jest zatem noemat z modyfikacjami (obecność, prezentowanie się, wspomnienie, wyobrażenie itd.), jego stopnie aktualizacji i potencjalizacji. Ta konstytucja całego noematu wyprzedza właściwie lingwistyczny porządek, w którym artykułują się funkcje nazywania, orzekania, syntaktycznych połączeń².

Jednak zarazem dzieło należy bardziej do świata przeżywanego i samo w sobie oddzielane jest od transcendencji, ducha, duchowości, jest bardziej materią, a ponieważ twórca jest tylko jego odkrywcą, niejako eksperymentatorem, pracując nad „odkryciem”, dążąc do tego, aby dziełu „nic nie brakowało i nic nie zbywało”, może, zdaniem Gadamera, tworzyć wiele jego wersji, podejmować wiele prób. Zamiast więc doskonałości pojawia się pewna seryjność³, otwartość, niedokończenie. Ów brak jakby kończącego dopowiedzenia jest uprawniony także dlatego, że twórca nie jest w stanie być jednocześnie interpretatorem, „objaśniaczem”. On, jak wcześniej było powiedziane, dostarcza tylko materiału innym, którzy poprzez interpretację jego dzieła mogą dotrzeć do istoty świata. Dochodzimy więc tutaj do takiego sposobu ujmowania rzeczywistości, który można nazwać hermeneutycznym, a więc w którym „wszelkie rozumienie jest zapośredniczone przez interpretację”. W innym miejscu Ricoeur powtarza też uwagi na temat przedmiotowego jednak charakteru wytworu artystycznego i jego twórcy: „Ważniejsze staje się teraz znaczenie samego tekstu niż to, co miał na myśli autor, kiedy go pisał”⁴.

Powyższe zaś fakty pozwalają chyba przeprowadzić pewne rozgraniczenie. Mianowicie zasadne wydaje się odróżnienie „samego” dzieła, które jest, jak wcześniej je określono, fenomenem, od jego hermeneutycznej interpretacji, dla której dzieło owo jest właśnie wytworem, materiałem, za pośrednictwem którego człowiek osiąga dopiero samorozumienie.

Aktualne zatem pozostawałoby podstawowe rozróżnienie pomiędzy fenomenologią i hermeneutyką. Z drugiej jednak strony, być może fenomenologiczne *epoché* – zawieszenie wstępnych sądów dotyczących dzieła, prowadzi właśnie do doświadczeń samorozumienia, które, choć hermeneutycznie odkrywane, w istocie fenomenologicznie zapisane byłoby w dziele⁵.

Frapujące bowiem szczególnie jest owo zwracanie uwagi przez Ricoeura na to, że ostatecznym celem zarówno odkrywania, jak i interpretacji jest nie tyle rozumienie symbolu czy tekstu, lecz rozumienie siebie w obliczu symbolu czy tekstu.

² P. Ricoeur, *Fenomenologia i hermeneutyka: wychodząc od Husserla...*, [w:] *Fenomenologia francuska. Rozpoznania/interpretacje/rozwiązania*, red. J. Migasiński i in., Warszawa 2006, s. 219. Choć przytaczane w tekście rozważania Ricoeura odnoszą się zwykle do dyskursu, tekstu językowego, to jednak przez analogię można rozszerzyć je na inne wytwory kultury. Zasadność takiego postępowania rozważana będzie w dalszej części artykułu.

³ H.-G. Gadamer, dz. cyt., s. 55, 61.

⁴ P. Ricoeur, dz. cyt., s. 102.

⁵ Por. R. Solewski, *O odzyskiwaniu mowy obrazu. Fenomenologia i hermeneutyka wobec współczesnej sztuki wizualnej*, „Kwartalnik Filozoficzny” XXXVI, 2008, z. 1, s. 5–25.

To zaś wynika między innymi z tego, co usprawiedliwia zastosowanie rozumowania Ricoeura odnoszącego się do dyskursu jako zdarzenia językowego również do sztuk wizualnych. Obydwie mianowicie sztuki służą komunikacji, temu, jak pisze Ricoeur, „przekroczeniu i przewyciężeniu fundamentalnej samotności każdej istoty ludzkiej”. Uprawnione również może być stwierdzenie, iż sztuka wizualna tak jak pismo dystansuje się od autora, „znosi absolutne „tu i teraz”, uniezależnia się od jego obecności i otwiera na interpretację nieograniczonej liczby odbiorców, staje się „doświadczeniem innego umysłu lub podmiotu, który jest podobny do nas samych”. Dzieje się tak w opozycji do tzw. zdarzenia mowy, zaistniałego w bezpośrednim kontakcie między nadawcą i odbiorcą, a przez to ograniczonego koniecznością odniesienia się do sposobu pojmowania rzeczywistości przez autora wypowiedzi.

Największą zatem wartość dzieła kultury (czy to literackiego, czy wizualnego) wiąże się właśnie z tym, iż ono „zarazem znosi i zachowuje dystans kulturowy”, co czyni je i otwartym, i zobiektywizowanym. W nim wydaje się objawiać „podstawowy rys doświadczenia ludzkiego – jego historyczność: fakt, że jest ono komunikacją obcych i na odległość”. Ricoeur tak to podsumowuje:

Jest rzeczą zasadniczą dla dzieła literackiego, dla dzieła sztuki w ogóle, aby wykroczyło poza uwarunkowania psychospołeczne swego powstania i aby otworzyło się dzięki temu na nieograniczony ciąg odczytań, które same z kolei osadzone są w rozmaitych kontekstach społeczno-kulturowych⁶.

I jeszcze jedno. Jak „dyskurs wytwarzany jest jako zdarzenie, ale rozumiany jako znaczenie”, tak dzieło sztuki wizualnej także wydaje się być zdarzeniem, którego sens należy w toku jego interpretacji zrozumieć.

Hermeneutyczne rozważania prowadzą zatem do odkrywania wielu aspektów istoty dzieła, wynikających z jego funkcjonowania w procesie komunikacji, jego autonomii w stosunku do autora i roli podmiotu, który dzieła doświadcza. To spostrzeżenia bliskie chyba fenomenologom. Możliwe jednak przy założeniu podobieństwa w doświadczeniu tekstowego dyskursu i wizualnego dzieła sztuki. Czy jednak natura tych obu zdarzeń jest rzeczywiście tożsama? Trzeba zacząć od tego, iż Ricoeur jednoznacznie stwierdza, iż dyskurs jako jednostkowa wypowiedź jest zdarzeniem językowym. Jaki to niesie konsekwencje? Należałoby wrócić do podstaw i odpowiedzieć na pytanie, czym jest język. Ricoeur, wracając do klasycznego Saussure'owskiego podziału na *langue* i *parole*, podtrzymuje, że język jako system jest koniecznym warunkiem wstępnym i niezbędnym komunikacji, którą zaopatruje w swoje kody, ale jednocześnie stwierdza, iż same znaki nie zawierają w sobie intencji. Słowa same w sobie nic nie znaczą. Znaczenie ich wynika dopiero z opozycji, w jakiej pozostają one do innych jednostek systemu językowego. Dopiero więc ułożone w zdanie posiadające wewnętrzny porządek składniowy zlokalizowany w funkcji identyfikacji (podmiot) i funkcji orzekania (orzeczenie) nabierają sensu. Inaczej mówiąc, sens budowany jest przy pomocy składni i zasad gramatycznych. Sens zależy od gramatyki.

Podobnie ten problem widzi językoznawstwo. Dyskurs, utożsamiany z pojęciem tekstu, jest definiowany jako zamknięty układ znaczący, którego elementy poddane

⁶ P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja, Wybór pism*, przeł. P. Graff i K. Rosner, wybrała i wstępem poprzedziła K. Rosner, Warszawa 1989, s. 237.

są określone uporządkowaniu⁷. Inaczej więc mówiąc, wzajemne powiązania w tekście służyć mają pewnemu ściśle określone celowi. Tym celem jest wyrażenie intencji komunikacyjnej nadawcy. Na czym zaś polegają owe powiązania? Otóż, jak pisze Teresa Dobrzyńska, w owym ciągu językowym „kolejne elementy uzyskują sens przez nakładanie się ich znaczeń na znaczenia elementów wcześniej zakomunikowanych i zinterpretowanych”. Rozumowanie to (także podkreślające fundamentalną rolę znaczenia i interpretacji) jest zatem w dużej mierze zbieżne z tezami Ricoeura: „Ta swoista struktura dzieła nie może być wywiedziona z analizy poszczególnych zdań, [...] tekst jako taki cechuje pewna wielogłosowość”⁸. Wspólne jest więc traktowanie dyskursu – tekstu jako jednego globalnego znaku, uporządkowanego i skończonego, zespolonego w płaszczyźnie sensu i poddawane interpretacji w związku nie tylko z semantyczną treścią zdań składowych, ale także z ich funkcją pragmatyczną, czyli z tym, co Ricoeur nazywa „przybyciem świata do języka”. Mowa zaś jest tutaj o procesie przywoływania wiedzy o świecie, o sytuacji, w której tekst jest komunikowany, wreszcie wiedzy o koniecznych regułach komunikacji. Wspomina się jednak również, iż obecnie coraz częściej spójna struktura tekstu zostaje celowo rozbita, co służy pewnej grze, której rezultatem jest wypowiedź fragmentaryczna o zatartym początku i końcu. Dyskurs taki zatracając z jednej strony status odrębnego znaku, otwiera się jednocześnie jeszcze bardziej na różne warianty interpretacji. Jest to więc sytuacja, o której pisał też Gadamer. Autor usuwa się w cień, traci na znaczeniu, a uwalniając niejako tekst od swojej osoby, umożliwia nieskończoną liczbę odczytań. Taki więc tekst otwarty, który charakterystyczny jest dla współczesnych poetyk, jeszcze raz potwierdza również tezę Ricoeura, iż „to, co umożliwia nam komunikację na odległość, jest zatem «sprawą tekstu», nie należy zaś do autora lub czytelnika”.

Dobrzyńska zwraca jeszcze uwagę na pewne dość istotne rozróżnienie:

istnieje też dążność do odróżniania tego, co ogólne i typowe (wówczas stosowany jest termin tekst), od tego, co konkretne i jednostkowe, co jest egzemplarzem danego typu (w tym odniesieniu mówi się o wypowiedzi)⁹.

Dochodzimy więc tutaj do pojęcia wypowiedzi. Pojęcia tyleż oczywistego, co niejednoznacznego, różnie rozumianego i używanego. Z powyższego rozróżnienia wnioskować jednak można, iż termin ten rezerwuje się raczej do zaistnienia jakiegoś pojedynczego, konkretnego aktu komunikacji, zrealizowanego w określonym czasie i przestrzeni. Jak to ujmuje Dobrzyńska: „Wypowiedź to pewien określony tekst, przekazywany przez określoną osobę w danym akcie komunikacji”¹⁰. Inaczej mówiąc, wypowiedź „jest konkretnym aktem użycia języka”, częścią większej całości, określanej jako dyskurs¹¹. Wypowiedź wiązana jest więc tutaj wyraźnie z językiem, takie jest, według językoznawców, jej tworzywo. Tak widzi to także na przykład

⁷ Por. T. Dobrzyńska, *Tekst*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 293.

⁸ P. Ricoeur, dz. cyt., s. 163.

⁹ T. Dobrzyńska, dz. cyt., s. 293.

¹⁰ Tamże, s. 293.

¹¹ Por. I. Kurcz, *Pamięć. Uczenie się. Język*, Warszawa 1992, s. 215.

Henryk Wróbel: „Wypowiedzenia zdaniowe i niezdaniowe – systemowe realizacje schematów zdań – w konkretnych tekstach ustnych (i wtórnie w ich zapisach) mogą przybierać różne postaci, które nazwiemy wypowiedziami”¹².

Znamienne jednak, że Ricoeur, którego przekonanie, że w dyskursie język aktualizuje się jako system, przywoływane może być przez językoznawców jako sojusznicze wsparcie tezy o jednorazowym i wyjątkowym charakterze wypowiedzi jako personalnego aktu, pisze też o otwartości, niedokończeniu, swobodzie konstrukcyjnej przechodzącej w pewną grę stylów i konwencji, która powoduje, iż dzieło sztuki wykracza poza uwarunkowania psychospołeczne swego powstania i otwiera się na nieograniczony ciąg odczytań osadzonych z kolei w rozmaitych kontekstach społeczno-kulturowych¹³.

Rafał Solewski, próbując zastosować refleksje semiotyków i pragmatyków, pisze:

Wypowiedź to wedle definicji „podstawowa jednostka kompetencji komunikacyjnej” (uznaje się ją nawet za „złożony konwencjonalny znak”), którą na pewnym etapie konstruować można nie według norm, lecz „mniej lub bardziej swobodnych tendencji” (np. stylistycznych). Konstrukcja ta polega nie na linearnym następstwie podrzędnych elementów, ale na wielowątkowej i wieloznacznej kumulacji¹⁴.

Wskazuje zatem i na swój sposób wykorzystuje ową dowolność rozumienia definicji wypowiedzi (nie tylko potoczną, jak się okazuje) i usiłuje zastosować ją do sztuk wizualnych¹⁵, czyli do tego wytworu kultury, którego materia jest obraz, wizualizacja. Przyjmuje jednocześnie, że wypowiedź wizualna jest aktem o podniosłym charakterze (a zatem działaniem podmiotu osadzonym w czasie i miejscu), dla którego zaistnienia jednakże niezbędna jest (również podmiotowa) aktualizująca interpretacja mająca swoje określone, właściwe tylko temu aktowi cechy i strukturę. Dzieło wizualne ma nadawcę i odbiorcę, a więc jest „adresowane i percypowane jak wypowiedź”, co łączy go z mechanizmami istniejącymi w akcie wypowiedzi. Między innymi to pozwala autorowi doszukiwać się pewnych wspólnych elementów w literackich, językowych i wizualno-plastycznych wytworach kultury.

Należy jednak zauważyć tutaj, iż nadawca i odbiorca nie są jedynymi koniecznymi warunkami dla zaistnienia aktu komunikacji językowej. Przedstawia się on zaś następująco:

nadawca kieruje do odbiorcy tekst, czyli komunikat językowy. Komunikat ten dotyczy jakiegoś aspektu rzeczywistości – kontekstu – o czymś mówi, coś jest jego treścią; komunikat taki może zostać odebrany, czyli zdekodowany tylko wtedy, gdy respektowane są w nim reguły kodu¹⁶.

Niezbędny jest więc tekst, komunikat językowy, to, co staje się przedmiotem przekazu. Znowu więc wracamy do tego, że „tworzywem” wypowiedzi jest język

¹² H. Wróbel, *Gramatyka języka polskiego*, Kraków 2001, s. 237.

¹³ P. Ricoeur, dz. cyt., s. 229, 237.

¹⁴ R. Solewski, *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku*, Kraków 2007, s. 78.

¹⁵ Tamże, s. 79.

¹⁶ A. Kulawik, *Poetyka*, Kraków 1999, s. 40–41.

(a raczej jego konkretne użycie). Akt sztuki wizualnej „surowca” o takim charakterze wydaje się jednak nie posiadać. Dlaczego? Otóż trzeba wrócić na chwilę do tego, o czym wspomiano wcześniej, a więc do owego fundamentalnego pytania, czym jest język? Język jako twór społeczny, trwały i abstrakcyjny, jest kodem. Kod zaś to pojęcie bardziej ogólne, nie odnosi się bowiem tylko do języka. Jest względem niego nadrzędne i definiowane jako wszelki system znaków służący komunikowaniu się¹⁷. Owe systemy znaków mają natomiast przynajmniej dwojaką naturę. Istnieją tzw. kody jednoklasowe i kod dwuklasowy. Kod jednoklasowy tak definiowany jest przez Idę Kurcz:

Kod jednoklasowy to zbiór znaków jako materialnych przedmiotów i odpowiadających tym znakom znaczeń [...]. W kodzie jednoklasowym wchodzi ze sobą w relację odniesienia dwa składniki każdego kodu: materialna struktura znaków i ich semantyka¹⁸.

W kodzie jednoklasowym są więc znaki i ich znaczenie. Ważne jest to, że przez połączenie dwóch sygnałów tego rodzaju nie powstaje nowa informacja, lecz jedynie suma informacji właściwych każdemu znakowi tego połączenia. Przykładem mogą być znaki drogowe. Każdy z nich ma osobne, arbitralne i ściśle określone znaczenie. Nawet gdyby połączyć je w grupę, to ta operacja nie przyniesie powstania nowego znaczenia. Będą nadal nieść tylko sumę informacji właściwych każdemu znakowi z osobna. Dlaczego? Otóż nie łączą ich żadne stałe, nadrzędne zasady organizacji, które tworzyłyby nową jakość, nowe znaczenie, innymi słowy, nie łączy ich system gramatyczny. Jeśli natomiast chcemy uzyskać informację nową, nie będącą już sumą informacji właściwej każdemu znakowi z osobna, to musimy się posłużyć tzw. kodem dwuklasowym. W kodzie dwuklasowym owe znaki i ich znaczenia są łączone według stałych, ściśle określonych zasad w znaki złożone. Te znaki złożone zaś nie stanowią już tylko zbioru odrębnych znaczeń, ale wyrażają nową informację, mają nowe znaczenie, które może być zupełnie rozbieżne ze znaczeniem poszczególnych części składowych. Takim właśnie dwuklasowym kodem jest język. Dzięki łączeniu – poszczególnych wyrazów za pomocą praw gramatycznych, słowotwórczych i składniowych powstaje nieograniczona ilość nowych znaków, które niosą ze sobą inną treść niż znaczenie wchodzących w skład danego wyrażenia wyrazów.

Wróćmy więc jeszcze w świetle powyższego do schematu komunikacji językowej. Powiedziano w nim, iż warunkiem koniecznym zdekodowania, zrozumienia komunikatu językowego jest to, że będzie on zbudowany według znanych nadawcy i odbiorcy reguł kodu. Jak to się ma natomiast do obrazu? Czy posiada on jakiś kod wspólny nadawcy i odbiorcy? Powinien. Inaczej dzieło nie zostałoby zdekodowane. Ale czy wypowiedź taka zawierać może kod językowy – czyli dwuklasowy?

Rafał Solewski traktuje wypowiedź jako pewną nierozzerwalność myśli i słowa, zwraca uwagę na możliwość zastępowania słowa obrazem, „który nie byłby tylko znakiem”¹⁹. I tutaj właśnie pojawia się pewien problem. Zastępowanie bowiem słowa

¹⁷ I. Kurcz, dz. cyt., s. 175.

¹⁸ Tamże. Należy tu jednak zauważyć, że np. Umberto Eco, polemizując szczególnie z Claudem Lévi-Straussem, uważał, że „podwójny podział” jest mitem zdeterminowanym przez językoznawczy sposób myślenia, por. U. Eco, *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996.

¹⁹ R. Solewski, *Synteza...*, s. 33.

obrazem wydaje się być kodem, ale jednak kodem jednoklasowym. Każde dzieło sztuki wizualnej jest aktem jednorazowym. Symbolika, intencja, określony układ jest tworzony najpewniej tylko i jedynie na potrzeby tego określonego zdarzenia artystycznego. Jako ten pojedynczy znak ma więc swoje osobne znaczenie. Co więcej, gdyby zestawić razem dwa dzieła, nie stworzą wspólnie nowej informacji, dalej będą sumą osobnych znaczeń. Bo, jak już wcześniej zaznaczono, budowanie większych, znaczących całości, czyli zdań, a więc składnia, jest właściwa tylko owemu jedynemu naturalnemu kodowi dwuklasowemu, jakim jest język. A zatem jeszcze raz należy podkreślić, iż koniecznym warunkiem istnienia języka w dziele jest obecność dwóch systemów znaków: zbioru morfemów (wyrazów) i zbioru zdań. Tym samym zbiór obrazów, nawet jeśli traktować je jak słowa, i ich znaczeń nie jest jeszcze językiem. Musi być na owym systemie dobudowany trzeci – właśnie składnia, która operuje na dwóch niższych (fonetyce i semantyce). A więc ten zbiór reguł musi być stały i uniwersalny. W dziełach wizualnych nie wydaje się możliwe wydzielenie takiego dwuklasowego uniwersalnego kodu. Bo czy można na przykład kolory traktować analogicznie do wyrazów? Współcześnie ich symbolika nie jest jednak stała i uniwersalna. Nie mogą zatem spełnić podstawowego kryterium, aby stać się tym fundamentalnym tworzywem. A czy jest jakaś konwencjonalna, wspólna dla wszystkich zasada tworzenia z tych samych elementów jakiś konstrukcji – odpowiedników zdań? Też nie znajduję takiej możliwości. Potwierdza to także Mikel Dufrenne, o którego stwierdzeniu pisze Solewski:

Mikel Dufrenne zauważył – można powiedzieć ostatecznie – że wszystkie ewentualne dostrzegane reguły syntaktyczne, wynikają w istocie z wtórnie narzucanych zasad stylistycznych, naprawdę jednak nie ma stałych i uniwersalnych funkcji i znaczeń²⁰.

Trafne więc wydaje się być stwierdzenie, iż „wypowiedź to konstrukcja poznawana przede wszystkim zmysłem wzroku i zapamiętywana także przede wszystkim jak obraz”. Co jednak ze słowem, co z językiem, które to pojęcia naturalnie kojarzą się z terminem wypowiedź? Aby na to pytanie odpowiedzieć, trzeba jeszcze raz przypomnieć sposób pojmowania, rozumienia istoty bytu i świata proponowany przez hermeneutykę:

Uniwersalnie językowy charakter ludzkiego doświadczenia – u Gadamera Sprachlichkeit – oznacza, że moje uczestnictwo w tradycji lub w tradycjach dokonuje się przez interpretowanie znaków, dzieł i tekstów, w które wpisane jest i dane nam do odszyfrowania dziedzictwo przeszłości²¹.

Słowo, tekst, dyskurs związane jest więc także z dziełem sztuki wizualnej poprzez to, iż obraz staje się przedmiotem interpretacji, a jest to przecież interpretacja językowa. Jest to jednak proces odrębny, przede wszystkim z tej racji, iż ma różnych autorów. Jak pamiętamy bowiem, twórca, autor dzieła nie może być jednocześnie jego interpretatorem.

Dzieła wizualnego nie da się więc „czytać” jak tekst językowy, bo nim nie jest. Takie też są współczesne poglądy na naturę obrazu relacjonowane przez Solew-

²⁰ Tamże, s. 64.

²¹ P. Ricoeur, dz. cyt., s. 222.

skiego: „Najbardziej popularna i akceptowana stała się teza [...], że dzieło sztuki wizualnej jest ekspresją, rodzajem mowy czy wypowiedzią (*parole*), nie ma natomiast systemowego dla niej języka – *langue*”²². Można zatem powiedzieć, iż każde dzieło ma swoją niepowtarzalną wartość ekspresyjną, którą oddziałuje na widza. Wszystko to wydaje się być natomiast budowane na potrzeby tego jedyne, niepowtarzalnego aktu, i jeśli istnieje jakaś wewnętrzna logika, to jest ona charakterystyczna tylko dla tej jednej wizualizacji (która tylko niektórymi, wybranymi i czytelnymi w interpretacji echemi strukturalnymi przypomina wypowiedź). Nie funkcjonuje natomiast język, bo nie ma mowy o warstwie *langue*, można ewentualnie doszukiwać się, jak już wcześniej powiedziano, stworzonego na potrzeby tego konkretnego aktu kodu (jednoklasowego wszakże).

Wniosek z powyższych rozważań może mieć charakter kategoryczny. Różne są tworzywa werbalnej wypowiedzi i wizualnego dzieła, ta pierwsza zachodzi pod warunkiem funkcjonowania języka, dzieła wizualne zaś takiego nie wymagają i nie tworzą, nie ma zatem wizualnej wypowiedzi. Natomiast ostatecznie uzasadniona wydaje się sugestia, że użycie pojęcia wypowiedź w odniesieniu do dzieła sztuki wizualnej jest możliwe, jeśli weźmie się pod uwagę podmiotową percepcję, której niezbędną częścią jest werbalna i językowa interpretacja. Wtedy rozważania o wypowiedzi prowadziłyby nas również do pogodzenia fenomenologii i hermeneutyki.

Summary

On the possibilities of understanding a visual artwork as an utterance, in linguistics, hermeneutics and phenomenology

In the beginning of the article, an attempt is made to identify the differences between phenomenological and hermeneutic attitudes to an artwork. Then the questions concerning the integral inclusion of interpretation to the artwork, the role of the author and the experiencing subject are asked. The conclusion is connected with the linguistic definition of utterance. As the dual language code (conditioning the existence of text-discourse) does not exist in visual art, the understanding of an artwork as an utterance is possible only in the case of inclusion of the verbal interpretation in the artistic structure.

²² R. Solewski, *Synteza...*, s. 64.

Julita Petrus

Czy istnieje wypowiedź bez języka? Przypadek filmu

Z tradycyjnej definicji, która określa język jako „najbogatszy system semiotyczny, którym dysponuje człowiek, tj. system służący do przenoszenia informacji w społeczeństwie ludzkim”¹, składający się z arbitralnych znaków oraz informacji przezeń przenoszonych, można wywieść wniosek, iż istnieją inne systemy znaków mniej lub bardziej konwencjonalnych, które są zdolne przekazywać informacje. Na tym założeniu opiera się szeroko rozumiana sztuka, szczególnie te jej prądy, które aspirują do miana syntetycznych. W niniejszej pracy podejmę próbę wskazania funkcji komunikacyjnej w tych wybranych dziedzinach sztuki, które nie posługują się językiem rozumianym jako system znaków mówionych bądź (wtórnie) pisanych. Postaram się pokazać, że niewerbalny przekaz jest wypowiedzią w równym stopniu, co przekaz językowy, a niekiedy bywa wartościowany przez artystów wyżej ze względu na swój implicytny, głęboko emocjonalny charakter.

Punktem wyjścia dla moich rozważań o wypowiedzi niewerbalnej będą trzy teksty: *Składnia wypowiedzi emocjonalnych* Anny Grzesiuk², *Retoryka wzniosłości w dziele literackim* Jarosława Płuciennika³ oraz *Sfera niewyraźnego w dramacie* Anny Krajewskiej⁴. Wszyscy wymienieni autorzy sugerują (nie zawsze wprost) tezę, że współcześnie pisarz, a także każdy człowiek w ogóle, staje przed problemem dewaluacji słowa. Stąd potrzeba odkrycia nowych środków artystycznego wyrazu, które poradziłyby sobie z deprecjacją języka, odcinając się od niego i zachowując równocześnie funkcję przekazu. Anna Grzesiuk kładzie nacisk na fakt, że emocje mogą być wyrażane na trzy podstawowe sposoby: 1. eksplicitnie, poprzez predykaty nazywające uczucia; 2. implicytnie, dzięki innym, bardziej pośrednim środkom językowym; 3. przez środki pozajęzykowe, np. głos, tempo, mimikę, śmiech⁵. Myśl tę rozwija Anna Krajewska, skupiając się na pozajęzykowym przekazywaniu

¹ Język, [w:] *Encyklopedia Powszechna PWN*, Warszawa 1974, s. 359.

² A. Grzesiuk, *Składnia wypowiedzi emocjonalnych*, Lublin 1995.

³ J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000.

⁴ A. Krajewska, *Sfera niewyraźnego w dramacie*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 329–336.

⁵ A. Grzesiuk, dz. cyt., s. 7–8.

emocji, mianowicie na ciszy i milczeniu jako kategoriach estetycznych oraz środkach taktycznych, stosowanych w celu sprowokowania u widza uczucia oczyszczającej wzniosłości (*katharsis*). Ta właśnie myśl stoi u źródeł tzw. dramatu ciszy (Cyprian Kamil Norwid, Antoni Czechow, Samuel Beckett, Harold Pinter), w którym najgłębsza informacja i najsilniejsza ekspresja są wyrażone elipsą składniową, a więc „ułamną” strukturą zdaniową, oraz pauzą w wypowiedzi, wzmocnioną często dźwiękiem i światłem⁶. Cisza i milczenie są zabiegiem celowym: służą do wzbudzenia empatii u widza, do wywołania „oddźwięku uczuciowego”, zatem, jeśli posłużyć się teorią Romana Jakobsona⁷, pełnią rolę adekwatną do konatywnej (impresywnej) i emotywnej (ekspresywnej) funkcji języka. Sfera pozajęzykowa w literaturze, a w szczególności w dramacie, który stoi niejako na granicy gatunków, byłaby zatem przekątnikiem swoistego „mimesis emocji”.

Powyższa baza teoretyczna posłuży mi do refleksji nad pozajęzykowymi środkami wyrazu w kinematografii, opartej na analizie wybranych przykładów filmów niemych z początków XX wieku. Niemal całkowity brak warstwy językowej jest dla kina niemego niejako koniecznością wynikającą z niedostatków technicznych, jednakże wymusiło to na twórcach filmowych poszukiwania innych technik przekazu, które zastąpiłyby język w jego wymiarze komunikacyjnym. Ekspresja i komunikacja rodzą się w przypadku filmu niemego w wyniku interakcji między widzem a aktorem, a uczucia są implikowane niezależnie od ubogiej warstwy językowej (tablice z napisami). Sceny zyskują swój emotywny charakter w wyniku zabiegów aktorskich (ekspresywna mimika, gestykulacja) i reżyserskich (odpowiednie kadrowanie, zbliżenia twarzy i przedmiotów sugerujących dane znaczenia), przy czym warto położyć nacisk na rolę scenografii oraz symbolikę przedmiotów i scen wykorzystanych w filmie. We wczesnym kinie ekspresjonistycznym widz ma do czynienia z dominacją wyrażania, a nie powiadamiania⁸.

Dla zilustrowania tej tezy warto przywołać najstynniejszy bodajże film o Drakuli, dzieło Friedricha Wilhelma Murnaua *Nosferatu – symfonia grozy* (1922), wpisujący się w nurt niemieckiego ekspresjonizmu. Nastrój grozy, konsekwentnie budowany dzięki grze aktorów, ale także światła i cieni oraz charakterystycznej dla gatunku dekoracji, osiąga apogeum właśnie w chwilach absolutnej, „widocznej” jakby ciszy, wtedy gdy aktorzy grają milczenie nasycone oczekiwaniem na tragedię. Trzeba też podkreślić obecność scen symbolicznych, które często spotykały się z niezrozumieniem i bywały samowolnie wycinane z wersji reżyserskiej jako nieprzystające do fabuły. Chodzi mianowicie o sceny przedstawiające dzikie zwierzęta skradające się nocną porą, rosiczkę pożerającą swą ofiarę – sceny pozornie zbędne dla akcji, ale w rzeczywistości będące nośnikiem najgłębszego przesłania filmu Murnaua: natura jest dzika, człowiek jest częścią tej natury, zatem w każdym człowieku drzemie krwiożercze zwierzę i utajona drapieżność, która może się ujawnić w sytuacjach ekstremalnych bądź pozostać na zawsze ukryta w niezbadanych głębiach ludzkiej

⁶ A. Krajewska, dz. cyt., s. 332–334.

⁷ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, t. II, Kraków 1976, s. 28–33.

⁸ M. Januszkiewicz, *Emotywny wymiar dzieła literackiego i problem emotywnego znaczenia*, [w:] *Magma uczuć*, red. P. Orlik, Poznań 2005, s. 357. Por. też *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, *passim*.

psychiki. Cisza i spokój w dotkniętym zarazą miasteczku obrazują obojętność ludzi wobec cierpienia innych, samotność w obliczu śmierci, egoizm i wyobcowanie jednostek z pozornie jednolitej społeczności miejskiej. Właśnie te sugestie reżyserskie, znajdujące odzwierciedlenie przede wszystkim w postaci wampira Nosferatu, któremu wszakże nieobce są głębokie uczucia, sprawiają, że film niesie przesłanie prawdziwe, choć on sam posługuje się konwencją irracjonalności, horroru i fikcji.

Drugi z wybranych przeze mnie do analizy filmów, *Męczeństwo Joanny d'Arc* z 1928 roku, kwalifikowany jest przez krytyków raczej jako przedstawiciel nurtu realistycznego. Nie znaczy to, że nie ma w nim ekspresji, jednakże jest ona osiągnięta przez dążność do mimetycznego przedstawienia rzeczywistości oraz unaocznienia za pomocą gestów i mimiki wewnętrznego konfliktu bohaterki, rozdartej między umiłowanie Boga i prawdy a naturalny instynkt samozachowawczy. Dylemat targający tytułową postacią przedstawiony został z poszanowaniem tradycji tragedii antycznej i przypisywanej jej zasady trzech jedności: miejsca, czasu i akcji. Realizm jest w tym przypadku środkiem wyrazu, opierającym się na „przybliżeniu wizualnym”⁹ przeżyć wewnętrznych bohaterki. Narzędziem reżysera Carla Theodore Dreyera jest „symfonia zbliżeń, która posługuje się ludzką twarzą jak odrębnym filmowym językiem”¹⁰). Niezwykle ekspresywna twarz René Marii Falconetti, odtwórczyni głównej roli, jest przykładem kategorii wzniosłości w rozumieniu Lyotardowskim: piękno bazujące nie na harmonii, ale wynikające ze sprzeczności doznań, intensywności, bólu i rozkoszy równocześnie¹¹. Słowa nie są zatem niezbędne, by wywołać przeżycie estetyczne i nieść przekaz odautorski.

Przy okazji analizy filmów niemych nie sposób nie wspomnieć o muzyce, która tradycyjnie towarzyszy ich projekcjom. Podsycza ona doświadczenia estetyczno-emocjonalne wywoływane przez obrazy na tyle, że staje się obok wizualizacji drugim głosem w tej wypowiedzi bez słów. Władysław Stróżewski tak wielką wartość emocjonalną przypisał muzyce, że kategorie muzyczne przełożył na kategorie estetyczne, wskazując na istnienie emocjonalnego systemu tonalnego, według którego poetyce ekspresjonizmu odpowiadałaby tonacja dur, a impresjonizmu – moll¹². Oba z analizowanych przeze mnie filmów wpisują się w tonację dur, a ich siła wyrazu niemal obywa się bez języka. Słowo pisane (plansze z tekstem) w obu przypadkach popycha do przodu akcję, w żadnym niemal stopniu nie wpływając na przekaz i doświadczenie emocjonalne.

W niniejszej pracy starałam się wykazać, jak uczynił to wcześniej Rafał Solewski, powołując się na przykład sztuk wizualnych¹³, że język, choć jest uznawany za najbardziej reprezentatywny system komunikacji, nie jest jedyną możliwą formą wypowiedzi. W równym stopniu skuteczne, szczególnie jeśli chodzi o wypowiedź

⁹ Zygmunta Kałużyńskiego o „*Męczeństwie Joanny d'Arc*”, <http://miasta.gazeta.pl/poznan/1,36000,1942836.html> (20.06.08).

¹⁰ *Męczeństwo Joanny d'Arc*, Era Nowe Horyzonty, <http://7ff.eranowehoryzonty.pl/film.do?id=718> (20.06.08).

¹¹ M. Popiel, *O nową estetykę*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 343.

¹² W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 84.

¹³ R. Solewski, *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku*, Kraków 2007.

emocjonalną i symboliczną, są obraz i muzyka, czyli środki, którymi posługiwał się film niemy początków XX wieku. Oczywiście, ten niewerbalny przekaz można przełożyć na interpretację językową, trzeba jednak zadać sobie pytanie, czy język zdolny jest oddać wszystkie niuansy i ulotne wrażenia, które rodzi kontakt z dziełem sztuki posługującym się głównie, jeśli nie wyłącznie, wizualizacją i muzycznością. To właśnie ten niekonwencjonalny podwójny kod wydaje się być źródłem estetycznych przeżyć, jakich dostarcza nam obcowanie z najstarszymi dziełami dziesiątej Muzy.

Summary

Does utterance without language exist? The case of film

The article is an attempt to reflect on various types of artistic expression. The theoretical base and analyses of selected early 20th century silent films enable an investigation of different tactics of the emotional expression alternative to verbal language. The silent film poetics using the non-verbal code confirms the opinion that the verbal language is not the only available medium of communication.

Agnieszka Jasińska

Architektura i pojęcie wypowiedzi

Język definiowany jest jako system znaków służący do porozumiewania się w obrębie danej społeczności. De Saussure¹ odróżnia język (*langue*) – abstrakcyjny społecznie wytworzony system od mówienia lub inaczej mówiąc – wypowiedzi (*parole*), która jest realizacją owego języka. Zdolność do posługiwania się językiem nazywa mową (*language*). Język wydaje się być najdoskonalszą formą przekazywania myśli, jednak w odczuciu przedstawicieli różnych dziedzin sztuki istnieją inne sposoby komunikacji. W poniższej pracy postaram się zaprezentować punkt widzenia dotyczący wypowiedzi niewerbalnej, możliwości werbalnego i niewerbalnego postrzegania sztuki, w szczególności architektury, a także wskazać niektóre aspekty relacji między literaturą a innymi dziedzinami sztuki. Inspiracją do moich rozważań były następujące pozycje: *Katedra Marii Panny w Paryżu* Wiktora Hugo, *Romantyzm w architekturze* Wojciecha G. Leśnikowskiego, *Tekst czy kontekst, czyli o czytaniu architektury* Jacka Gądeckiego, a także *Synteza i wypowiedź* Rafała Solewskiego i tegoż rozprawa doktorska *Franciszek Mączyński – romantyk czy modernista? A może liberał*.

Wiktor Hugo w powieści *Katedra Marii Panny w Paryżu* zamieścił płomienną dygresję będącą pochwałą architektury jako źródła wiedzy o epoce, ludziach i duchowości. W rozdziale *To zabije tamto* sztuce przeciwstawia druk, sugerując, że zajął on miejsce, które do XV wieku należało do architektury właśnie. Ludzkość według niego ma „dwie księgi, dwie kroniki, dwa testamenty”² – architekturę i druk. Słowo drukowane zabiło architekturę, jedna sztuka wyparła inną. Od wynalazku Gutenberga słowo miało większą moc poprzez swą powszechność. Architektura, która do tej pory była wielką księgą ludzkości, straciła swoją pozycję. Od XV wieku sztuka projektowania i budowania więdnie i zamiera, przestaje treściwie wyrażać społeczeństwo. Zanim jednak tak się stało, była głównym sposobem wyrażania się człowieka na różnych stopniach rozwoju jego myśli i siły.

Czego więc możemy się dowiedzieć o człowieku dzięki architekturze? Według Hugo w najwspanialszych budowlach zawarta jest informacja o porządku świata („po

¹ F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Warszawa 2002.

² V. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1976, s. 222.

teokracji następuje demokracja”³), jego duchowości i stosunku do Kościoła. Niekiedy portal lub fasada wyrażają sens obcy kultowi, a nawet wrogi Kościołowi. Architektura dawała artyście możliwość pełnego wyrażania myśli, jedynie w postaci kamiennych budowli można było przedstawić siebie. Stąd ogromna ilość katedr w Europie. Myśl ludzka skupiła cały swój geniusz, całą duchowość, symbolikę i wolność właśnie w architekturze. Hugo pisze, że „ktokolwiek urodził się wówczas poetą, stawał się architektem”⁴. Poezja w owym czasie „upierała się przy nędznej wegetacji w manuskryptach, zaś chcąc mieć jakieś znaczenie musiała wpasować się w gmach pod postacią hymnu czy chorału”⁵. Kres architektury jako kronikarza dziejów nastąpił wraz z wynalezieniem druku. Od zarania dziejów aż do średniowiecza zabytki architektury symbolizowały wszystko to, co najważniejsze dla społeczeństw teokratycznych – niezmiennosc, niechęć do postępu, podporządkowanie człowieka kaprysom symbolu. Po wiekach średnich nastąpił rozwój budownictwa ludowego, które w przeciwieństwie do teokratycznego cechuje różnorodność, postęp, samodzielność, nieustanny ruch. A wszystko to z powodu druku, który zabił architekturę. Architektura nie odzyska już swojej dawnej pozycji. Będzie podległa literaturze, nad którą wcześniej dominowała, wzajemny stosunek został odwrócony.

Należy pamiętać, że słowa Hugo na temat roli architektury i druku, które wypowiada jeden z bohaterów, powstały na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XIX wieku. Był to szczególny moment w europejskiej kulturze. Wojciech G. Leśnikowski w artykule *Romantyzm w architekturze*⁶ pisze, że wiek XIX był świadkiem największego kryzysu w sztuce, kryzysu wywołanego brakiem podstaw do jakiegokolwiek uniwersalizmu koncepcyjnego. A wszystko to stało się po rewolucji przemysłowej, która oprócz niewątpliwego, niebywałego rozwoju w nauce zaburzyła istniejący dotąd porządek, podważyła dawne, sztywne hierarchie społeczne. Wywołała chaos w filozofii i sztukach pięknych. To nie gotyk, jak sugerował Hugo, ale barok (według Leśnikowskiego) był ostatnim wielkim stylem o charakterze uniwersalnym. Wydaje się, że momentem przełomowym nie było wynalezienie druku, lecz zmiany społeczne, w wyniku których upadły ostatnie bastiony władzy absolutnej i wiary. Potem zaś wspomniana rewolucja przemysłowa dopełniła dzieła zniszczenia duchowości europejskiej i umysłowej zapaści.

Naturalną konsekwencją tego kryzysu myśli była ucieczka w przeszłość i idealizowanie tego, co ludzkość otrzymała w spadku od historii. Pierwszym tego sygnałem było obudzenie uczuć religijnych. W sztuce próbowano znaleźć styl, który najlepiej oddawałby wiarę chrześcijańską. Takim stylem miał być gotyk. Paradoksalnie, fascynacja na wskroś chrześcijańskim gotykiem spowodowała zainteresowanie klasycyzmem, którego ateistyczny charakter stanowił dla gotyku przeciwwagę. Europa podzieliła się na gotycką północ i klasycystyczne południe. Rozpoczęła się swojego rodzaju wojna ideologiczna, która znalazła swoje odzwierciedlenie w szczególności w architekturze. Anglia, Niemcy i Francja są świadkami rozkwitu architektury neogotyckiej, kraje południa – klasycystycznej. Neogotytek nie był jednak tym samym,

³ Tamże, s. 221.

⁴ Tamże, s. 218.

⁵ Tamże.

⁶ W.G. Leśnikowski, *Romantyzm w architekturze*, „Miesięcznik Literacki” XIV, 1979, nr 12 (160), s. 69–79.

czym w średniowieczu był gotyk. Wynikało to z rozwoju myśli technicznej, stosunków społecznych i innej niż w średniowieczu roli religii. Być może więc miał rację Hugo, że architektura nie jest już tym samym, czym była wcześniej. W średniowieczu cały aparat polityczno-społeczny, cała ludzka umysłowość, życie duchowe i społeczne było na usługach stylu, który gloryfikował chrześcijaństwo. Neogotyk z racji swojego usytuowania w innej epoce nie mógł już pełnić takiej roli. Wydaje się jednak, że twórcy neogotyku nie mogli jednak się z tym pogodzić, próbując nadać nowemu-staremu stylowi podobną rangę.

Najbardziej gorliwym „wyznawcą” neogotyku w jego historycznym ukierunkowaniu był August Welby Pugin (1812–1852)⁷. Zasady sztuki gotyckiej były dla niego zasadami wiary, a odnowa gotyku tożsama z odnową moralną społeczeństwa. Jego spojrzenie na sztukę było bliższe gotyckim twórcom niż współczesnym mu architektom. Dla Pugina dzieło sztuki było wyrazem woli i aspiracji ludzkiej, a nie formalizmu i intelektu. W dziele architektury duch społeczny, klimat, kultura, tradycja, konstrukcja i forma stanowiły całość wyrażającą jedność ducha i materii. Dzięki swojej determinacji i głębokiej wierze w siłę architektury Pugin przeszedł do historii jako twórca angielskiego gotyku wiktoriańskiego. Czy udało mu się jednak stworzyć dzieła, które możemy „czytać” tak, jak się „czyta” architekturę średniowieczną? Wydaje się, że nie, zważywszy na wspomnianą już wcześniej inną sytuację polityczno-społeczno-ekonomiczną.

Należy też wspomnieć, że architektura tej epoki to nie tylko gotyk czy neogotyk w „czystej postaci”. To oprócz fascynacji historią i potrzeby duchowej jedności między duchem i materią gloryfikacja życia w zgodzie z naturą, podkreślanie narodowego charakteru budowli, a także wyrażanie podziwu dla rozwoju techniki. W Anglii dominował gotyk związany z duchowością oraz harmonią z naturą (ów fenomen związany z dążeniem do harmonii z naturą został nazwany w sztuce „malowniczością”)⁸, w Niemczech akcentowano narodowy charakter budowli gotyckich (w wyniku tego zainteresowania w owym okresie wznowiono prace w nieukończony gotyckiej katedrze w Kolonii, mającej symbolizować „styl germański”), we Francji zaś zainteresowanie gotykiem było wyrazem podziwu dla myśli technicznej⁹.

Jak widać, eklektyzm neogotyku z punktu widzenia duchowości był raczej jego słabością niż siłą. W odróżnieniu od średniowiecza, gdzie uniwersalna prawda tożsama z Bogiem znajdowała odzwierciedlenie w architekturze, wielowątkowość i niejednorodność neogotyku osłabiała siłę rażenia jego budowli, interpretacja dzieła architektonicznego neogotyku była utrudniona. Co nie znaczy, że neogotyku nie można „czytać”. Architekci neogotyccy dążyli do osiągnięcia prawdy sztuki budowlanej. Wiedzieli, że brak im dostatecznej wiary, która cechowała ich poprzedników w średniowieczu, dlatego dążenie do prawdy jako przewodnika ludzkości powinno być

⁷ Jego sylwetkę przedstawia W. Leśnikowski we wspomnianym wcześniej artykule.

⁸ O „malowniczości” w architekturze por. np. W. Bałus, *Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego (1857–1910)*, „Folia Historiae Artium” XXIV, 1988, s. 117–137; *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, red. E. Grabska, M. Poprzęcka, Warszawa 1989, s. 55–66; 92; 200–201; 227; 358–9; 383; H.R. Hitchcock, *Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries*, Baltimore 1963, s. 93 n.

⁹ Np. Eugène Viollet-le-Duc, http://en.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Viollet-le-Duc (29.07.08).

zadaniem podstawowym. Przypisywali sobie wyjątkową rolę, podobną do tej, jaką przedstawił Hugo pisząc o twórcach średniowiecznych katedr gotyckich (to poeci, którzy umarli wraz ze schyłkiem wielkiej architektury), czuli się nie tylko architektami, ale wieszczami, pragnącymi przekazać ludzkości jakiś specjalny komunikat.

W owym czasie szczególnego znaczenia nabrało pojęcie „architecture parlante”¹⁰, które oprócz podstawowego przekazu (kopuła świątyni – symbol świętości, wieża – powaga, władza) zyskało nowy „język”. Ów język to zespół kostiumów historycznych i ludowych, które miały odgrywać rolę znaków treści artystycznych i ideologicznych. Należy podkreślić szczególną rolę materiału budowlanego, który eksponowany był przez twórców w sposób wręcz ostentacyjny. A więc surowa cegła i kamień miały pokazywać naturę architektury.

Interesującą interpretację wyboru materiału budowlanego, odbiegającą od romantycznych zasad, znajdujemy w pracy Wojciecha Bałusa *Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego (1857–1910)*¹¹. Według autora, Teodor Talowski chętnie używał w swoich dziełach surowej cegły, chętnie manifestował też jej naturalne starzenie się. Czy jest ono jednak naturalne? Wręcz przeciwnie, owo niszczenie jest sztuczne, jest celowym zabiegiem twórcy, który pozoruje jej „starość”. Talowski prowadził pewien rodzaj subtelnej gry, sugerował „prawdę cegły”, stwarzał iluzję, nienaturalnie ją postarzając. Czytając tego typu dzieło sztuki, widz czuje się zagubiony w poszukiwaniu prawdy, chyba że przyjmie reguły gry twórcy. A więc prawdą jest tylko to, że twórca nas oszukuje. Sztuczny uniform narzucony „prawdziwej cegle” neguje sens „bezpośredniego” czytania architektury. Wydaje się, że Talowski zniweczył w ten sposób wysiłki swoich romantycznych poprzedników, którzy dążyli do prawdy poprzez dzieło sztuki. Nie przekazywał on prostej informacji, wysyłał zawoalowany komunikat, którego jedyna możliwa interpretacja brzmi: „to nie jest tym, czym jest”.

Architektura neogotycka była rezultatem szczególnych wymagań, jakie narzucali sobie twórcy: dzieło architektoniczne powinno być wynikiem współdziałania wszelkich możliwych sił artystycznych w celu osiągnięcia pełni wiarygodności. Budowla powinna być syntetyczną koncepcją, wynikającą z kooperacji architektów, malarzy, rzeźbiarzy, a nawet muzyków i literatów. Owa koncepcja stworzona przez Ryszarda Wagnera, nazwana *Gesamtkunstwerk*, znalazła uznanie także polskich twórców, w szczególności krakowskiego architekta o romantycznych skłonnościach, Franciszka Mączyńskiego¹². Jego projekt przebudowy teatru w Krakowie na budynek konserwatorium muzycznego (dzisiejszy Teatr Stary) jest przykładem takiego właśnie dążenia do wspólnoty sztuk. Jednym z ważnych elementów budowania owej *Gesamtkunstwerk* było wiązanie prac artystów różnych dziedzin (architektów,

¹⁰ O „znaczeniowości” w architekturze por. np. R. Solewski, *Franciszek Mączyński. Romantyk czy modernista? (A może liberal?)*, praca doktorska, Uniwersytet Jagielloński 2000, rss.archives.ceu.hu/archive/00001101/01/95_1.pdf (29.07.08) passim; Ch. Norberg-Schulz, *Architektura jako obraz świata*, „Arche” II, 1990, s. 8; P. Krakowski, *Fasada dziewiętnastowieczna*, „Zeszyty Naukowe UJ, Prace z Historii Sztuki”, z. XVI, s. 55 n.; tenże, *Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX*, ZNUJ, PHS, z. XI, s. 63–79.

¹¹ Por. W. Bałus, dz. cyt.

¹² Por. R. Solewski, *Franciszek Mączyński (1874–1947) krakowski architekt*, Kraków 2005, passim.

rzeźbiarzy, projektantów sztuk stosowanych, a pamiętać należy, że budynek przeznaczony miał być dla muzyków) oraz rzemieślników nie tylko miejscem i celem, ale również programem znaczeniowym głoszącym pochwałę sztuki. Wraz z przemysłaniem utrzymywaną wspólnotą stylistyczną (*Art Nouveau* z elementami rodzimymi) dzieło sztuki czytelnie oddawało ducha późnoromantycznego symbolizmu i kultu wyrafinowanej sztuki epoki przełomu wieków.

Idea współwystępowania sztuk jest aktualna także dziś, chociaż ma oczywiście inną postać. Literatura, malarstwo, rzeźba, film i teatr wciąż przenikają się wzajemnie, a transgresywność i intermedialność należy do istoty instalacji (charakteryzującej się również architektoniczną konstrukcyjnością), wiążąc się z wyrażaniem znaczeń, co albo ostatecznie realizuje ideę syntezy, albo już ponad nią wykracza¹³.

Z rozważań o znaczeniowości i wspólnotcie sztuk wynika nie tylko wniosek, że nie należy przeciwstawiać sobie poszczególnych dziedzin, wskazując prymat jednej kosztem drugiej, ale i refleksja, że trudno znaleźć jedną dyscyplinę, która wyraża myśli silniej niż pozostałe. Wydaje się, że słowo ma największą moc sprawczą i największą siłę ekspresji w tak zwanym codziennym życiu; moc wypowiedzi werbalnej jest tu niepodważalna. Jednak sztuki piękne mogą być traktowane na równi ze słowem pisanim, jeśli chodzi o wywoływanie wrażeń estetycznych, doświadczanie piękna, poetyzowanie rzeczywistości. Według Rafała Solewskiego dzieło sztuki wizualnej w takim kontekście jest postrzegane jako wypowiedź¹⁴. Autor stara się nie zestawiać ze sobą poszczególnych dyscyplin wskazując wyższość jednej nad drugą. Przeciwnie, cytuje wielu badaczy i historyków sztuki, według których dzieło sztuki wizualnej jest rodzajem de Saussure'owskiej *parole*, czyli wypowiedzi. W odróżnieniu jednak od słowa, sztuka nie operuje jednolitym systemem językowym, czymś w rodzaju *langue*, choć zdarzało się, że niektóre gatunki w pewnych okresach posiadały systemy podobne do kodu językowego. Wydaje się jednak, że stanowiły one wyjątki.

Jak postrzega autor relację słowo–sztuka? Według niego nie można odseparować obrazów i tekstów, nie powinno się jednak powierzchownie stosować metod komparatystycznych, należy także uwolnić się od tłumaczenia wizualnych reprezentacji właściwego dotychczasowej historii sztuki. Właściwe refleksji nad współczesną sztuką przekonanie, że szeroko rozumiany obraz „czyta się” jak pismo, „sztuka wypowiada się, a nie tylko oddziałuje”, to co wizualne jest też tekstualne, oznacza konieczność głębokiej i kompleksowej analizy, w ramach której otwierają się różne znaczenia, czytelne w myśleniu człowieka – kompleksowym, związanym ze zmysłowym poznawaniem i obrazowym pamiętaniem, ale zawsze wymagającym słowa jako ostatniej instancji.

Być może swoistą próbą podobnego rozważania w odniesieniu do sztuki budowania a zarazem teoretycznym rozwinięciem wcześniejszych refleksji o „architekturze mówiącej” jest tekst Jacka Gądeckiego o „czytaniu architektury”, w której autor widzi:

a) system niosący pewne wartości: użytkowe (praktyczne, umożliwiające schronienie lub spotkanie), wymiany (forma kapitału), znakowe (forma wskazania różnicy statusu) i symboliczne;

¹³ Por. np. R.W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Kraków 2002, s. 35–65, passim.

¹⁴ R. Solewski, *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztuce przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2007, passim.

b) system przestrzenny umożliwiający odczytanie relacji nadrzędności/podrzędności w skali np. miasta;

c) system znaczący, mający odbicie w ideologii czy relacjach społecznych (np. budynki korporacji wyraża władzę i dobrobyt)¹⁵.

Niezależnie od tego, który z systemów dominuje w naszym postrzeganiu architektury, interpretacja danego dzieła związana jest jednak z użyciem konwencjonalnego kodu językowego. Choć skłonność do dostrzegania systemów w warstwie znaczeniowej nie budzi entuzjazmu ceniącego poetycką swobodę Solewskiego, to jednak konkluzja o ostateczności językowej interpretacji może wskazywać na podobieństwo refleksji o werbalnej determinacji myślenia.

Osobiście jako tzw. odbiorca masowy podzielam opinię o niemożności oddzielenia słowa od obrazu w fazie interpretacji dzieła. Język wydaje się niezbędnym narzędziem tłumaczenia dzieła sztuki. Jednak w pierwszej fazie – postrzegania albo „pierwszego wrażenia” odbiorca dzieła otrzymuje pozawerbalny komunikat i interpretuje go za pomocą zmysłów, niekoniecznie posługując się skodyfikowanym systemem, jakim jest język. Również w architekturze, szczególnie współczesnej, postmodernistycznej (np. Franka Gehry’ego), wyraźnie zamierzona jest siła owego pierwszego, zmysłowego oddziaływania. Znamienne jednak, że potęguje się skala owego wrażenia, gdy budowlę poznajemy bliżej, umieszczamy ją w systemach wskazywanych przez Gądeckiego i uruchamiamy „czytanie”, werbalną interpretację, nie tyle zastępując „pierwsze wrażenie”, ale dopełniając je i potęgując, formując w wypowiedź, która przekracza granice tego, co architektoniczne, rzeźbiarskie, użytkowe, plastyczne, wizualne, werbalne, przestrzenne czy poetyckie.

Summary

Architecture and utterance

The article is an attempt at establishing whether architecture lends itself to “reading”. The reflections were inspired by the digressions on architecture and the print contained in the novel „Cathedrale Sainte Marie de Paris” by Victor Hugo. This outstanding representative of Romanticism in literature made a point that well before the invention of the print architecture played the role of the chronicler of human history. Importantly, the invention of print spelled the death of architecture, which had no superiors to follow that hallmark invention. Hugo ascribes a particular role to the Gothic style. The article outlines the standing of the European architecture in Hugo’s time, devoting considerable space to the Neo-Gothic in a variety of its representations (a style that featured prominently in the architecture of the epoch). However, this presentation is not merely an attempt to show formal differences, but predominantly to illuminate the different perceptions of architecture in the Middle Ages and in Romanticism. The linguistic code that enables the “reading” of architecture receives emphasis in the reflections. The author concludes by presenting several examples of “reading” the architecture of the 19th and 20th centuries and of today.

¹⁵ J. Gądecki, *Tekst czy kontekst: o czytaniu architektury*, [w:] *Tekstura*, red. M. Dawidek-Gryglicka, Kraków 2005, s. 139–149.

Paweł Rogala

Między Horacym a poezją konkretną – kilka uwag teoretycznych

I

U Horacego czytamy tak:

Poezja jest jak obraz: jeden z bliska piękny,
a drugi na odległość, temu – cień, owemu
blask słońca odpowiada – wcale się nie lęka
bystrych spojrzeń krytycznych, ten raz się podoba,
a drugi po wielokroć, wciąż godny widzenia¹

i w zasadzie możemy czuć się nieco zawiedzeni. Analogia między poezją (ale dlaczego nie wierszem?) a obrazem (ale dlaczego nie malarstwem?) zdaje się sprowadzać do, nazwijmy sprawę roboczo, częstotliwości postrzegania obu dziedzin artystycznej twórczości. Innymi słowy, są kawałki lżejsze, które szybciej zapominamy („raz się podoba”), są nieco bardziej wymagające („po wielokroć, wciąż godny widzenia” – chciałoby się dodać: czytania). Natomiast jeśli idzie o sposób postrzegania, rzecz nieco się komplikuje. Bo jeśli obrazy w zależności od ich walorów mogą zyskiwać, gdy stoimy bądź to w mniejszej, bądź większej odległości, lub jeśli na ich postrzeganie ma wpływ natężenie słonecznego światła, jak mamy to odnieść do tekstu poematu? Może autor *Pieśni* niezupełnie świadomie odnosi się tutaj do pewnego gatunku poezji, gatunku nie tylko „zrobionego” z języka, a więc gatunku tekstowego, ale wychodzącego poza tekstowy paradygmat, poza ograniczenia regularności składni, poza rygor metrycznego rzemiosła?

II

Wszyscy chyba się zgodzą, iż w kwestii relacji oznaczanego do znaczonego języki, jakimi włada ludność najbliższej nam cywilizacyjnej okolicy, odznaczają się arbitralnością. Sprawa jest dość szeroko znana i w miarę rozgarnięty student kierunków humanistycznych kojarzy nazwisko Ferdinanda de Saussure’a. Na temat dociekań wybitnego językoznawcy przenikliwą uwagę czyni Willard Boyd:

¹ Horacy, *Pieśni*, przeł. S. Gołębiowski, Warszawa 1980, s. 323.

² Oba zawarte w nawiasach pytania ze względu na bezsilność autora niniejszego opracowania pozostaną bez odpowiedzi.

Powód, dla którego słowo *cheval* denotuje zwierzę, które zwiemy koniem, [...] zależy w zupełności od konwencji przyjętych przez daną grupę (w tym wypadku przez Francuzów). Podstawowa dychotomia między słowem a pojęciem ilustruje arbitralność znaku językowego³.

Arbitralność, czyli co? Słownik łacińsko-polski podaje szereg znaczeń rzeczownika *arbitrarius*, z których wymieńmy tylko kilka: 'wolny sąd', 'wolna wola', ale i nieco złowrogie 'samowola', 'dowolność' czy wreszcie 'przywidzenie'⁴. Jak się więc etymologicznie okazuje, kiedy zgodnie z naszą (językową) wolnością ('wolna wola') wybieramy do zdefiniowania tzw. rzeczywistości, przyporządkowując jej elementy do pewnych językowych konceptów, coś z owej rzeczywistości osądzamy ('wolny sąd'), podobnie jak sędzia przyporządkowuje karę do przewiny podsądnego (w naszym przypadku „delikwentem” jest rzeczywistość, a „kodeksem karnym” język), ale zarazem popadamy w pułapkę swoistego omamu ('przywidzenie'), zapewne wynikającego z faktu, iż zawsze nasz sąd uwikłany jest w naszą ontologiczną, poznawczą i językową subiektywność. Arbitralność języka zdaje się na swój sposób oddzielać nas od rzeczywistości (choć, oddajmy jej sprawiedliwość, pozwala ją nazwać i na nasz ludzki, arcyłudzki sposób uporządkować), wyabstrahowywać (*ab-trahere* – 'od-ciągać'⁵) z niej. Pojawia się zatem ambiwalencja, którą Horacy być może odczuwał i stąd być może tak niejasna uwaga w *Liście do Pizonów*.

III

Język oddala swoją arbitralnością. Nie, nie zapominamy o jego dobrodziejstwach, porządkowaniu, kategoryzowaniu, definiowaniu, ale jeszcze przez chwilę zajmijmy się jego wspomnianą wyżej skazą – może uda się nam znaleźć jakieś na nią panaceum.

Zacznijmy od garści cytatów:

sięgając początków historii, poezja wspina się na wyżyny, nie tylko przez upiększanie opowiadania, lecz przez dodatki czysto poetyckie, rzeźba idzie jeszcze dalej, a malarstwo wyraża i udoskonala sztukę, to tylko może i na tym się kończy, gdyż jest to najdalsza granica możliwości ludzkich w przekazywaniu myśli. [...] malowanie polega na czynieniu tego wszystkiego, co mogą uczynić wypowiedzi i książki, a w wielu wypadkach znacznie więcej, szybciej i przyjemniej (podkreśl. PR)

– to Jonathan Richardson, przełom XVII i XVIII wieku, rozprawa *Science of Consideration*⁶. Zwróćmy szczególną uwagę na ostatnią część cytatu i mając go w pamięci, przytoczmy kolejnego autora:

To zmysły dostarczają nam bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością, która dzięki adekwatnemu językowi objawia się jak żywa⁷.

³ W. Bohn, *Kryzys znaku*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 20.

⁴ *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 2007, s. 11.

⁵ Tamże.

⁶ Te słowa Richardsons cytowane są w tekście N.R. Schweitzera, *Tradycyjna pozycja ut pictura poesis*, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 120.

⁷ M.P. Markowski, *Rozumna rzeczywistość*, [w:] E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 2004, s. IX.

Skuteczność, bezpośredniość – taka jest strategia zmysłów, taka zdaje się być przewaga malarstwa nad poezją. Ale czy nie jest ona nieunikniona?

IV

Z jednej strony należy przypomnieć, że język wraz ze znanym nam alfabetycznym zapisem nie musi być aż tak arbitralny:

[Pismo rozwijano] stopniowo i efektem tego rozwoju są systemy ideograficzno-fonetyczne, takie jak egipskie pismo hieroglificzne, hieroglify kultur Starożytnego Wschodu czy Ameryki prekolumbijskiej. W Egipcie istniał jeszcze związek pomiędzy znaczeniem a wyobrażeniem znaku; stąd też płynie urzekająca magia świątyń nad Nilem, w których malowidła i płaskorzeźby dopełniają się tak doskonale z malowanymi i rzeźbionymi inskrypcjami, że stanowią estetycznie i znaczeniowo jedną całość. Zanim wykształcił się znany nam dziś funkcjonalny alfabet, powoli następował długi proces odchodzenia od obrazowego naśladowania rzeczy⁸.

Jeśli mówimy o odchodzeniu od obrazowego naśladowania, może powinniśmy też w duchu horacjańskiej uwagi spróbować do takowego naśladowania powrócić? I może na miejscu byłoby przypomnieć sobie uwagę z wybitnej rozprawy, bez której żaden student kierunków humanistycznych obejść się nie może: „naśladowanie rzeczywistości jest naśladowaniem zmysłowego doświadczenia ziemskiej egzystencji”⁹? Dopuszczanie rzeczywistości do głosu poprzez „zmysłowe doświadczenie ziemskiej naoczności”, obejście arbitralności alfabetu, „bezpośredniość kontaktu” – chyba tu zbliżamy się najbardziej do połączenia poezji (czyli języka) i malarstwa (czyli obrazu, poznawania wzrokiem).

V

Concretio – ‘zgęszczenie’, ‘stężenie’, ‘cielesna materia’¹⁰, od owego łacińskiego rzeczownika mamy też czasownik *concrecare* i przymiotnik *concretus* – ‘zagęszczony’, ‘stężony’, ‘cielesny’¹¹. Zauważmy: nie ma tu mowy o alienacji wynikającej z abstrakcji; zamiast niej ocalająca, namacalna, zmysłowa konkretność. To powiedziawszy, przyjrzyjmy się wierszom Stanisława Dróżdża zapisywanym znakami typograficznymi o różnej wielkości (np. stopniowo malejącymi literami) o różnicowanych odstępach między znakami i interliniach. Znaki utrwalane są na różnych tworzywach, często wprost na ścianach, niejednokrotnie całego pomieszczenia, co buduje zamknięte wnętrza instalacji. Zarazem zapisywane tak są słowa, pojęcia, wypowiedzi. Może to w takich przypadkach postulat Horacego spotyka się najpełniej z praktyczną realizacją. Mamy oto różne perspektywy, mamy połączenie języka oraz znaku, mamy słowo i doświadczenie naoczności, mamy wreszcie następstwo czasowe (domena reprezentacji w języku) oraz przestrzenne (domena sztuki wizualnej). Za autorem powyższych prac możemy powtórzyć: poezja jest w tym przypadku pisana

⁸ P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989, s. 11.

⁹ E. Auerbach, dz. cyt., s. 196.

¹⁰ Tamże, s. 311.

¹¹ Tamże.

obrazem¹². Tak zwana forma oraz tak zwana treść są tu nierozdzielalne. Podobnie jak w przypadku pewnego dość kontrowersyjnego tomu prozy, możemy stwierdzić, że w zasadzie to w ogóle nie jest napisane. „Bo nie jest do czytania, a każdym razie – nie tylko”¹³. Poezja cytowanego autora nie jest o czymś, ona sama jest tym czymś¹⁴. Staje przed nami w swoich kształtach, wyswabdzając się z linearnych konwencji poetyckich wersów, atakuje z wielu stron, dokonuje wyłomu w lekturowych nawykach.

VI

Horacy jako prorok poezji konkretnej? A czemu nie¹⁵. Może właśnie przytoczony na początku fragment z *Listu do Pizonów* powinien stanowić motto do tego wszystkiego, co wywnioskować możemy z rozpraw teoretyków poezji konkretnej. „Poezja jak obraz”, czyli może mamy tu do czynienia z pewną niezbywalną cechą pisma, tym, „że patrzy się zarówno na nie, jak i przez nie”¹⁶? Ale idzie też i o własności synestezyjne poezji, a więc podążając tropem etymologii (gr. *syn* – razem; *aisthesis* – czucie, postrzeganie) rodzaj współodczuwania, łączenia wrażeń, w którym to procesie stawką jest „wyleczyć literaturę z rozłączności oka i ucha”¹⁷? Wreszcie, figurę *ut pictura poesis* w kontekście poezji konkretnej należałoby rozumieć jako odświeżenie postrzegania, które zostaje osiągnięte poprzez zbudowanie wokół tekstu typowych dla sztuk plastycznych związków przestrzennych, w ten sposób dopełniając i poszerzając znaczenie poetyckiego słowa.

Summary

Between Horace and the concrete poetry – some theoretical remarks

The aim of this article is to redefine the famous Horace's lines taken from his *Ars Poetica* and to show its association with shape poetry. Horace's idea named as *ut picture poesis* is considered here not merely a comparison but an idea of what poetry might be, i.e. the kind of artistic expression which engages more than the intellect and the sense of hearing. The references to the theories of de Saussure and the essays by Jonathan Richardson (the turn of the 18th century) and Samuel Beckett show how language (and literature) can be seen as more than a written/printed text. Such an approach towards literature seems to broaden its expressive functions.

¹² Por. S. Drózdź, *Pojęciokształty. Poezja konkretna* (katalog wystawy), Kraków 2001.

¹³ S. Beckett, *Dante... Bruno... Vico... Joyce*, [w:] *Wierność przegranej*, przeł. A. Libera, M. Nowoszewski, Kraków 1999, s. 18.

¹⁴ Patrz też: tamże, s. 19.

¹⁵ Choć oczywiście można też powiedzieć, że po prostu poezja konkretna kontynuuje tradycje poezji wizualnej i okazuje się nie tak bardzo oryginalna, bo podobny sposób myślenia odnaleźć można już u Horacego.

¹⁶ W. Bohn, dz. cyt., s. 9.

¹⁷ Tamże, s. 11.

Bernadeta Stano

Trzy odsłony słowa. Sztuka Ewy Sataleckiej

Ewo,
 gdybyś zamknęła oczy
 gdyby powieki ci spadły
 to z pewnością anioły
 na chwilę by przysiadły
 miałyby tyle czasu
 żeby snuć opowieści
 w których mogłabyś siebie
 i swoje złoto zmieścić
 Dagmara Kuczyńska-Ginko

Literary

Litery – znaki mogą się zagościć na każdym podłożu. Dotykają nas zewsząd, wchodzą w powszechny dialog z różnie natarczywą sferą obrazów¹. Można odczuć dyskomfort wobec ich nachalnej obecności. Jednak jest jeden kontekst, artystyczny, poprzez który nietrudno wytłumaczyć zarówno ich użycie jak i nadmiar. Od czasów kolaży kubistów artyści malują, wklejają, odciskają na swoich obrazach pojedyncze litery, słowa lub całe frazy. Cel ich działania trudno ująć jednoznacznie – ile dzieł, tyle znaczeń znaków². Jedni próbują dzięki nim zachwiać zrównoważoną kompozycją barw i linii, inni przeciwnie – w chaos wprowadzają jasną nić rytmu lub przypominają o materii realnych przedmiotów. Aragon wspomniał słowa Braque’a, że dla twórców kubizmu element naklejony – w tym fragment tekstu³ – stanowił „element pewności”, *une certitude*; jego zadaniem było pozwolić rekonstruować się wokół niego obrazowi w całkiem innej perspektywie aniżeli ta, którą dawałby tenże sam element imitowany⁴. Byli w historii sztuki i tacy, którzy chcieli przemycić, wzorem futurystów, dadaistów lub surrealistów, w obrazach zarówno treści społecznie pożądane, jak i uważane za bluźniercze⁵. Szczególnie w gronie nadrealistów znaleźć

¹ Roland Barthes określił to zjawisko mianem „imperium znaków”; por. tegoż, *Imperium znaków*, Warszawa 1999.

² M. Porębski, *Kubizm, wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1980, s. 87–88.

³ Dopisek autorki.

⁴ M. Porębski, dz. cyt., s. 89–92.

⁵ Zjawisko relacji obrazu i litery doskonale analizuje tekst Grażyny Borowik, *Artyści i litery*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” II, 2005, s. 41–49; o znaczeniach tytułów w pracach surrealistów zob.: Z. Mannke, *Tajemnica ukryta w przedmiocie*, „Arteon” 2005, nr 12, s. 14–15; o roli kolażu z rycin i czasopism w twór-

można przykłady negacji różnicy pomiędzy malarstwem i poezją⁶. Już wówczas, w 1 połowie XX wieku artyści wyczuli, że wychodząc ze swoimi pracami poza mury galerii i muzeów, w postaci np. plakatów, ulotnych druków czy monumentalnych murali, są w stanie szybciej trafić z komunikatem do odbiorcy. Jednak do łączenia się tych obu sfer, czyli sztuki w przestrzeni publicznej i tekstu, dochodzi dopiero w ostatnich dziesięcioleciach, kiedy zacierają się granice między poszczególnymi dyscyplinami. Ewolucja ta widoczna jest np. w twórczości Jenny Holzer. Jej napisy, skopiowane ze stereotypów potocznych wyrażań, sloganów lub rewolucyjnych haseł, rozlepione były na murach w formie małych afiszy, a w latach 90. przeniesione zostały na wielkie powierzchnie reklamowe⁷. Dowodem na triumf liter w świecie sztuk wizualnych są też wielkie międzynarodowe wystawy sztuki w Kassel czy w Wenecji. W 2005 roku główną elewację Pawilonu Włoskiego oddano na instalację słowną Barbary Kruger⁸. Warto się zastanowić, czym jest owo SŁOWO, zdolne w Ewangelii św. Jana symbolizować Boga, jaka jego postać jest w stanie zdziwić, zachwycić, pobudzić do myślenia, co stanowi zasadniczy cel istnienia dzieła sztuki.

Ewa Satalecka – artysta-grafik, rysownik, ilustrator, scenograf – bardzo starannie wybiera miejsca pod swoje realizacje. Jeżeli przestrzeń publiczna, to najlepiej obłaskawiona obecnością znajomych, rodziny. Tak było w przypadku realizacji projektów Galerii Jednego Wiersza (1997–2000) na ścianie kamienicy, gdzie mieściła się Artystyczna Oficyna Drukarska Tadeusza Ginko, w Katowicach przy ulicy Warszawskiej 76⁹. Jednak większość jej prac trafia do galerii autorskich lub do teatru, a dopiero stamtąd ewentualnie do szerszej, przypadkowej publiczności. W 2003 roku weszła ze swoim pomysłem w przestrzeń starego katowickiego dworca kolejowego w dzielnicy Dąbrówka Mała, instalując na jego murach teksty ze spektaklu *Miłość Fedry* w interpretacji Sary Kane oraz współczesny wiersz Marcina Babko¹⁰. Wydrukowany został na transparentnym podłożu – kalce technicznej i iluminowany rysunkiem – wężem świetlnym układającym się w sylwetkę kobiety. Autorka w ten sposób tłumaczy swoje intencje:

Pracując jednocześnie nad wizualną interpretacją sztuki i wiersza próbowałam znaleźć środki graficzne, które wskażą odbiorcy jasną dla mnie paralelną emocjonalną obu fabuł, paradoks odmiennych płci autorów, odmiennych punktów widzenia, innej geografii, a jednocześnie empatii miejsc i ludzkich historii¹¹.

czości surrealistów zob.: J. Dąbkowska-Zydroń, *Kulturotwórcza rola surrealizmu*, Poznań 1999, s. 167–174.

⁶ Okres taki można odnaleźć w twórczości Joana Miró (np. obraz *To jest kolor moich snów* z 1925 r.) czy René Magritte'a (np. obraz *Świat utracony* z 1929 r.) repr. *Sztuka świata*, red. W. Włodarczyk, t. 9, Warszawa 1996, s. 148 i 152.

⁷ Nazywa kompozycje tych słów *Truizmami*.

⁸ Wtedy także dostała na 51 Biennale w Wenecji Złotego Lwa za całokształt twórczości.

⁹ Wiersze różnych autorów w opracowaniu graficznym Sataleckiej zmieniane były cyklicznie.

¹⁰ W budynku tym mieścił się tymczasowo teatr Gry i Ludzie. Tam odbyła się też wystawa prac artystki poprzedzająca spektakl czytany *Miłość Fedry* do tekstu Sary Kane.

¹¹ E. Satalecka, *Moja praca z tekstem*, <http://www.ewasatalecka.a4.pl/ksiazka.htm>

Wiersz pt. *Nic* opowiadał bowiem historię spotkania młodego mężczyzny i dojrzałej pijanej kobiety na jednej z mysłowickich ulic. Warto też wspomnieć o projekcji slajdów na płytę krakowskiego Rynku z miniaturami poetyckimi Zbigniewa Rosy w formie obrazów tekstowych w ramach wystawy tego poety w Galerii ZPAP Sukiennice w czerwcu 2002 roku.

Słowa jak obrazy¹²

Do Pracowni Działań nie można wejść niepostrzeżenie, prosto z ulicy¹³. Należy wybrać drogę albo przez Galerię ZPAP Sukiennice, zawieszoną szacownymi obrazami, rzeźbami czy grafikami, albo przez nie mniej drogocenną przestrzeń sklepu jubilerskiego. Wnioskując z nazwy, miejsce, do którego zdążamy, powinno być inne. Bardziej robocze? Naznaczone obecnością artysty? Salka, jak wiele innych wewnątrz wystawienniczych, biała, jeżeli tego wymaga ekspozycja – widna, z widokiem na krakowski Rynek. Tym razem pożądana była ciemność. W lutym 2005 roku stała się miejscem spotkań gości wernisażowych z nieobecnymi właścicielami i pasjonatami kapeluszy. Spotkanie niecodzienne, nie przy stolikach kawiarnianych ani nie na cmentarzu, choć niektórzy z wspomnianych w instalacji już odeszli. Temat okazał się uniwersalny. Aż dziw bierze, że tyle osób zwróciło uwagę na te przedmioty noszone od wieków dla ozdoby i ochrony na głowie. Słyszac słowo kapelusz, widząc nawet konkretny obiekt, każdy ma na myśli innego właściciela, inny kontekst jego posiadania. Ale ułożone pośrodku sali, ułożone w modernistyczną kratkę formy do kształtowania filcu, otwierają przed odbiorcą nowy, nieznany obszar skojarzeń. Przedziwne modele, niczym narzędzia do zadawania wymyślnych tortur, nakazują zastanowić się nad pierwotną naturą przedmiotu i pokrętną naturą człowieka. Nad nimi, wysoko, drżą przy drobnych ruchach powietrza stożki filcowe – stadium przejściowe do formy ostatecznej, doskonałej w każdym calu. U wejścia zawisł jeszcze jeden stary, szczególnie kapelusz typu Borsalino, taki jaki nosił Joseph Beuys¹⁴. Rozstawione na podłodze akwaria z wodą pozwalały zajrzeć do jego wnętrza i odczytać wiersz

¹² Poniższy tekst zawiera fragment niepublikowanej recenzji z wystawy w Pracowni Działań /Galeria ZPAP Sukiennice/ Rynek Główny 1–3, Galeria Camelot koncert 14 II 2005; dokładny opis wystawy zob.: <http://www.ewasatalecka.a4.pl/ksiazka.htm>

¹³ Działalność Galerii ZPAP Sukiennice pod egidą Agnieszki Szpali trwała od stycznia 2002 do czerwca 2005, następnie została zawieszona.

¹⁴ Walcząc w armii niemieckiej w czasie II wojny światowej artysta był ranny kilkakrotnie. Doznał m.in. ciężkiego urazu głowy. Wstawiono mu wówczas w czaszkę srebrną płytkę. Prawdopodobnie, by ukryć bliznę, Beuys nosił zawsze filcowy kapelusz, zob.: Z. Trzeźniowski, *Joseph Beuys*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1996, nr 7/8, s. 20–21. W większości tekstów o nim ten wątek został poruszony, np.: „W centrum sztuki pozostawał on sam – Joseph Beuys, powszechnie rozpoznawalny mężczyzna w kapeluszu. Jego strategia zaowocowała tym, że stał się on swoją własną kreacją, swoją własną sygnaturą, swoim własnym, zwielokrotnionym odbiciem, swoim od-tworzeniem”. J. Jedliński, *Klasycy XX wieku*, (katalog), red. J. Chrzanowska-Pieńkos, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000, s. 40. Także W. Włodarczyk, *Sztuka świata*, t. 10, dz. cyt., s. 135, określa go mianem „człowieka w kapeluszu”, który stał się przedmiotem sztuki: „kapelusz artysty-szamana”; por. *Słownik sztuki XX wieku*, red. G. Durozoi, Warszawa 1998, s. 65.

Tadeusza Sławka: „Kapelusz Beuysa: Namiot tłuszczu i filcu nad rozświetlonym chlebem. Na polu jelenie spłoszyły zająca”¹⁵.

Wydaje się, że kapelusz Beuysa w instalacji Sataleckiej pełni funkcję symboliczną. Jest świadomym nawiązaniem polskich artystów, prowadzących działania z pogranicza sztuk – poezji, plastyki, muzyki – do sztuki *performance*, a zarazem idei sztuki reprezentowanej przez Beuysa. Cytat z *image* znanego artysty przyjmuje tutaj postać aluzji; autorzy posłużyli się kapeluszem Beuysa apelując do wiedzy i dociekliwości odbiorcy, który powinien owo nawiązanie dostrzec i właściwie zinterpretować. Przedmiot nabiera podwójnych konotacji: odnosząc się do biografii i do zbiorowej intuicji¹⁶. Także utwór Sławka pt. *Kapelusz – pudło na rośliny* nawiązywał do artystycznych tradycji. Kapelusz może być nie tylko nakryciem głowy, ale nawet pudełkiem na rośliny – jak dowodzą twórcy koncertu-eseju. Kapelusze z wystawy zmuszają do refleksji nad przedmiotem na tyle banalnym, aby poprzez zmianę jego funkcji po raz kolejny pogwałcić przyzwyczajenia wizualne odbiorcy, złamać stereotypy myślenia, zaskoczyć, zadziwić, zabawić.

To tylko zaczyn akcji, która miała dopiero nastąpić, przedsmak obrazów wzbudzonych poetyckimi tekstami Tadeusza Sławka. Autorka instalacji Ewa Satalecka sprawiła, by dotarły one wieloma kanałami do odbiorcy. Opracowała je pod względem typograficznym, wybrała rekwizyty z Fabryki Kapeluszy w Skoczowie i zaaranżowała wewnątrz Pracowni Działań. Pierwsza odsłona to wydrukowane na papierze, rozdawane przy schodach do galerii plakaty-katalogi – olbrzymia zadrukowana płachta papieru. Po jednej stronie zapisana drobnym „maczkiem”, ale czytelna – klucz do drugiej strony. A tam tajemnicza kombinacja białych i czarnych czcionek z polami czerni¹⁷. We wnętrzu niczym echo tamtego druku monotonicznie wyświetlane na ścianie słowa. Nieme litery sączące się pomiędzy przedmiotami. Czy tego było za mało? Co można jeszcze zrobić z kapeluszem i słowem. W towarzystwie André Bretona, jednego z przywoływanych przez Tadeusza Sławka poetów, losowano wyrazy z kapelusza, by tworzyć aleatoryczne wiersze. Ale tym razem nie może być mowy o grze przypadku. Zaproszono gości do przestronnej, choć surowej, bo w fazie animacji, sali Galerii Camelot na koncert, jak nazywali to wydarzenie artyści. Kelnerka przeprowadzała pomiędzy stolikami niewtajemniczonych na zapleczce restauracji. W prawie zupełnej ciemności zarysowały się dzięki ustawionym na nich świecom stopnie prowadzące ku górze. Szukam w głowie odpowiedniego słowa, by wyrazić to, co zobaczyłam i usłyszałam. Inscenizacja? *Performance*? Nie, chyba za dużo w tych słowach teatru, chociaż Tadeusz Sławek czyta swe teksty jak aktor teatru słowa. Tak jak Ewa Satalecka „uderzała” czytelnika wytuszczoną, powiększoną czcionką, tak tutaj on podnosi głos. Ściszony rytm wyrazów na papierze wraca w uporczywym powtarzaniu przez lektora wybranych fragmentów. Wieczór poezji? Nie, to byłoby zbyt proste. A gdzie tu miejsce dla pozostałych aktorów tego

¹⁵ Tadeusz Sławek w latach 1996–2002 był rektorem Uniwersytetu Śląskiego. Jest profesorem filologii polskiej i angielskiej. W jego dorobku znajduje się 10 książek autorskich, 15 książek redagowanych, 5 książek poetyckich i ok. 50 artykułów.

¹⁶ L. Nader, *Alchemia pamięci, doświadczenie mnemiczne w twórczości Josepha Beuysa*, www.filozofia.uw.edu.pl/archiwalia/pdf/beuys.pdf (12.02.06).

¹⁷ Krótkie formy poetyckie drukowane były białymi literami na czarnym tle, tekst eseju – odwrotnie.

przedstawienia? Dla Bohdana Mizerskiego, który improwizuje na kontrabasie przeciskając się mistrzowsko pomiędzy słowami, dla Ady Szczudło – autorki aranżacji przestrzeni i światła, dla artystycznego filmu Ewy Sataleckiej. Misterium? Może to za wiele...

Zaczęło się. Pusta scena ożyła. Wypełniły ją drobne, acz wyraziste gesty i kaskada słów poety i wyrwijająca z zamyślenia muzyka. Martwa ściana zwieńczona kapeluszem spłynęła światłem. Mieniła się, płonęła i bledła na przemian. Następnie ustąpiła miejsca impresjom z Fabryki Kapeluszy. Dla wielu nieznanym procesowi powstawania kapeluszy stał się jeszcze bardziej tajemniczy. Zwielokrotnione ręce rzemieślników wykonywały rytualne gesty nad kadziami z magicznym wywarem. Ich ciała, tak jak i ich wytwory, dopiero się formowały. W krakowskiej Pracowni Działań i Galerii Camelot świadkowie dostąpili spotkania z owocami pracy kilku osób, ale najważniejszą z nich wydaje się Ewa Satalecka.

To nie jedyny przykład, kiedy słowa/obrazy artystki za sprawą różnych mediów równocześnie zagościły w przestrzeni wystawowej. Jej sztuka już w 2002 roku zmierzała ku kompozycjom w typie *environment*, ku przestrzennemu zespołowi przedmiotów, między które widz może wkraczać. Przedmioty, fragmenty przedmiotów, ściany i światło komunikują się ze sobą¹⁸. Wypełniając tę samą przestrzeń relatywizują się – odwołują się również do kodów wyobraźni i do pamięci zbiorowej. Już na przykładzie *Kapeluszy* widać wyraźną intertekstualność sztuki typu *environment*. Artyści – tu Ewa Satalecka i Tadeusz Sławek – decydując się na tak liczne nawiązania do treści kultury, m.in. do biografii wywoływanych w wierszach artystów: Magritte’a, Beuysa, van Gogha, badają tym samym funkcje komunikatywne sztuki.

Podobne zjawisko można było śledzić na pierwszej tego rodzaju ekspozycji pt. *Gra początku. Przestrzenie tekstów* w Galerii Działań Fredo Ojdy w Warszawie na Ursynowie (luty 2002 r.). Zawierała ona wiersze rozmieszczone na dwóch przeciwległych ścianach pomieszczenia autorstwa Dagmary Ginko i Adama Peciaka w opracowaniu graficznym Ewy Sataleckiej¹⁹. W ramach kolejnej podobnej wystawy okupacja zadanej przestrzeni wydaje się jeszcze bardziej czytelna²⁰. Jak w pierwszych *environment* związanych z *arte povera* artysta nie stawia dzieła na postumencie, ale

¹⁸ *Environment* miał wiele wcieleń, w Anglii w 2 poł. lat 50. XX w. tworzono go nie jako dzieło sztuki, lecz jako pogłówną demonstrację codziennych warunków życia w nieustannym wyścigu nowości; w Nowym Jorku forma ta doprowadziła do powstania *happeningu*, pojętego jako wizja lawiny przedmiotów domagających się wreszcie uruchomienia, przemieszczenia, zniszczenia. Dzięki *environment* nauczono się przełamywać nawyki związane z tradycyjnym stosunkiem prac do wnętrza wystawowego, co stało się zapowiedzią nowych metod obcowania z dziełem. W odniesieniu do dzieł Sataleckiej można też mówić o instalacjach przestrzennych. Intencje autorki w odniesieniu do wystawy *Kapelusze* można odczytać ze szkicu-zaproszenia na wystawę, który zawiera propozycję zainstalowania przedmiotów we wnętrzu galerii.

¹⁹ Pierwowzorem projektu do dwóch wierszy Dagmary Kuczyńskiej-Ginko była książka, która miała postać gry planszowej – opis projektu zob.: E. Satalecka, *Moja praca z tekstem*, <http://www.ewasatalecka.a4.pl/ksiazka.htm>

²⁰ Wystawa odbyła się w Galerii pod Plafonem w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej we Wrocławiu prowadzonej przez Marię Dziedziniowicz w IV-V 2002 pt. *Książka z obrazkami*.

eksponując jego związek z życiem, przywraca podłodze i temu, co się na niej znajduje, należytą uwagę²¹.

Jednak najbardziej interesujące *environment* powstały w 2003 roku: z tekstami Marcina Babko (*Czarne na białym*)²², a następnie *Płaszcz* dla wspomnianej już Pracowni Działań Agnieszki Szpali. Na pierwszej z nich znalazł się cykl prac z zastosowaniem matryc prostych, czyli szablonów, stempli gumowych płaskich i gumowych wałków oraz czcionek z najprostszych drukarenek-zabawek dziecięcych. Szablony powstały przez obrysowanie kształtu znajomych. Gotowe prace wycięte z lustra-pleksi rozmieszczone zostały w parach na podłodze galerii w kompozycjach powtarzających sytuację momentu obrysowywania. Warto w tym miejscu przytoczyć precyzyjny opis tej realizacji przygotowany przez autorkę, bo każdy zaprojektowany przez nią i zainstalowany przedmiot miał swoją wagę:

Ponad nimi na sklepieniu galerii wyświetlał się obraz nieba w różnych warunkach pogodowych. Między niebem a lustrem na żyłkach podwieszane zostały wydrukowane na przezroczystych foliach strony opowiadania Marcina Babko *Po drugiej stronie Przemyszy*. Tekst, prześwietlony obrazem nieba, odbijał się w obszarze wyciętych sylwet, nakładając na siebie treść kolejnych stron. Obok pokazywany był wiersz-piosenka Marcina Babko *Kameleon*, zmontowany w formie przeskalowanego kalejdoskopu, gdzie w miarę przesuwania nalepionego na pleksiglasową linię tekstu widz, obserwujący go przez okular, otrzymywał zmienne, zwielokrotnione podwójnym lustrem obrazy czarno-czerwonych znaków, „letrasetowych” liter. Ten sam tekst w formie spirali okręcał się wokół tuby²³.

Płaszcz, zrealizowane w tym samym kameralnym wnętrzu co dwa lata później *Kapelusze*, stanowiły kolejną próbę plastycznej interpretacji wierszy Dagmary Kuczyńskiej-Ginko. Dwa wiersze jej autorstwa zostały wydrukowane czernią na białej podszewce i wszyte w czarne kimona, zawieszane w przestrzeni galerii. Towarzyszyły im teksty dwóch smsów i dwóch e-maili, napisanych przez dwóch mężczyzn. Ich składy naświetlano na przezroczystych filmach budujących wertykalny, transparentny filar. Motywem przewodnim zgromadzonych tekstów były relacje w związkach międzyludzkich: miłości lub przyjaźni, a przede wszystkim towarzyszące im poczucie samotności. Część ekspozycji stanowiła także ustawiona na białym, pokrytym nadrukiem piedestale książka autorska Dagmary Kuczyńskiej-Ginko, zbierająca wypowiedzi na zadany sobie temat: *sen, sens, smak, seks*. Kontekst tych opowieści okazał się bardzo zróżnicowany, od kulinariów po wątki autobiograficzne. Książce towarzyszyły płachty podszewki z odbitymi składami tekstu. Zatem

²¹ Sztuka biedna, nazwana tak w roku 1967, przez umieszczenie we wnętrzu sali wystawowej np. sterty ziemi, warstwy popiołu, kłębu drutów, pni, roślinności, próbek minerałów itp., demonstrowała przekonanie artystów, że nie ma na naszym globie takiej struktury, takiej bezformnej materii – stworzonej przez ludzi czy znalezionej – której by nie można było uznać za dzieło wskutek zwrócenia na nią uwagi. Por. U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973, s. 56–59.

²² Dwa przestrzenne działania z tekstami Marcina Babko prezentowane były w Galerii ZPAP Sukiennice w Krakowie, Galerii Obok w Tychach i Muzeum Historii Katowic.

²³ Dodatkowo miały temu towarzyszyć słuchawki do akustycznego odbioru autorskiego wykonania wiersza-piosenki, ale ze względów technicznych zaniechano tej części projektu.

różnorodność, ale w obu przypadkach podporządkowana wspólnym ideom, ponadczasowym treściami. W warstwie formalnej układów typograficznych na plan pierwszy wysuwają się jakości kompozycyjne: zagadnienie symetrii, rytmu oraz relacji pomiędzy wielkościami czcionek i ich barwą. Ważny dla Sataleckiej wydaje się także czas, czym innym są bowiem słowa drżące na podwieszonych podszewkach czy rozdawane w formie katalogów, a czym innym słowa czytane wobec publiczności czy miarowo wyświetlane z rzutnika. Te abstrakcyjne, zdawałoby się, jakości, wchodząc w relację z zastaną przestrzenią i podobnymi zjawiskami w obrębie kompozycji pozostałych zainstalowanych obiektów, znajdują potwierdzenie w treści interpretowanych tekstów.

Słowa podręczne

Zanim odwiedziłam Pracownię Działań, zachęcona właśnie nazwiskiem Sataleckiej, w księgarni na Szpitalnej znalazłam malutką książeczkę w czerwonym kartoniku. Zaciekawiały mnie dwie sprawy: miejsce wystawy – Muzeum Historii Katowic (związana jestem bowiem ze Śląskiem) i przede wszystkim zawartość albumu: reprodukcje grafik, rysunków i typograficznie opracowanych wierszy siostry autorki Dagmary Kuczyńskiej-Ginko²⁴. Każda strona inna, różniły się wielkością, intensywnością barw, rodzajem czcionek. „Jakaż musiała być ta wystawa!” – pomyślałam wtedy. Choć trudno było czytać niektóre teksty, bo np. drukowane były matową czarną czcionką na czarnym, błyszczącym papierze, nie mogłam od tego obiektu oczu oderwać. Podziwiałam kunszt, z jakim można zaprojektować stronę do wiersza o pustce²⁵. Przeźroczysta kalka zadrukowana białą, ledwie nasyconą czcionką, wypunktowana czerwonymi znakami interpunkcyjnymi : „-;!;?” kryje w sobie bogactwo kolejnych stron. Najlepiej czytać ją opierając kartkę na dłoni. Głębiej wynurza się czarny prostokąt z poetyckim komentarzem: „– Spokój i cisza” i pisany szarą dużą czcionką z czerwonym monstrialnym „i” tekst: „Jednak jakiś gwar dobiegał z sąsiedniego kwadratu i wciąż narastał”. Już ten fragment książki pokazuje wspólnotę semiozy działań obu artystek. Przeplatające się tematy, słowa i obrazy tworzą spójny komunikat, często o charakterze metanarracji, opowieść o wspólnych pasjach – drukarstwie i słowie; mówionym, pisanym i zobrazowanym. W tym miejscu wydaje się istotne spostrzeżenie, że autorzy książki artystycznej wkraczając często na drogę rozważań filozoficznych nad istotą swojego medium tworzą tzw. metaksiążkę²⁶.

Z czasem zapisany w pamięci obraz tego szczególnego przedmiotu pozwolił mi w inny sposób spojrzeć na instalacje przestrzenne Sataleckiej. W *Płaszczach*

²⁴ Ewa Satalecka *grafika, rysunki, książki* (katalog), Muzeum Historii Katowic, Katowice 2003; Dagmara Kuczyńska-Ginko, psycholog, także ma na swoim kąciku własne książki, głównie ze swoimi wierszami, które można by zaliczyć do nurtu książek autorskich, np. *Książka*, oprac. graf. T. Ginko, Katowice 1998.

²⁵ Tamże, strony nienumerowane; fragment „białego” tekstu: „– Jakże tu białe i pusto./– Jak lekko./– Ile tu światła i powietrza./ I tylko na opuszkach palców łaskotało dojmujące odczucie struktury papieru./ – Czyżbym zabłądziła?/ Gdzie ja jestem?!/ Pod stopami ujrzałam pojawiający się/ lekko widoczny ołówkowy napis:/ Oprócz tej grubej czarnej kreski pociąga mnie jeszcze nienasycona, najlepiej pusta przestrzeń”.

²⁶ Por. R. Solewski, *Metaksiążka. Książka artystyczna jako hermeneutyka księgi*, „Estetyka i Krytyka” 2004–2005, nr 7–8, s. 118.

i *Kapeluszach* ściany pozostały puste, zapewne po to, by uzyskać jednorodną pod względem obranego motywu ekspozycję lub nie zakłócać odbioru projekcji słów z rzutnika. Ale pokazy aranżowane zwykle przez Ewę Satalecką dawały okazję zeknięcia się oprócz kompozycji typograficznych z jej rysunkami i grafikami, czystymi wypowiedziami obrazowymi²⁷. Na pierwszy plan w tych cyklach wysuwa się człowiek, kobieta i mężczyzna. Sylwetki rysowane delikatną, energiczną kreską, niektóre groteskowo zdeformowane²⁸. Chętnie sięga też po szablon, tak jak w przypadku wspomnianych leżących na podłodze galerii par. Ponadto na wystawie *Czarno na białym* w Galerii Agnieszki Szpali (2003 r.) pojawiły się odbite na bibułce japońskiej w technice monotypii sylwetki skulonych kobiet. Także w cyklu *Akty – czysta, pozbawiona konturu figura wyraźnie odcina się od ornamentalnego podłoża, na co pozwoliło właśnie użycie tej prostej matrycy – szablonu*. W kompozycjach tych śledzić można grę z symetrią osiową. Drobne przesunięcia kontrapunktów cienia, często nadrealistycznie niejednoznaczne, wpływają na dynamikę tych lapidarnych opowieści o losie człowieka. To nie tylko wskazanie na jego dwoistość, ale przede wszystkim zaakcentowanie faktu odmienności płciowej i wskazanie na pojawiające się na jej tle dramaty. To nie przypadek zapewne, że małą czerwoną książkę otwiera grafika z przedstawieniem „zamyślonego, grubego i łysego Anioła” siedzącego naprzeciwko nagiej kobiety, wpatrujących się w kulę przypominającą globus. Echo fotografii z Duchampem grającym z modelką w szachy?

W książkach Sataleckiej rękodzielo ustępuje miejsca najnowszym technikom powielania²⁹. Artystka sięga po najróżniejsze podłoża, kalkę, bibułę japońską, kartony, ale też eksperymentuje w zakresie kształtu tomu i jego zawartości. Przykładami obiekty zaprojektowane wcześniej niż czerwona książeczka, wystawione na przywołanych wyżej ekspozycjach w Warszawie i we Wrocławiu³⁰. Zawierały one krótkie formy prozatorskie Adama Peciaka. Pierwsza pozycja *O małych robotach* opierała się na zasadzie zapisu tekstu ciągłego, w którym czytelnik sam musi się zorientować, gdzie kończą się poszczególne słowa i zdania. Infantylny styl opowiadania został ponadto podkreślony wyborem podłoża – szkolnej bibułki i granatowego tuszu. Jedną jedyną delikatną kartkę z tekstem poety oprawiono w grube tekturowe okładki, często wybierane do książek artystycznych. Druga książka zawierająca *Ckliwe opowiadania miłosne* miała jeszcze ciekawszą formę³¹. Została wydrukowana czerwonym tuszem na chusteczkach higienicznych. Kompozycja poszczególnych ujęć oparto na skojarzeniach z niemym kinem, pozbawionym w tym wypadku także obrazów. Wyjęcie jednej chusteczki z czarnego pudełka, przypominającego opakowanie

²⁷ Np. na ścianach Galerii ZPAP Sukiennice w 2003 r. wyeksponowano dwa cykle graficzne *Wydruki wielkoformatowe z 2003* i *Akty z 2001 /Akt urodzenia, Akt zgonu, Akt ślubu/*.

²⁸ Wiele z nich przeniesionych na płytę polimerową było następnie powielane w powiększonej skali i eksponowane na ścianach galerii.

²⁹ Z częścią jej dotychczasowego dorobku można zapoznać się w zbiorach Liberatury w Małopolskim Instytucie Kultury w Krakowie.

³⁰ Pierwszą książkę zaprojektowała artystka w 1984 r. do wierszy Dagmary Kuczyńskiej-Ginko; opis zob.: <http://www.ewasatalecka.a4.pl/ksiazka.htm>

³¹ Autorzy książki używali pierwszego zdania jako tytułu, łamali teksty według późnośredniowiecznej czy wczesnorennesansowej zasady – niezgodnie z gramatycznym podziałem słów, tak by wypełnić przestrzeń przeznaczoną na wpisanie tekstu.

z kasety wideo, pociągało za sobą kolejny „obraz” jednorazowego użytku. Autorka podkreśla, że celem takiego wyboru medium było pobudzenie wyobraźni widza magią słowa ujętego w formę graficznego zapisu³².

Należy w tym miejscu przypomnieć kilka szczególnych, unikatowych wydawnictw artystycznych, do których zdają się nawiązywać katalogi Sataleckiej. W 1960 roku warszawskim Konfrontacjom towarzyszył katalog ilustrowany oryginalnymi grafikami i drobnymi akwarelami wykonanymi w stu egzemplarzach przez wszystkich wystawiających artystów. W latach 80. takie bibliofilskie katalogi, zwykle z jedną grafiką autorską, otwierały wystawy indywidualne, m.in. Stanisława Sobolewskiego i Romualda Oramusa w Galerii Saska Kępa³³. Interesującą analogią wydają się też książki z reprodukcjami prac Zbigniewa Makowskiego wydane przez Galeria Zderzak³⁴. To przykłady wydawnictw katalogowych. Jednak biorąc pod uwagę fakt, że po zakończeniu wystaw żyją one swoim własnym życiem książki-objektu, można włączyć je w cały repertuar książek artystycznych, których odbiór polega na doświadczeniu estetyki przedmiotu za pomocą różnych zmysłów. Bardziej może dobitnie reprezentują ten nurt prace Radosława Nowakowskiego czy Vladimíra Halka, którzy analizują m.in. zjawisko obecności i funkcjonalności podstawowych elementów składowych książki – stronic³⁵.

W opisywanych powyżej realizacjach Sataleckiej do takich doznań skłaniały przede wszystkim instalacje typograficzne z wykorzystaniem tkanin i papierów o zróżnicowanej gramaturze, ale także książki o poszarpanych stronicach oprawne w grubą surową tekturę czy przybierające formę zwoju. Wskazać można zatem na powinowactwa tych eksperymentów zarówno ze sztuką dawną, którą pieczołowicie studiuje autorka, jak i z pracami współczesnych artystów. Istnieją także w jej dorobku książki, w których nad przedmiotowością góruje tekst, proza lub poezja, opracowane pod względem typograficznym. One bardziej kojarzą się z dziełami przypisywanymi do nurtu liberatury³⁶. Z takich realizacji powstałych niedawno warto wymienić *The Unfortunates* B.S. Johnsona – dzieło w pudełku, w formie rozsypanych rozdziałów, *Oka-leczenie* Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik – o tajemniczym składzie; czy opracowany graficznie wiersz Zenona Fajfera na potrzeby jednego z numerów „Autoportretu” pt. *Trzy kroki*³⁷. Metafory tworzone są zatem nie tylko przez słowa, ale również przez rodzaj i przestrzeń zapisu³⁸.

³² Por.: <http://www.ewasatalecka.a4.pl/ksiazka.htm>

³³ Por. A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei*, Warszawa 1992, s. 129, 135, 141.

³⁴ Por. Zbigniew Makowski, „*Florilegium*”, proj. Jan Michalski, Galeria Zderzak, Kraków 1998; Zbigniew Makowski, „*Tabula Itineraria*”, proj. Jan Michalski, Galeria Zderzak, Kraków 2001.

³⁵ Opis i analiza ich dzieł zob. R. Solewski, dz. cyt., s. 127.

³⁶ W artykule Katarzyny Bazarnik, *Popsuta przestrzeń. O odpowiedzialności wydawcy, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”* 2006, nr 4, s. 7, podaje następującą definicję liberatury: „od łac. *liber* – książka; czyli taka literatura i taka poezja, które nierozdzielnie łączą słowo z jego materialnym podłożem”.

³⁷ „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2006, nr 4, s. 31–42.

³⁸ Przedstawiciele tego nurtu wymienia R. Solewski, dz. cyt., s. 120.

Gra słowa

Scenografie – miejsce spotkania sztuk plastycznych, ekspresji ciała aktora i słowa – wydają się ulubionym, dającym najwięcej możliwości polem eksperymentów artystki. Potrafi ona doskonale przenosić doświadczenia z podręcznego formatu książkowego na przestrzeń sceny. Pomysł szachownicowej kompozycji zastosowanej do dwóch wierszy w książce-grze Dagmary Kuczyńskiej-Ginko, przeniesiony w 2002 roku do galerii, doczekał się także formy scenicznej. W teatrze Gry i Ludzie w Katowicach powstało przedstawienie pt. *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie* Brada Fradera w reżyserii Roberta Talarczyka³⁹. Satalecka zaprojektowała do niego m.in. podłogę w formie gry planszowej, gdzie naprzemiennie pola odpowiadały pustce lub miejscu akcji sztuki. Szczególną rolę odgrywała ona w czasie przedpremierowych prób czytanych, kiedy układ nie był przysłonięty rekwizytami⁴⁰. Laserowy wskaźnik podwójnej postaci kobiety-demiurga wybierał i wskazywał miejsce wypadków, znane widzowi z nazwy wydrukowanej na przynależnym mu polu. Podobne korelacje pomiędzy sztukami występują w przedstawieniu muzycznym pt. *Ballady kochanków i morderców* według Nicka Cave'a granym od 2002 roku w Teatrze Korez w Katowicach⁴¹. Śladem po tym wydarzeniu jest płyta z *bookletem*. Oprawa sugeruje przedmiot szczególnie, czarny welurowy kwadrat z czarno-białym zdjęciem, na nim uśmiechnięty, zadowolony z siebie chłopiec trzymający za skrzydło martwego ptaka, echo makabrycznych tekstów Cave'a⁴². Po otwarciu pojawia się czerwone wnętrze z białym piórkiem – także odpowiedź na zadany przez reżysera temat namiętności i jej konsekwencji. Wszystkie te elementy, zarówno materie, jak i kolory – czerń, biel i czerwień, stanowiły kontynuację pomysłów scenicznych: kostiumów, scenografii, akcesoriów używanych w przedstawieniu. Do projektu scenografii wykorzystano przeskalowane fragmenty miniatur typograficznych, drobne napisy świetlne „Miłość” i „Zbrodnia” oraz ruchomy obraz filmowy – stanowiące granicę między dwoma częściami sztuki. Powróciły także znane już z rysunków wyobrażenia aniołów. Mimo całej dozy tragizmu zawartego w warstwie semantycznej wierszy, wszystkie te środki, zwłaszcza lunaparkowe pulsujące napisy, czapeczki-łódeczki, maski czy szczudła, zadecydowały o jej ludyczno-groteskowym odcieniu. Szczególnie ważne wydaje się zainteresowanie Sataleckiej możliwościami, jakie daje wizualizacja utworów literackich, w sytuacjach gdy gra aktora zostaje ograniczona, co w konsekwencji doprowadzi do próby całkowitego zastąpienia go projekcją multimedialną zapisu tekstu, uzupełnioną jego głośną lekturą i warstwą muzyczną do przedostatniego dramatu Sary Kane pt. *Crave*⁴³. Ten rodzaj działań z udziałem

³⁹ Próby czytane odbywały się w 2003 r., premiera w 2004 r. Artystka projektowała także plakat, program, ulotkę reklamującą przedstawienie.

⁴⁰ W 2001 r. artystka przyjęła podobne wzywanie do przygotowania opisanej już scenografii typograficzno-obrazowej do dramatu Sary Kane pt. *Miłość Fedry* w tym samym teatrze.

⁴¹ To pierwsze tego typu działania Sataleckiej. Współpracę z Teatrem Korez rozpoczęła na zaproszenie założyciela i dyrektora teatru Mirosława Neinerta, który widział jej rysunki i prace projektowe.

⁴² Fotografia autorstwa Bartosza Klimkiewicza przedstawiająca chłopca z Bytomia.

⁴³ W 2005 r. doszło do realizacji *environment* o charakterze typograficznym do sztuki Sary Kane bez udziału aktorów. Tekst emitowany z czterech projektorów, odpowiadających czterem bohaterom dramatu, był wyświetlany w przestrzeni, przypominał strukturą i formą

ruchomych ekranów, transparentnych lub efemerycznych, na które transmitowany jest ruchomy tekst, został także wykorzystany w aranżacji przestrzeni wizualnej koncertów scenicznych Kwartetu Śląskiego⁴⁴. I w tym wypadku na wybór materii podłoża – spiętych kartek papieru, sznurków, pleksi wypełnionej szablonami – także miały wpływ wcześniejsze doświadczenia z projektowaniem książek i aranżacją przestrzeni galerii.

Przestrzeń sztuki Ewy Sataleckiej

Podsumowując te rozważania o poszukiwaniach Ewy Sataleckiej w zakresie plastycznego opracowania tekstu, należałoby stwierdzić, że sięgają one różnych dziedzin sztuki, ale na plan pierwszy wysuwają się pokrewne: poezja konkretna, liberatura i książka artystyczna⁴⁵. Historycy sztuki nie są wprawdzie przekonani do stawiania wyraźniej granicy pomiędzy nimi, poszczególne projekty Sataleckiej można przypisać do różnych nurtów, choć spotykają się one we wspólnych przestrzeniach. Właśnie kategoria przestrzeni spina niczym niewidzialna klamra te eksperymenty⁴⁶. W przypadku instalacji i scenografii to skojarzenie oczywiste. Pamiętać jednak trzeba, że większość obiektów wchodzących w skład takich dzieł posiadało nadruki, czyli już na tym etapie odnosiło się do książki artystycznej. Również egzemplarze katalogów, w stanie bezruchu przywołujące na myśl tradycyjne woluminy, w lekturze zmieniały się w obiekty przestrzenne pochłaniające lub odbijające światło, skłaniające dłoń czytelnika do wykonania czynności, które z obiektu prawie płaskiego czyniły dzieło rzeźbiarskie⁴⁷. Jeżeli ponownie spojrzymy na komunikaty oddawane przy użyciu całego złożonego wachlarza środków formalnych, to należy podkreślić uniwersalność wybieranych tematów. Za pomocą wielopoziomowej metafory, używając bliskich człowiekowi przedmiotów, krąży Satalecka wokół losu jednostki. Godną podkreślenia wydaje się także wykazana już w pierwszych omówionych realizacjach intertekstualność. Oglądając, biorąc do ręki, czytając jej wypowiedzi, nie sposób zapomnieć o różnorodności i bogactwie historii pisma i sztuk plastycznych.

Na koniec chciałabym przytoczyć słowa samej artystki, które stanowią niejako uzupełnienie i doprecyzowanie moich rozważań:

napisy końcowe, co miało się kojarzyć z czasem i okolicznościami powstania dramatu. Konstrukcja sztuki nakazała autorce wybór jednego z utworów muzycznych Witolda Szalonka; szczegółowy opis por.: E. Satalecka, *Opracowanie graficzne dramatu Sarah Kane Crave w połączeniu z utworem muzycznym Witolda Szalonka*, <http://www.ewasatalecka.a4.pl/ksiazka.htm>.

⁴⁴ Edycja pierwszego cyklu pt. *Kilka aspektów ludzkiego losu. Cykl koncertów scenicznych na kwartet smyczkowy* miała miejsce w latach 2003–2004 i odbywała się w Teatrze Korez w Katowicach, Nordic House w Krakowie i CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie. Wybrany utworom towarzyszył literacki komentarz Tadeusza Sławka, którego teksty były przez Satalecką opracowywane graficznie do obrazowej emisji scenicznej. Mirosław Neinert z Teatru Korez je czytał.

⁴⁵ Charakterystyka takich pojęć jak: książka artystyczna, liberatura, książka autorska, piękna książka zob.: R. Solewski, dz. cyt., s. 119–122.

⁴⁶ O problemie przestrzeni w kontekście książki pisze Zenon Fajfer, *Liberatura – literatura przestrzeni*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2006, nr 4, s. 2.

⁴⁷ Najlepszym dowodem jest zapis czynności „czytania” wspomnianej już książki z opowiadaniem Adama Peciaka *Ckliwe opowieści miłosne* w postaci filmu Grzegorza Borkowskiego.

Otrzymuję dzieło literackie, które inspiruje mnie do pracy plastycznej. Wybieram znak, jakim jest litera, jako najodpowiedniejszy do budowy mojej równoległej wypowiedzi graficznej. Posługując się słowem, pragnę użyć jego znaczenia jak i kształtu do skomponowania wypowiedzi autorskiej, pragnę jednocześnie obnażyć strukturę tej wypowiedzi, wskazać na jej wieloosiowo symetryczną budowę, na różnorodne możliwości interpretacyjne. Pragnę oprócz obrazu użyć dźwięku. Litera jest formą, która posiada znaczenie, kształt, dźwięk podatne na wszelką interpretację [...]. Litera jest formą zarówno plastyczną, jak i akustyczną, podlegającą dowolnej interpretacji dowolnych rąk, krtani i warg, jest powszechnie, codziennie używaną częścią naszych powszednich starań o indywidualny kształt pojedynczego istnienia⁴⁸.

Summary

Three scenes of a word

Ewa Satalecka is a graphic designer, typographer, stage designer and teacher. She makes visual presentations of texts with the music of such composers as Witold Lutoslawski, Witold Szalonek, Philip Glass and Alfred Schnittke. Her small cameral exhibitions include unique artistic books of poems by her sister Dagmara Kuczynska-Ginko or Tadeusz Ślawek. These texts are printed also on cloth, transparent films and other materials, building environments in art galleries. In book design she tends to integrate typography and picture. One of the most important elements in her artworks is a letter, a sign and symbol, treated as a medium of emotions, and a letter transformed in space and motion. The article presents selected artistic series concerning various aspects of human existence: friendship, loneliness, memory.

⁴⁸ Cyt. za. E. Satalecka, *Moja praca z tekstem*, <http://www.ewasatalecka.a4.pl/ksiazka.htm>

Agata Bednarczyk, Rafał Solewski

Słowo, pismo, obraz i myślenie w sztukach wizualnych

Mówić o języku jest przypuszczalnie
jeszcze gorzej niż pisać o milczeniu

Martin Heidegger, *W drodze do języka*

Komunikacja językowa

„Człowiek mówi”¹ – za tym Heideggereowskim stwierdzeniem kryje się nie tylko banalne określenie kolejnej aktywności człowieka, ale wskazanie, że ta właśnie czynność odróżnia go od zwierzęcia.

W artykułowanym wyrażaniu wewnętrznych poruszeń „Człowiek czyni siebie sobą”². W akcie komunikacji przyjmujemy określoną postawę, precyzujemy myśli i systematyzujemy poglądy, określamy wtedy również sami przed sobą swoją tożsamość.

Ludzie mówiący ze sobą tworzą wspólnotę. Według Gadamera, to nie rozum jest przyczyną powstawania wspólnoty, tylko możliwość porozumiewania się. Komunikowanie się zatem pełni twórczą rolę społeczną, stwarza więzi międzyludzkie, jest łącznikiem. Język jest fonicznym uzewnętrznianiem doznań jednostki, dzięki temu adresat ma szansę wyjść poza zbiór jedynie własnych doświadczeń. Komunikując się przyporządkowujemy pewne słowa pojęciom, dzięki temu możemy się porozumiewać. Z tego wynikałoby, że każde słowo ma ściśle określone znaczenie, dzięki czemu jesteśmy w stanie za ich pomocą opisać świat.

Ale zbiór pojęć nie jest ograniczony i niezmienny, a przyporządkowane im słowa nie są definitywne i ostateczne. Johann Georg Hamann, ceniący wartość słowa w człowieczym rozumowaniu, określa język jako otchłań, czyli przestrzeń nierozpoznawalną i nieuchwytną³. Czy jest to dowód, że pełna językowa komunikacja międzyludzka jest iluzją? Przekazywane treści kierowane przez nadawcę do odbiorcy nigdy tak naprawdę nie mogą być do końca zrozumiane, ponieważ każdy z nas ma inny zasób doświadczeń osobistych, a więc również pojęć. Gadamer twierdzi jednak, że to niedookreślenie języka sprawia, iż można dzięki niemu wyrażać treści. Dzięki temu niedookreśleniu właśnie możemy się porozumiewać. Żywa mowa jest zmienna, a znaczenie słowa tworzy się dopiero podczas jego użycia. „A zatem użycie słów nie polega na przyporządkowaniu ich gotowym sensom, gotowym pojęciom. Pojęcie

¹ M. Heidegger, *W drodze do języka*, Kraków 2000, s. 7.

² Tamże, s. 10.

³ Por. G. Griffith-Dickson, *Johann Georg Hamann, Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/hamann/> (30.07.08).

jest raczej czymś w rodzaju otwartego horyzontu, którego granice zakreślane są ciągle na nowo⁴. Dzięki temu możemy analizować „domniemane stosunki pojęciowe”, które zachodzą pomiędzy poszczególnymi słowami wypowiedzi. Porozumiewamy się nie tylko na temat tego, co już rozumiemy, ale również poznajemy poprzez komunikowanie się. Każdy postrzega świat po swojemu i w toku porozumiewania się przedstawia swoje widzenie świata innym, poznając jednocześnie ich spojrzenie. Według Gadamera: „Rozumiemy coś tylko wtedy, gdy to nasze rozumienie da się zakomunikować innym; rozumienie zdarza się między ludźmi, a nie w duszy abstrakcyjnej, izolowanej jednostki”⁵.

Podążając za tą myślą można wysnuć wniosek, że rozumienie świata jest uzależnione od naszej sprawności językowej, umiejętności werbalizacji doznań, jak również od adresata naszej wypowiedzi. Czy można zatem nasze rozumienie uzależniać od intelektu innych? Merleau-Ponty dowodził, że do rozumienia jest potrzebne słowo, które koniecznie pojawia się wraz z myślą, choć różni się od niej i nie pełni wobec niej tylko służebnej funkcji, ale Ricoeur inspirowany Heideggerem pisał o „docieraniu planu znaczeń do mowy, która występuje wspólnie z położeniem i rozumieniem”⁶. Czy zatem rozumienie ma charakter tylko werbalny, czy jest jakiś inny sposób poznawania świata, który nie odwołuje się do języka? Czy istnieje jakaś inna autonomiczna komunikacja niewerbalna, która dawałaby takie możliwości poznawcze jak język? Jest wszak choćby owa przestrzeń niedookreślenia, elastyczne traktowanie struktur werbalnych przez sens, droga docierania do znaczeń mowy. Czy może to przestrzeń, w której wykorzystać można wizualny tryb komunikacji? Czy może wręcz przeciwnie, użycie znaku należącego tak czy inaczej do ikonicznego świata dyscyplinuje relację słowa i sensu? Tak przecież działa pismo, pojmowane w jego najprostszym definiowaniu.

Pytanie o to, czy słowo jest potrzebne myśli, zadane w takim kontekście, wywołuje natomiast następne: czy litera jest potrzebna słowu. Sylogistycznie pytać można nawet dalej: Czy litera potrzebna jest myśli? Czy znak wywoływany jest przez myśl, tak jak słowo? Czy też może funkcjonuje autonomicznie, na podstawie własnej abstrakcyjnej estetyki konstruuje sensory nowe? Sięgające na przykład podświadomości, metafizyki? To oznaczać by także mogło, z drugiej strony, że sens „zadany” oddawać można z ominięciem konwencjonalnych znaków. Może nawet należy tak czynić, bo przecież znaki te wprowadzają niepotrzebne znaczenia własne?

Popularna definicja mówi, że „pismo jest to zespół znaków przyjęty przez określoną grupę ludzką umożliwiający widzialne lub trwałe przedstawienie myśli i mający to samo znaczenie dla wszystkich jej członków”⁷. Pismo jest więc systemem elementów, który dzięki zdyscyplinowaniu i stałości sprawnie spełnia rolę medium, czyli służy komunikowaniu się, co stanowi jego istotę. Istotą jednak komunikacji jest przekaz myśli, która nabiera kształtu w słowie, a później dopiero wykorzystać może

⁴ H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, Warszawa, 1979, s. 12.

⁵ Tamże, s. 10.

⁶ Por. R. Solewski, *O odzyskiwaniu mowy obrazu. Fenomenologia i hermeneutyka wobec współczesnej sztuki wizualnej*, „Kwartalnik Filozoficzny” XXXVI, 2008, z. 1, s. 7.

⁷ R. Chwałowski, *Pojęcie pisma*, <http://typografia.info/index.php/podstawy-mainmenu-6/15-pismo/27-pojecie-pisma> (30.07.08); O piśmie jako medium np. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 36.

zapis w postaci znaków pisarskich. Chociaż Ricoeur wskazuje, że pismo wprowadzając element dystansu wobec okoliczności powstania i odczytywania komunikatu doprowadza do wyzwolenia rzeczy napisanej, a Gadamer widzi w umiejętności zapisywania „czynność magiczną”, która jest „czystym śladem ducha”, nie jest wtórna wobec istoty języka i „**domaga** się zrozumienia”⁸. Pismo posiada zatem swą osobną właściwość, nie tylko medialnie służebną i pośredniczącą, ale i posiadającą własną wartość komunikacyjną, intelektualną i estetyczną. Czy zatem jest możliwa autonomizacja znaków pisarskich, pomijająca sferę werbalną, co znalazłoby swe szczególne zastosowanie w sztuce?

Odpowiedzi będą szukać analizując konkretne przykłady z dziedziny sztuki wizualnej, których istotą jest relacja abstrakcyjnego pojęcia do znaku pisarskiego i pisma w ogóle. Wybrane przykłady konstytuują się w przestrzeni wynikającej z rozbieżności myśli, słowa i jego zapisu wizualnego. Trzy skrajnie różne podejścia do semantyki słowa i funkcji ikonicznej znaku pisarskiego w obrębie działań artystycznych omówione zostaną niżej.

Pierwsze przykłady to prace conceptualistów, którzy za materię działań artystycznych obrali semantykę werbalną, rozdzielając słowo i pojęcie oraz analizując proces poznania zdeterminowany przez język. Realizacje nie tylko są poszukiwaniami istoty języka i naszego rozumienia świata, ale przede wszystkim pytaniami o znaczenie sztuki w ogóle. Działania conceptualistów mają na celu „uwolnienie sztuki od formy”⁹, co oznacza rezygnację z doświadczenia zmysłowego odbioru dzieła sztuki na rzecz jej intelektualnego oddziaływania. Podejście conceptualistów dalekie było jednak od traktowania obiektów sztuki jako medium do ilustracyjnego przekazywania innych treści filozoficznych. Realizacje te w najgłębszy sposób traktowały zagadnienie o nieadekwatności języka do abstrakcyjnego pojęcia i jego zapisu. Być może to instalacja – struktura wizualna (czy swoisty znak?) adekwatność taką miała zyskać.

Drugim tematem jest synteza tego, co wizualne i tego, co werbalne, prezentowana przez poetów konkretnych. Słowo traktują nie tylko jako „nazywający, ale i przedstawiający znak ikoniczny, łączony z innymi za pomocą nieliniowej syntaktyki graficznej, przez co jego pełne znaczenie wynika z obrazowo-słownej syntezy, zgodnej z pojmowaniem poezji”¹⁰.

Trzecie zagadnienie, którym chcę się zająć, to podejście do pisma prezentowane przez Janinę Kraupe-Świderską, która w swoich pracach przywołuje wizję znaku magicznego. Zajmuje się ona formalną stroną pisma, odseparowując go od sfery semantycznej poszczególnych liter. W obrazach maluje tzw. powidoki pisma, czyli naśladuje charakterystyczne elementy poszczególnych liter, tworząc układy do złudzenia przypominające pismo odręczne z różnych kręgów kulturowych. Prace Kraupe-Świderskiej odwołują się do zmysłowych doznań obcowania z pismem. Materią jej obrazów jest zatem wewnętrzna dynamika wynikająca z rytmów, napięć poszczególnych znaków pisarskich, które wymykają się systemowi zasad ich

⁸ P. Ricoeur, *Mowa i pismo*, przeł. K. Rosner, [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, Warszawa 1989, s. 96 n.; H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 238–239, 530–532.

⁹ Por. R. Solewski, dz. cyt., s. 8.

¹⁰ R. Solewski, *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku*, Kraków 2007, s. 102.

tworzenia, zwracając uwagę na piękno wynikające z formy, a nie tylko funkcji przekazywania informacji. Poetyckość prac wynika z przewrotnego traktowania liter, niezgodnego z konwencją ich zapisu i tworzenia własnego systemu obrazowania, tworzenia języka czysto wizualnego na bazie elementów charakterystycznych dla danego pisma, ale z pominięciem jego zasad i funkcji, z zastosowaniem bezpośrednich odwołań do doznań pozawerbalnych.

Semantyka słowa jako materia działań artystycznych

Instalacja *Jedno i trzy krzesła* z 1965 roku składa się z trzech elementów: krzesła, zdjęcia tego krzesła w skali jeden do jeden oraz jego definicji. Praca Josepha Kosutha polega na odseparowaniu pojęcia od jego naturalnego kontekstu. Zgodnie z zamysłem autora za każdym razem, kiedy instalacja jest wystawiana, zmienia się krzesło, do tego prezentowane jest zdjęcie tego nowego krzesła, ale opis słowny pozostaje ten sam.

Instalacja Kosutha jest właściwie pytaniem filozoficznym: „jak” my coś wiemy? Co to jest pojęcie „krzesło”, czy słowo w oddzieleniu od jego obrazu ma jakieś znaczenie? Artysta rozczłonkowuje elementy składowe naszego rozumienia i postrzegania, rozdziela coś, co jest nierozzerwalne. To rozczłonkowanie stawia odbiorcę wobec samoobserwacji własnego postrzegania. Jest lekcją anatomii postrzegania, a zatem również naszego poznawania i rozumienia świata. Twórca zadaje pytania z pogranicza filozofii o naturę naszego poznania i rozumienia świata. Dotyczą one jakby Arystotelesowskich rozważań nad istotą rzeczy: czy jest nią jej obraz, jej fizyczna materia, czy pojęcie? Czy krzesło byłoby krzesłem, gdyby nie było jego pojęcia? Czy jego obraz miałby jakiegokolwiek odniesienia do rzeczywistości, gdyby nie było funkcji krzesła w naszej codzienności? Wyabstrahowanie tego tak powszechnego przedmiotu z jego kontekstu dodaje niezwyklej dynamiki tej instalacji. Takie zestawienie poszczególnych elementów, które są równocześnie ze sobą jednakie, pokazuje ich rozbieżność. W związku z tym odbiorca zaczyna się zastanawiać, który z tych elementów jest prawdziwy. Joseph Kosuth podkreśla relacje języka, obrazu i pojęcia. Proponuje rozpatrzenie rozbieżności pomiędzy obiektem, jego obrazem i opisem werbalnym. W tym wypadku opis słowny krzesła ma funkcję służebną dla całej kompozycji. Jej wizualny aspekt jest zaś istotny tylko jako odwołanie się do sposobu zapisu definicji.

Obiektem tej pracy jest semantyka słowa, zagadnienia dotyczące ludzkiej percepcji otaczającej nas rzeczywistości. Niezwykłość instalacji polega na zmienności jej elementów – za każdym razem prezentowane jest inne krzesło – co dodatkowo podkreśla, że są one jedynie konstrukcją, szkieletem instalacji, a jej główną materią jest pojęcie krzesła, a nie fizyczny obiekt, jak to było wcześniej w sztukach wizualnych. Dzieło sztuki nie opisuje rzeczywistości, ale jest z nią nierozzerwalnie związane. Jednocześnie zaś sięga wprost do istoty rzeczy czytelnej w myśli. Pokazuje, że omiąć można definiowanie z użyciem zapisu werbalnego, samą zaś wizualną strukturą instalacji wywołać myślenie i dotrzeć do sensu. Czy nie oznacza to jednak wywołania słowa? Niekoniecznie zamkniętego w zdyscyplinowanej definicji, warunkującego jednak rozumienie?

Słowo sprowadzone do funkcji znaku. Działania na pograniczu poezji i sztuk wizualnych

Inne podejście do wizualnego aspektu znaku pisarskiego i funkcji, jaką pełni on w odbiorze utworu, reprezentują konkretyści. Jednym z ciekawszych polskich przedstawicieli tego gatunku jest Stanisław Dróżdź. Jego prace cechuje oszczędna stylistyka, ograniczająca instalacje jedynie do czerni i bieli. Jednym z głównych założeń konkretystów jest ograniczenie ich wypowiedzi do minimum środków formalnych, przez co potęgowana jest ich siła wyrazu. Konstrukcja obrazu musi być prosta, ścisła.

Z tego wewnętrznego napięcia pomiędzy minimalizmem formalnym a silnym przekazem semantycznym wynika niezwykła siła oddziaływania. Silny, często prosty w treści komunikat nie jest komplikowany środkami służącymi przedstawieniu, a „element plastyczny oznacza tylko siebie” i może wreszcie zerwać z tradycyjnie pojętą referencyjnością, by zająć się własną substancją twórczą jako konstruktorem sensu¹¹.

Jednym z przykładów działań Dróżdźa jest praca *Między* z 1997 roku. Realizacja ta polega na zaaranżowaniu zamkniętej przestrzeni prostopadłościanu, której wewnątrz i zewnątrz pokryte jest w całości wielokrotnie powielonymi literami słowa „między”. Rozczłonkowanie poszczególnych znaków typograficznych stwarza dodatkową przestrzeń wewnątrz zapisu słowa między. Tworząc wrażenia „powietrznej”, przestronnej przestrzeni we wnętrzu zamknięcia. Zerwanie z konwencją linearnego zapisu poszczególnych znaków typograficznych zwraca uwagę na wielopłaszczyznowość abstrakcyjnego pojęcia i nieskończoność kontekstów, w których może być ono użyte. Równe odstępstwa między poszczególnymi literami dają pewną harmonię i porządek. Każda litera jest tu autonomiczna i mimo że odwołuje się do konkretnego słowa, tworzy wariacje na jego temat. Widz jest wprowadzony w pewne kontinuum trwania pojęcia „między” zupełnie niezależnie od spodziewanego w wypadku zapisu procesu odbioru, ponieważ nie ma ani pierwszej, ani ostatniej litery.

Artysta określa swoje realizacje jako „pojęciokształty”, ponieważ pojęcie i jego materia są nierozdzielnie związane w całość wypowiedzi artystycznej. Strona formalna znaków typograficznych jest tak samo ważna jak semantyka wynikająca z kombinatoryki ich zestawień. Ten swoisty „poemat literowy” jest optyczną manipulacją, odwołującą się w równym stopniu do doświadczeń wzrokowych, jak i werbalnego odbierania świata. Jak często bywa w sztuce współczesnej, wypowiedź tak jest konstruowana, że twórca wprowadza odbiorcę w jakimś momencie trwania tej pracy; nie ma ani początku, ani końca. W taki sposób Stanisław Dróżdź wypowiada się na ten temat:

poezja konkretna polega na wyizolowaniu, zautonomizowaniu słowa. Wyizolowaniu go z kontekstu rzeczywistości pozajęzykowej, żeby słowo samo w sobie i dla siebie znaczyło. W poezji konkretnej forma jest zdeterminowana treścią, a treść formą. Poezja tradycyjna opisuje obraz. Poezja konkretna pisze obrazem¹².

¹¹ M. Kasprzak, *Snuć-nic*, <http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1095/1235/1390/dok.elektr.:> odczyt 10.06.08.

¹² E. Gorządek, *Stanisław Dróżdź*, www.culture.pl/artykuly/os_drozdz_stanislaw, (10.06.08).

Podstawą orientacji filozoficznej jest zatem myśl, że pierwotnym bodźcem, który do nas dociera, jest strona wizualna.

Ernest Cassirer uważał, że świata doznajemy najpierw wrażeniowo, zaś materiał wrażeniowy dzięki językowi jest utrwalany w symbol, aprioryczną konstrukcję, poprzez którą doznajemy rzeczywistości¹³. Co za tym idzie, najpierw pojawia się „zmysłowo cielesne” doświadczenie przestrzeni, które automatycznie pociąga za sobą interpretację. Zatem pierwotnym doświadczeniem jest obraz, a dopiero za nim idzie myśl. Przecież nawet w wypadku czytania najpierw widzimy obraz słowa, a dopiero potem pojawia się pojęcie, które to słowo reprezentuje. Mieke Bal pisze: „Patrzeć jako akt jest już zaangażowane w to, co odtąd nazywane bywa lekturą”¹⁴. Do takich doświadczeń słowa i języka odwołują się twórcy, którzy wypowiadają się w poezji konkretnej. Układ typograficzny jest równorzędny ze znaczeniem słów, strona formalna współtworzy wypowiedź poematu. Jest ona tak samo ważna jak znaczenie słów, ponieważ są ze sobą zespolone. Każda myśl, która jest utrwalona za pomocą pisma, ma swój obraz, „materię słowa”, konkretyści wykorzystują to do przekazania dodatkowych treści, świadomie wprzegając do budowania wypowiedzi stronę plastyczną znaków typograficznych.

Dzieło Drózdza, tak jak wiele innych przykładów twórczości konkretystów i podobnie jak działania innych konceptualistów, stawia pytanie o rolę różnych form wizualnych. W percepowanej wzrokiem przestrzennej instalacji ikoniczny zapis znakiem staje się obrazem, który dzięki swej estetyce wydaje się nie tyle zyskiwać znaczenia nowe, ile ujawniać głębię znaczenia wynikającego z syntezy myśli, jej zwerbalizowania i ikonicznego zapisania.

Strona formalna pisma jako element wypowiedzi artystycznej

Przewrotne podejście do pisma reprezentuje Janina Kraupe-Świdarska. Przewrotność ta polega na odwołaniu się do doświadczenia wrażeniowego pisma przy pominięciu warstwy semantycznej. Obrazy nie naśladują przy tym konkretnych liter alfabetu, ale odwołują się do pobieżnego naśladowania układu wizualnego całych linijek. Są to tzw. powidoki – przypominają ręcznie pisane teksty, na pierwszy rzut oka wyglądają jak szybko sporządzona notatka. Umysł nieświadomie ślizga się po ich powierzchni, bezradnie próbując odwołać się znanych mu kształtów znaków typograficznych, gdy tymczasem to dzieło można odbierać jedynie zmysłowo.

Wśród jej bogatego dorobku na szczególną uwagę zasługuje plastyczna interpretacja notacji muzycznej *Preludia Chopina* wykonana w 1986 roku. Obraz ten organizują trzy kolumny: po bokach na przemian w ciepłych i zimnych plamach błękitu, gdy pośrodku znajduje się barwny zapis powidoków pism. Kompozycja daje wrażenie monumentalności i powagi. Dwie boczne kolumny tworzą jakby zapis emocjonalny, temperaturę, notatkę dla dyrygenta, który ma rozróżnić delikatne niuanse pomiędzy poszczególnymi fragmentami dzieła, zachowując w muzyce określony wizerunek plastyczny. To jakby notacja dźwięku całego utworu zapisana naraz.

¹³ Por. E. Cassirer, *Symbol i język*, przeł. B. Andrzejewski, Poznań 2004, passim. Por. też M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001, passim.

¹⁴ M. Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” XVII, 2006, s. 308–309.

Pomiędzy tymi barwnymi obszarami znajduje się „zapis muzyczny dzieła”. Zaczyna się od pionowo układających się, ledwo widzialnych, delikatnych muśnięć pędzla, potem pojawia się czerwona plama i kolejne zapisy pogrupowane różnymi kolorami. Podążając w głąb obrazu natrafiamy w końcu na zapis „fal morskich odbitych na piasku”. Niekiedy ten polifoniczny, nieznaną alfabet się zagęszcza, przez co jakby zanika. Jego subtelność jest niedosłyszalnym dla nas brzmieniem.

Zagęszczenie dużej liczby rytmicznie ułożonych kresek skłania do zupełnie innego niż tradycyjny odbioru obrazu malarskiego. Praca ta zachęca do aktywności, która bardziej przypomina „czytanie”. Przechodząc od „linijki do linijki” widzimy niezrozumiałe znaki, obserwujemy ich kształty i wzajemne relacje. Trudno mówić o tym obrazie, że go oglądamy. Raczej „czytamy” go słysząc równocześnie barwę dźwięku. W całości zaś, w odwołaniu do utworu muzycznego i jednocześnie czynności jego notowania, zamkniętych ostatecznie w wizualnej strukturze, obraz przez swą estetykę sięga do metafizyki synestetycznych wrażeń, doniosłości muzyki i magii zapisywania. Jej plastyczne potraktowanie odkrywa tajemne sensory estetyki muzycznego preludium.

Prace Janiny Kraupe-Świdorskiej szczególnie zwracają uwagę na poetyckość zapisu ręcznego, jak również na odrębność języka malarskiego od przekazu językowego i materii słowa. Jej postawa artystyczna wpisuje się w awangardowe myślenie o piśmie. Artystka eksperymentuje ze znakiem typograficznym, abstrahuje od jego pierwotnego zastosowania. Jej malarstwo również porusza kwestię postrzegania, patrzenia. Nasuwa się pytanie: co właściwie – i jak – widzimy? Przypomina myśli dziecka, które uczy się pisać, wielokrotnie już widziało, jak cała kartka papieru wygląda z daleka, jak wyglądają poszczególne linijki, napięcia, rytmy. Ale nie rozumiejąc ich treści, nie potrafi powtórzyć dokładnie ich kształtów. Czegoś jednak doznaje. Może intuicyjnie doświadcza sensu trudno uchwytnego dla odbiorcy skupionego na stosowaniu konwencjonalnych reguł? I rozumie go, posługując się myśleniem i powołując to, co zapisane, dźwięki i słowa, na swój sposób? Słowo jednak domaga się obecności w rozumowaniu.

W dziełach artystki zawsze też pojawia się związany z danym obrazem concept, przekazywany choćby poprzez tytuły, które nadają mu sens wykraczający poza doświadczenie czysto zmysłowe. Sfera odnosząca się do intelektu nie zanika zatem, ale jest dalej obecna: „sztuka wypowiada się, nie tylko oddziałuje”¹⁵ i jest to nierozzerwalna struktura jej odbioru poprzez różne kanały percepcji.

Podsumowanie. Słowo, pismo, obraz i wypowiedź

Chyba zawsze w odbiorze dzieła sztuki następuje swego rodzaju werbalizacja. Nawet jeśli pojawiały się różne działania artystyczne, których owocem była na przykład próba absolutnej autonomizacji litery, ta próba nigdy nie mogła do końca się powieść. Litera, znak pisarski – o ile pochodzi ze zrozumiałego dla odbiorcy zestawu symboli, zawsze będzie mieć odniesienie do jakiegoś pojęcia. Dlatego może pełnić tylko służebną funkcję w stosunku do słowa. Nawet jeśli stopień abstrahowania od słowa jest bardzo duży, jak w przypadku pracy Stanisława Dróżdża, to jednak litery nie są w pełni autonomiczne. To tworzone przez nie słowo i jego znaczenie jest przedmiotem tego dzieła sztuki. Jednak i zestawienie liter w jakimś stopniu

¹⁵ Por. R. Solewski, *Synteza...*, s. 89.

odnoszących się do owego słowa „między” stanowi wartość tej pracy. Sprzęga artykulację plastyczną w wymowę semantyczną dzieła, dając intelektualną (słowną i znaczeniową) strawę odbiorcy. W wypadku Janiny Kraupe-Świdorskiej jej eksperymenty nad literami mają zgoła inny charakter. Nie naśladuje ona konkretnych liter, ale poprzez układ graficzny oddaje ich charakter. Trudno jest więc w jej przypadku mówić o znakach typograficznych. Jej dążenia idą w kierunku stworzenia czysto wizualnego pisma, ale przedstawionego za pomocą płataniny linii, które nie są literami, a tylko je przypominają.

Osobną kwestią jest użycie symboli zasadniczo niezrozumiałych dla odbiorcy zanurzonego w określonym środowisku kulturowym (np. znaków japońskich lub chińskich w kulturze Zachodu). Nie niosą one dla nieznającego języków orientalnych widza żadnej treści, poza doznaniem estetycznym. W sytuacji takiego braku wspólnoty symbolicznej i semantycznej między dziełem a odbiorcą można zastanawiać się, czy użyte znaki, choć formalnie nadal będące pismem, nie stają się po prostu efektownym ornamentem. Całkowite pozbawienie treści jest więc możliwe jedynie poprzez wyniesienie symbolu poza obszar kultury, w którym on funkcjonuje i jest zrozumiały. Choć i wtedy przypomnieć sobie można o działaniu spontanicznej dziecięcej intuicji i wrażliwości na estetykę zapisu.

W obrębie kultury wspólnej można eksperymentować ze zmienianiem funkcji zapisu, omijaniem go w ogóle, można unikać też fonicznej artykulacji i wszystko to czynić z pamięcią o podtrzymywaniu komunikacji, której mógłby służyć tylko obraz, często może bardziej uniwersalnie rozumiały także w różnorodnych kulturach. Jednak czy obraz może sięgać wprost do myślenia z pominięciem słowa? Chyba nie. Ostateczną instancją pozostaje werbalizowanie. Obraz wywoływać może myślenie, przekazywać jego zawartość. Lecz myśli niezbędnie towarzyszy słowo. Choćby owe potencjalnie „nowe” sensory, wynikające z czysto wizualnej estetyki znaków, ostatecznie wymagają werbalnej interpretacji. Może wzbogaconej i modelowanej obrazem.

Powróćmy więc do myśli Gadamera, że komunikacja międzyludzka to komunikacja językowa.

Wszelkie inne systemy komunikacyjne, wszelkie inne formy rozumienia możliwe są – właśnie jako formy rozumienia czy komunikacji – jedynie dzięki odniesieniu do żywego, mówionego języka; do językowej wykładni świata kryjącej się w naszych słowach¹⁶.

Porozumienie dokonuje się poprzez wspólne myślenie, a nie poprzez znaki, a ich wykorzystanie jest tylko wtedy możliwe, kiedy są one zrozumiałe dla jakiejś społeczności. Dlatego inne systemy komunikacji pozajęzykowej dają możliwość porozumienia jedynie na płaszczyźnie przekazywania „barw” emocji. Wszelkie bardziej skomplikowane wyrażanie treści dokonuje się poprzez werbalizację. Język czysto wizualny może być zatem prowokacyjny i plastycznie atrakcyjny, zawsze jednak odwołuje się do jakiegoś kontekstu. Może on dać odbiorcy możliwość doświadczenia tego, co jest nieuchwytnie rozumowo, przekazywania emocji czy stanów niemożliwych do werbalizacji. Język czysto wizualny zastępując niewygodne słowa jest świetnym narzędziem wyrazu, służącym często do opisanego wielkich dramatów, co jest istotą sztuk wizualnych.

¹⁶ H.-G. Gadamer, *Rozum...*, s. 13.

Nawet w wypadku zaprzeczenia struktury formalnej pisma, czego przykładem jest malarstwo Janiny Kraupe-Świdorskiej, odczytanie dzieła odbywa się poprzez skojarzenie z pismem. Każda wypowiedź odwołuje się do czegoś, nie ma wypowiedzi całkowicie wyabstrahowanych. Jak zauważa Gadamer, nie można mówić o pierwszym albo o ostatnim słowie. Zawsze jest jakaś wypowiedź „przed” i „po”. Dlatego w danej wypowiedzi zawiera się całość myślenia danego języka. Wilhelm Humboldt posunął tę myśl dalej, mówiąc, że każde słowo zawiera język jako całość¹⁷.

Jeśli chodzi o dążenia konceptualistów do zanegowania formy, są to dążenia niemożliwe do całkowitego spełnienia, ponieważ sztuki wizualne bez formy istnieć nie mogą. Można ją jedynie zminimalizować. Nawet oszczędne użycie środków wypowiedzi artystycznej skłania do ostatecznej refleksji, że każde użycie pojęć jest użyciem słów.

Słowo warte jest też swego precyzyjnego systemu zapisu. Nawet jeśli zgodzić się z platońskim poglądem, że wynalazek pisma prowadzi do upadku kultury, to zawsze pozostaje język jako sposób komunikowania, podstawy społeczności ludzkiej. Czy zatem pismo jest tylko narzędziem przekazywania myśli? Czy, jak twierdził Gadamer, pisanie jest jednak potężną magiczną czynnością, której zasady umykają rozumowi? Czynnością jednak zakorzenioną, tak jak słowo, w myśleniu. Jeśli nie w *ratio*, to w *cogito*. I w takim sensie jej omijanie tak samo jak nadużywanie w odczuciu od werbalnego myślenia nie odslania chyba sensów lepiej niż tradycyjny zapis. Literze potrzebne jest słowo, a dla słów pożyteczne jest pismo.

Ostatecznie wydaje się, że dzieła sztuki, których ambicją jest metarefleksja, studiowanie problemów komunikacji i zagadnień percepcji, wreszcie poszukiwanie uniwersalnych sensów, podważając na różne sposoby dotychczasowe podstawy analizowanych procesów, nie prowadzą do wniosków o potrzebie rzeczywistej eliminacji tych fundamentów. Raczej jakby fenomenologicznie zawieszając na przykład funkcjonowanie słowa lub jego zapisu (może też tak realizując Ricoeurowską ideę pisemnego dystansu) udowadniają, że struktura wizualna, instalacja, obraz nie są w działaniu człowieka ani konkurencją, ani substytutem dla werbalizowanego myślenia, ale synergetycznym dopełnieniem, wykorzystaniem miejsc niedookreślenia, wymuszeniem elastyczności kodów dla lepszego wyrażenia pojęć i sensów. Warto zauważyć, że takich złożonych i intelektualnie wyzywających dzieł doświadczą się często w sposób, który powoduje, że nazywa się je wypowiedziami. Może dlatego, że zwracają uwagę na to, co dotyczy istoty człowieka. Tego zatem stworzenia, które wyróżnia umiejętność językowego wypowiedziania.

Summary

Word, scripture, image, and thinking in visual arts

The divergence of the idea, the word, and its visual record results in an opportunity for extremely different approaches to the semantics of the word and to the iconic function of the written character within the realm of artistic endeavors. The first approach analyzed is directed toward the work of a conceptualist, who chose verbal semantics as the subject matter of his artistic undertaking. Next, the „concrete poem“ is considered, which, according to the determinants of its kind, depends on the synthesis of that which is visual and that which is verbal, whereas the afterimages of writings refer back to the sensory perceptions of interaction with writing, where the formal aspect of the letters is the artistic subject matter.

¹⁷ Tamże, s. 14.

*Rafał Solewski***Wypowiedź jako forma percepcji współczesnej sztuki wizualnej****Wypowiedź**

Etymologicznie wypowiedź to wypowiedzianie, powiadanie, czyli użycie mowy. Językoznawcy, jak choćby Ferdinand de Saussure czy Claude Lévi-Strauss, w wypowiedzi (*parole*) formowanej w materii słów widzą konkretną, indywidualną realizację abstrakcyjnego systemu języka (*langue*)¹. Wypowiedź jest zatem fenomenalnie istotniejsza, jednak pozostaje uzależniona od języka. Na gruncie pragmatyki wypowiedź uznaje się za podstawową jednostkę kompetencji komunikacyjnej. Ta zaś to znów „jednostkowa umiejętność używania języka odpowiednio do odbiorcy oraz do okoliczności towarzyszących procesowi komunikacji”². Paul Ricoeur pisząc, iż język jako system aktualizuje się w dyskursie związanym z działaniem i będącym zdarzeniem, też wydaje się podkreślać hermeneutyczną wagę uwikłania w okoliczności kontaktu między nadawcą i odbiorcą³. Taka sytuacja zachodząca po Heideggerowsku „w świecie” determinowałaby odbiorczą interpretację sądu i intencji, które w wypowiedzi zawarł nadawca. Wypowiedzi zależnej też od językowego systemu, który jest częścią „świata”.

Natomiast analizujący akty mowy John Langshaw Austin wskazał, że wypowiedź, obok przekazywania informacji zawartej w werbalnym sformułowaniu, jest także aktem oddziałującym illokucyjnie (realizującym wolicjonalne zamierzenie, intencjonalnie impresywnym) oraz perlokucyjnie (wywierającym wpływ na uczucia i myśli także niezależnie od społecznych konwencji językowych)⁴. Uczeń Austina

¹ S. Wanatowicz, *Jak język wpływa na nasze wyobrażenie o świecie?* <http://epicentrumee.republika.pl/filozofia/jezyk.html> (21.04.08).

² *Kompetencja komunikacyjna* http://pl.wikipedia.org/wiki/Kompetencja_komunikacyjna (21.04.08).

³ P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa 1989, s. 229; *Model tekstu: działanie znaczące rozważane jako tekst*, przeł. J. Falkowska, „Pamiętnik Literacki” LXXV, 1984, z. 2, s. 344.

⁴ A. Okopień-Sławińska, *Akt mowy*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1988, s. 20; *Akt mowy*, http://pl.wikipedia.org/wiki/Akt_mowy; por. też J. Szymura, *Język, mowa i prawda w perspektywie fenomenologii lingwistycznej J. L. Austina*, Wrocław 1982.

John Searle wyróżnił akty bezpośrednie, niezależne od kontekstu oraz pośrednie, w których wypowiedzenie wyraźnie zdeterminowane jest okolicznościami.

Skoro pojawiają się próby wskazania na możliwości funkcjonowania aktu wypowiedzi niezależnie od kontekstu, warto może rozważyć, niezależnie od prawdziwości i wagi spostrzeżeń semiotyków, pragmatyków i hermeneutów, czy istotą wypowiedzi nie jest jednak to, co się wypowiada, co się komunikuje, co jest i ma zostać zrozumiane i doznane, ku czemu wypowiedź prowadzi. W określeniu tym wydaje się też być zawarte nie tylko oczywiste wskazanie na mówienie, użycie słowa i języka. Chyba bowiem to sformułowanie wywołuje też poczucie powagi, doniosłości większej niż określenia tekst albo zdanie⁵. Nie tylko więc treść i doniosłość wypowiedzi determinowane są przez kontekst, ale i wypowiedź okoliczności determinuje za sprawą swej istoty zawartej w syntezie funkcji informacyjnej, estetycznej i oddziaływania emocjonalnego. Rola kontekstu ukazywałaby się w pełni dzięki „wywoływaniu” go i modyfikowaniu przez wypowiedź. Nie tyle świat determinowałby wypowiedź, ile wypowiedź zawierałaby w sobie różne i różnorodnie traktowane elementy świata.

Być może próba analizy wybranych aspektów sposobu używania określenia wypowiedź w odniesieniu do sztuki wizualnej wzbogaci refleksję na temat tego terminu. Różne artystyczne wytwory często bowiem potocznie nazywa się z jego użyciem. Jeśli to dzieła literackie, rzecz wydaje się oczywista w świetle definicji podkreślających językowy charakter wypowiedzi, a także podstawowej refleksji etymologicznej. Jednak to określenie używane bywa także w odniesieniu do dzieł wizualnych.

Czy słusznie i potrzebnie? Wszak sztuka wizualna posługuje się obrazem, który niekiedy tylko wspomaga widoczne, zapisane słowo. Czy jednak użycie terminu wypowiedź w odniesieniu do komunikacji ikonicznej i sztuk plastycznych, mimo pozornej absurdalności, posiada głębsze uzasadnienie? Być może próba odnalezienia go wnosi pouczające elementy do fenomenologicznej refleksji o wypowiedzi. Być może oparcie takiej próby na analizie przykładów zaczerpniętych ze sztuki najnowszej pozwala zbliżyć się do jej istoty? Być może wreszcie uchwycona w takich przykładach wzajemna relacja obrazu, słowa, mowy i języka oraz estetyki i komunikacji wskazuje również inne ważkie zagadnienia bliskie antropologii filozoficznej.

Niektóre fundamenty autoteliczności w sztuce współczesnej

Współcześni twórcy sztuki wizualnej niekiedy wprost zajmują się taką problematyką, czyniąc z kwestii wypowiadania i komunikowania przedmiot artystycznej refleksji. Do klasyki należą już eksperymenty konceptualistów z językiem i rozważania o jego możliwościach opisywania oraz analizowania sztuki i innych wytworów kulturowych, a także zestawianie wizualnych i werbalnych możliwości komunikacji

⁵ Nie tylko w języku polskim, ale np. w angielskim, gdzie *utter* (czyli człon określenia *utterance* tłumaczonego jako wypowiedź) wskazuje na znaczną wielkość, czy w niemieckim, gdzie *die Aussage* to również opinia, oświadczenie i zeznanie, a *die Äußerung*, czyli wyrażenie, tłumaczone jest też jako wypowiedź i wiąże się również z objawianiem i manifestowaniem. Por. P. Ricoeur, *Model...*, np. s. 340; *BACollins Cobuild English Dictionary*, ed. J. Sinclair, London 1995; s. 1852; J. Chodera, S. Kubica, *Podręczny słownik niemiecko-polski*, Warszawa 1993, s. 85, 88. Właśnie określeniem *utterance* posługuje się J.L. Austin w teorii aktów mowy.

i zapisu choćby przez *Art and Language* i Josepha Kosutha, analizujących np. częstotliwość występowania w wypowiedziach konkretnych wyrazów (w szczególności dotyczyło to tekstów o sztuce), czy tworzenie alternatywnego „pisanie” muzyki w słupkach cyfr wciąż kontynuowane przez Hanne Darboven⁶. Działania lettrystów, poetów konkretnych czy „liberatów”, manipulujących relacją intelektualnej treści i wizualnego kształtu sposobu jej zapisu, a także przenoszenia i przechowywania również należą do rozdziałów historii sztuki. Obok ogromnego zbioru książek artystycznych, warto wspomnieć choćby o nagraniu na płycie pierwszych słów „przychodzących człowiekowi do głowy” przez Maurizio Nannucciego w pracy *Parole* z 1978 roku⁷.

Współcześnie wskazać można zresztą różne sposoby wykorzystywania tej tradycji. Choćby Raymond Petitbon pracując od lat 90. XX wieku różnymi technikami często wprost na ścianie pomieszczenia tworzy z napisów i rysunków całościowe wypowiedzi, łącząc stylistykę i treści kultury masowej (popularna, komiksowa albo „szaletowa” ikonizacja), alternatywnej (murale, graffiti) i elitarnej (cytaty z twórczości Marcela Prousta albo Henry Jamesa i wyrafinowane graficznie rysunki). Z kolei Jane Holzer ryje miłosne poezje na kamiennej ławce albo wyświetla krytycznie moralizujące, prowokujące komunikaty w przestrzeni publicznej (np. na reklamowych bannerach w Nowym Jorku albo na murach Rzymu). Na *Documenta 11* – Frédéric Bruly Bouabré z Wybrzeża Kości Słoniowej przedstawił setki rysunków zawierających symboliczne znaki i francuskojęzyczne napisy ilustrujące jego własny, piktoralny język, który stać się ma językiem afrykańskim oderwanym (przynajmniej w dużym stopniu) od absolutności kolonialnych wpływów⁸.

Poetycki i filozoficzny charakter dzieł sztuki najnowszej

Jednak nie tylko bezpośrednie nawiązania do aktów werbalnych, języka, pisma, książki oraz przytaczanie cytatów lub inspiracji literackich tradycyjnymi sposobami zapisu i rozpowszechniania skłaniać mogą do dostrzegania w najnowszych dziełach sztuk wizualnych (najczęściej instalacjach posługujących się również mediami elektronicznymi) niektórych cech związanych z istotą wypowiedzi.

Kara Walker od lat 90. XX wieku ukazuje serie grafik, akwarel i przede wszystkim instalacje, w których na białych ścianach sal (niekiedy przestrzeń jest dodatkowo kolorowo oświetlana z rzutników) pojawiają się czarne sylwetki (wycięte z papieru lub kontury wypełnione czarną farbą, wraz z cieniami widzów) niby

⁶ Por. J. Kosuth, *Art after Philosophy*, [za:] M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993, s. 149–150; *Art & Language*, „Artfacts.net”, <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/5548>; E. Domanowska, *Sztuka kontekstualna*, „Art Newsletter”, PGS Sopot, nr 7,8/1995, 1–4/1996, http://www.spam.art.pl/_new/swidzinski/domanowska.html (19.10.06); L. Castelli, *Hanne Darboven: Leo Castelli*, artykuł z „Artforum”, <http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/articles/record.html?record=272> (07.02.05).

⁷ Por. R. Solewski, *Metaksiążka. Książka artystyczna jako hermeneutyka księgi*, „Estetyka i Krytyka” 2005, nr 7/8, s. 118–143, a także M. Nannucci, *Not All At Once*, http://www.artmetropole.com/popups/exhibits/exhibits_04/nannucci/nannuccichecklist.htm (28.04.08).

⁸ Por. F. Bruly Bouabré, *Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung/Exhibition. Kurzführer/Short Guide*, red. G. Fietzek, Ostfildern-Ruit 2002, s. 42.

w azjatyckim teatrze zaadaptowanym w osiemnastowiecznej Europie jako popularna sztuka *silhouettes* – konturowego portretu sylwetkowego⁹. Instalacje są opowieściami rozgrywającymi się w świecie Południa Stanów Zjednoczonych, kostiumowo i rekwizytowo stylizowanego realizmycznie na mityczny i arkadyjski dla niektórych czas uwieczniony np. w *Przemięło z wiatrem* (*Gone with the Wind* – powieści Margaret Mitchell z 1936 roku sfilmowanej w 1939 przez Victora Flemminga). Skojarzenie to tym bardziej uzasadnione, że tytuł jednej z instalacji z 1994 roku brzmiał *Gone, An Historical Romance of a Civil War as it Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart* (*Historyczny romans (w czasie) wojny domowej jaki wydarzył się pomiędzy śniadymi udami a sercem pewnej młodej czarnulki*), a *Negress* stała się bohaterką cyklu prac. *Negro* i *Princess* – księżniczka-czarnuch (czarnulka?) słowna kontaminacja i oksymoron, którego absurdalność wynika z kształtu pozornej sielanki amerykańskiego Południa. Delikatne „wycinanki” Walker, kojarzące się z dziecięcym teatrykiem, popularną „romansową” sztuką kobiet czy ewentualnie arystokratycznym, wysokim obyczajem, okazują się przy bliższym spojrzeniu pełne agresji, gwałtu, zbrodni, które czynią sobie ludzie. Zezwierzęceni często i zwykle pełni wobec siebie pogardy (szczególnie na tle rasowym). Romantycznemu pocałunkowi pod drzewem „w świetle księżycy” towarzyszyć więc może scena gwałtu i morderstwa. Ponad bajkowymi zwierzątkami (ale chyba tymi okrutnymi z Pinokia?) pojawiają się bardzo realistyczni wisielcy. Symultanicznie przedstawiane sceny sprawiają wrażenie opowieści i właśnie wizualnymi powieściami lub nowelami nazywane są prace artystki. Okrutna Arkadia to kolejna paradoksalna metafora, obnażanie zaś odrażającej wulgarności kryjącej się pod lekką, zwiewną, niewinną formą jest ironią tym głębszą, że oświetlany z rzutników widz staje się sam cieniem rzutowanym na ścianę i częścią obłudnej rzeczywistości. Stając się częścią dzieła widz zaczyna też uświadamiać sobie swe role artystycznej materii oraz współdziałającego podmiotu twórczego, przez co Walker dygresyjnie jakby wprowadza też wątek autoteliczny, dotyczący tworzywa sztuki i udziału odbiorcy w jej zachodzeniu. Autoteliczna orientacja refleksyjna wzbogaca dzieła własną estetyką i potęguje prowokowanie widza do bolesnej, moralnej autokrytyki. Sarkazm Walker wynika z jej własnych doświadczeń czarnoskórej dziewczyny na Południu, jeszcze w końcu XX wieku, choć niektórzy Afroamerykanie uważają, że nie jest on wystarczająco dosadny i niepotrzebnie przypomina stereotypy, stając się nawet swego rodzaju autokrytyką, jak np. w *8 Possible Beginnings or The Creation of African-America* (*8 możliwych początków stworzenia Afroameryki*) z 2005 roku. Wydaje się jednak, że raczej dostrzeżenie w pracach artystki synekdochy, w której czarny to każdy inny, obcy, niebezpieczny, zły, oraz refleksji o tym, jak paradoksalny los przemienić może świat (nie tylko marzeń) każdego, stanowi ich istotę.

Pierwsze zmysłowe doświadczenie delikatnego i zabawowego stylu wycinanki i przedstawionego świata sielanki z XIX wieku jest celowo mylące. Kolejne obserwacje przedstawianych okrucieństw wprowadzają w zakłopotanie. Narzucający się styl odbioru należy zmienić i interpretować inaczej. Tu wychodzi się jakby poza

⁹ Por. *Kara Walker. The Melodrama of "Gone with the Wind"*, "art 21", <http://www.pbs.org/art21/artists/walker/clip2.html>; E. Witkowska, *Kara Walker: Historie wydobyte z cienia*, „Artmix”, nr 4 (wrzesień 2002–luty 2003), http://www.free.art.pl/artmix/archiw_4/1002ew.html (22.04.2008).

wizualne dzieło i szuka werbalnych, napisanych dopowiedzeń. Odesłanie do nich w istocie zapisane jest w dziele, bo to zaskakujące, parodystycznie permutujące zderzenie stylistyki z treścią wymusza interpretacyjne poszukiwania. W ich rezultacie okaże się, że instalacje to sarkastyczne, moralizująco-satyryczne opowieści, będące częścią długotrwałego cyklu. Dużej narracji. Czytelne zaczną stawać się metaforą, ironią. Te kojarzące się z literacką poetyką zabiegi użyte są jednak w wizualnej instalacji. Powraca się więc do obrazu, ale z pełniejszą wiedzą – wtedy też pełniej doznać można nie tylko zmysłowej estetyki dzieła, ale korespondującej z nią poetyckiej formy organizacji intelektualnego komunikatu. Bowiem właśnie myśli o tym, jak brzydkie, nieludzkie i nieprawdziwe jest szczęście bez kategoriycznego imperatywu moralnego (idealistycznego? po Kantowsku fundującego indywidualnie upragnione i powszechnie postulowane prawo stosowane przez każdego i zawsze?)¹⁰. I jak uniwersalną jest to prawdą. Długotrwałą, aktualną, oczywistą (choć zawsze z trudem odkrywaną i niechętnie przyjmowaną) oraz dotyczącą wszystkich, bo wszyscy spotykamy innego, nawet Innego w sobie. Pragniemy też wspólnoty i wolności, te zaś bez Kantowskiej moralności możliwe nie są. Tak jak i bez miłości, o czym pisał Fromm¹¹. Tej jednak w świecie *Negress* nie ma, wbrew marzeniom i sugerowanemu tytułem skojarzenia ze słynnym literacko-filmowym melodramatem o miłości. Filozoficzne myśli dotyczące istoty człowieczeństwa są chyba najgłębszą istotą dzieł Kary Walker. Wywoływane są one zaś przez poetyckie zabiegi, którym poddany jest obraz. To przede wszystkim dzięki nim w dziełach pojawia się estetyka – piękno i doświadczenie wzniosłości. Przy tym słowo obecne jest tutaj nie tylko w dopowiedzeniach, po których poznaniu wraca się do obrazów. Myśl bowiem, to sedno dzieł, chyba nierozzerwalnie łączy się ze słowem dla współczesnego człowieka. To może ostateczna antropologiczna obserwacja wynikająca z analizy tej pracy.

Yang Fudong w cyklu pięciu około godzinnych filmów *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* (całość zaprezentowana np. na 52. Biennale w Wenecji w 2007 roku) w biało-czarnych obrazach nawiązał do tradycyjnej chińskiej opowieści o siedmiu mędracach, którzy odizolowali się od politycznie niespokojnego świata w naturalnej enklawie dla osiągnięcia spokoju i indywidualnej wolności dzięki kontemplowaniu piękna przyrody, podejmowaniu „czystej” rozmowy (*ch'ing-t'an*) i oddawaniu się hedonistycznym przyjemnościom¹². Taoistycznymi mędracami uciekającymi przed drobiazgowymi regulacjami, konfliktem i obłudą świata w metaforę spokojnego życia, oznaczającą może psychiczny komfort i swoiste zbawienie w połączeniu

¹⁰ Por. I. Kant, *Uzasadnienie metafizyki moralności*, przeł. M. Wartenberg, Kęty 2001, s. 31 n. (szczególnie 48–49); P. Łuków, *Komentarz do tekstu prof. Andrzeja M. Kaniowskiego pt. Filozofia praktyczna Immanuela Kanta – jej siła i słabości*, „Diametros”, <http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/?l=1&p=deb5&m=17&ii=81> (27.01.07).

¹¹ Fromm przeciwstawiał zespolenie się ze światem w akcie miłości i twórczej pracy asekuranckiemu dostosowaniu się do świata za cenę utraty własnej osobowości. Por. E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, przeł. O. i A. Ziemilscy, Warszawa 1988, s. 165–179.

¹² *A thousand words: Yang Fudong talks about The Seven Intellectuals*, „ArtForum”, Sept 2003. FindArticles.com. 28 Apr. 2008. http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_42/ai_108691799. Yang Fudong, <http://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/artists/name/yangfudong/key> (29.04.2008). Por. też *Taoizm*, <http://pl.wikipedia.org/wiki/Taoizm> (5.05.08).

z harmonią świata (co tradycyjnie stać ma w opozycji wobec konfucjanizmu), stali się tutaj młodzi chińscy intelektualiści, w swym dążeniu do finansowej niezależności i sukcesu bliscy też stereotypowi *yuppie*. Doświadczający piękna przyrody, seksualnej intensywności, wiejskiego spokoju, izolacji na tajemniczej wyspie i wreszcie usiłujący zastosować wypracowany stan ducha w przestrzeni nowoczesnego miasta. Młodzi i niezależni intelektualiści próbują tyleż uciec od skorumpowanego świata polityki i biznesu, co otrząsnąć się chyba z dominujących nad nimi współczesnych pragnień bezwzględnego zrealizowania swych ambicji. Niemożliwych właściwie do ostatecznego spełnienia.

W kolejnych obrazach poszukujący mądrości, głębi doznań, sensu i wybawienia młodzi ludzie wyrwani ze zurbanizowanego świata na przykład trwać będą w grupie, ale jakby każdy indywidualnie wobec czystego i minimalistycznego spokoju natury, stworzą rodzaj komuny, w której brak będzie prawdziwej wspólnoty, a nawet komunikacji, wreszcie w ostatniej części mężczyźni pobiją się o kobietę. Filmy posiadają właściwie otwartą kompozycję, ponieważ zgodnie z najczęstszym trybem poznawania instalacji wideo zwykle ogląda się tylko ich fragmenty.

Jednak w obrębie całego, nawet w „przerzywany” sposób poznawanego cyklu filmów artysta stworzył jedną ikoniczną narrację, przedstawiając swoich bohaterów w różnych sytuacjach, zgodnych z podstawami wzorca proponowanego przez tradycyjną przypowieść i wykorzystując charakterystyczne dla niej poetyckie zabiegi, np. wyraźnie posługiwanie się figurą pejzażu mentalnego, w którym stan przyrody odpowiada kondycji umysłu i emocji bohatera działającego wśród tej przyrody. Operując zabiegiem toposu, stale powracającego wątku wspólnego różnym czasom i gatunkom, twórca zaadaptował go jednak do współczesnych realiów. Młodych ludzi cechuje np. wyjątkowo zadbane wygląd, modny i dobrze utrzymany ubiór. Jakby spodziewaną mądrość zastąpił wizerunek. Zamiast intelektualnej, czystej konwersacji jest obojętne mijanie się. Wpatrywanie się w przestrzeń daje nie tyle samotny spokój, ile raczej wyalienowanie, brak porozumienia.

Stary wzorzec z trudem chyba daje się wykorzystać w nowej rzeczywistości. W zastosowaniu toposu pojawia się jakby brak odpowiedniości. Poszukiwania głębi i sensu chińskich *yuppie* ironicznie odwracają się w kolejny brak spełnienia. Wolność okazuje się samotnością, rozmowa obojętną ciszą, zastępowaną ewentualnie instynktownym folgowaniem młodzieńczym siłom witalnym. Kontemplacja piękna i radość użycia kostiumem duchowego marazmu. Leniwy tok narracji pod urokliwą, spokojną atmosferą kryje chyba apatię. Ironia przemienia metaforę zbawienia w pogłębiającym ducha spokojnym używaniu w paradoks pięknej pustki odpornej na tradycyjne sposoby jej użytkowania i wypełnienia. Wszak tradycja w postmodernistycznym świecie traktowana bywa tylko jako tekst, a teksty nie mają uniwersalnej wagi. Ironiczne potraktowanie metafory i toposu w długotrwałej opowieści ukazuje jakby typową dla epoki dekonstrukcji bezradność w poszukiwaniu własnej tożsamości, której odnalezienia wciąż się jednak pragnie¹³. Być może taka właśnie dyskursywna refleksja jest celem wizualnej poetyki w tych dziełach.

¹³ S. Dąbrowski, *Kryzys tożsamości w postmodernizmie*, „Edukacja i Dialog”, nr 10 (123) 2000, <http://www.vulcan.edu.pl/eid/archiwum/2000/10/kryzys.html>. Por. też *The Po-Mo Page: Postmodern, Postmodernism, Postmodernity*, <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/pomo.html>.

Podjęcie intelektualnego wysiłku pozwala na syntezę filmowych obrazów i przesłania interpretowanego werbalnie. Owa synteza owocująca filozoficznym wnioskowaniem byłaby istotą tej artystycznej wypowiedzi.

Kwestię prawdy bycia w „zachodniej” stylizacji podjął Stan Douglas. W intermedialnej i interaktywnej instalacji *Suspiria* wykorzystał wzorzec fabularny i zdjęciowy tak zatytułowanego filmowego, surrealistycznego i krwawego horroru Dario Argento z 1977 roku¹⁴. „Wydestylował” sytuacje fabularne, w których uchwycił podobieństwo do stałych modeli reprezentowanych np. w opowieściach braci Grimm. Była to dodatkowa aluzja i gra z odpowiedniością wobec miejsca prezentacji. Autorzy bajek urodzili się bowiem właśnie w Kassel, gdzie odbywała się wystawa *Documenta 11*, na której prezentowana była praca Douglasa. W zaciemnionym pomieszczeniu galerii Fredericianum na ekranie pojawiały się i znikwały postacie, często jaskrawo barwne, podejmujące niespodziewane czasem i nie do końca zrozumiałe działania w mrocznym wnętrzu. Byli to sfilmowani w studio według filmowego pierwowzoru aktorzy, „nałożeni” na obrazy dostarczane przez 13 kamer filmujących na żywo postaci odwiedzające Oktagon Herkulesa – pałacyk myśliwski o niezbyt cenionej malowniczej architekturze, usytuowany w odległym od Fredericianum zamkowym parku. Porządek nagranych scen wybierany był wobec transmitowanego obrazu i synchronizowany z nim przez komputer. Filmowo-literacka inspiracja czytelna była nie tylko dzięki autorskim dopowiedzeniom. Soczyste i nasycone barwy kostiumów i makijaży figur pojawiających się w niedookreślonej przestrzeni wynikały wprost z inspirowania się zdjęciami z *Suspirii*, nakręconej w dawnej technice *Technicolor*, co umożliwiało uzyskiwanie właśnie takich efektów barwnych, kontrapunktujących czerwoną, „krwawą” monochromatyczność oryginalnego filmu.

Podobnie statyczność murów wyznaczających przestrzeń, ponuro-ironiczny wymiar dźwiękowej, „elektroniczno-piosenkowej” ilustracji zespołu „Goblin” i ostatecznie oniryczny efekt przekształcania się niesamowitego snu w przerażający koszmar, który staje się doświadczeniem metafizycznego zła, wydobyte i podkreślone zostały z filmu Argento przez Douglasa. Wizualna inspiracja w budowaniu kadru i operowaniu kolorem, powtarzanie surrealistycznego stylu, sennej atmosfery czy wprost cytowanie stanowiły o estetyce i treści pracy. Interaktywna instalacja wideo okazywała się zatem pastiszem, wzbogacającym znacznie pierwowzór dzięki możliwościom nowych mediów. Najpierw wynikający jeszcze ze stylistyki pierwotnego horroru oniryczny nastrój skłaniał do poszukiwania ukrytych treści, zabiegów symbolicznych i metaforycznych. Sam zresztą stawał się częścią metaforycznego komunikatu o tym, że chwilowo intensywne przeżycie (tak współcześnie cenione wśród estetycznych doznań) często okazuje się pozorem kryjącym przerażające doświadczenia. Metafora atrakcyjnego koszmaru budzić mogła myśli o estetyce i psychologiczno-moralnych aspektach. Już jednak będące częścią pastiszu nakładanie się postaci, z pozostawionym śladem inspirującego modelu i jego swego rodzaju „wyzieraniem”, było, podobnie jak odsłanianie roli oryginalnego filmu, popularnym w postmodernistycznej sztuce efektem palimpsestu. Przyjmowanie przez realne postaci ról wcześniej spreparowanych prowadzić mogło do dekonstrukcyjnej myśli o łatwości przywdziewania „tekstowych” kostiumów, do zatracania tożsamości.

¹⁴ Stan Douglas – *Suspiria*, „Artfacts.net”, <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/exhibitionInfo/exhibition/11057/lang/1> (30.04.08).

Życie jako niespełnione podglądanie tożsamości, *peep-show*, w którym ujrzeć można obnażanie się z kostiumu, ale nie można bezpośrednio doświadczać tego, czego się pragnie i szuka, to inne metafory, które można tu uchwycić.

Obnażone zostać może zło, przejmujące nad człowiekiem kontrolę w taki sposób, że wypełnia miejsce jego istoty. Interaktywny związek instalacji z przestrzenią publiczną i działaniem każdego mogącego się w niej znaleźć (znów jakby autoteliczna dygresja), doskonale spełniający postulat integrowania sztuki z życiem (właściwy prowokującemu widza happeningowi, którym w pewnym sensie *Suspiria* jest), okazuje się bowiem fundamentem groteskowego moralitetu. Oto wchodzący w intrygującą czeluść, których z zewnątrz widzimy jako kolorowych i intensywnie żyjących na tle ponurej przestrzeni, to w istocie przyszłe ofiary „krwiopijców”, którzy niektóre z ofiar czynią kontynuatorami swego procederu. Okazuje się dodatkowo, że artysta wpisuje taką interpretację w kontekst marksistowski, co powoduje, że właściwie mamy do czynienia z alegorią kapitalisty-krwiopijcy. Zastosowaną jednak w czasach postmodernizmu, po skonstatowanej przez Lyotarda klęsce modernistycznego projektu¹⁵. Sugestia Douglasa o wykształcaniu się nowego podziału na klasy wyzyskujące i wyzyskiwane, to konstrukcja podkreślająca przekonanie popularne wśród Nowej Lewicy z użyciem wzorca popularnego filmu-horroru, przykładowego produktu kultury masowej, którego „niski” i masowy, demokratyczny wymiar instalacja znacząco wykorzystuje, ale też pastisz przekształca, czyniąc użytecznym dla treści czytelnym dla elit. Dla niektórych intensywnie fascynujących, choć momentami bliskich koszmarnej kiczu. Niewykluczone, że ukazwany proces wykształcania się krwiopijców ze „zwykłych” widzów, doświadczanych jednak intensywnie i kolorowo, post-Lyotardowskich zwolenników Nowej Lewicy, tego rodzaju doświadczenia ceniących, skonfunduje. A może to autokrytyka, wskazująca, że takie, a nie inne postrzeganie i traktowanie ludzi czyni z nich z najpierw ofiary, a potem prześladowców? Jednocześnie zatem wymowa zaadresowana jest do masowego odbiorcy, lecz różne operacje poetyckiej natury, odczytywane w wymagającej erudycji analizie i prowadzące różnymi tropami inicjowanymi przez wizualne zabiegi, ale odczytywanymi dyskursywnie, prowadzą do refleksji o istocie tożsamości i uniwersalnych etycznych fundamentach.

Klasyk instalacji wideo Bill Viola na Biennale w Wenecji w 2007 roku w małym renesansowym kościele San Gallo przedstawił na wyróżnionym architektonicznie miejscu trzy ekrany¹⁶. Na każdym z nich z szarego tła czy raczej nieokreślonej

¹⁵ Jako postmodernistyczne teksty, w których gąszczu żyjemy wg Derridy, czy Lyotardowskie wyczerpujące się metanarracje traktowane mogą być wszystkie idee, wśród których dotąd człowiek odnajdywał wartości istotne dla własnej tożsamości. Jednak najbardziej chyba głośna w poglądach Lyotarda stała się wygłoszona z pozycji lewicowych konstatacja o kompromitacji radzieckiego komunizmu jako praktycznej próby wcielenia w życie modernistycznego projektu. Współczesną alternatywą dialektyki posiadający-pracujący stał się podział ludzkości na część podejmującą wyzwanie transgresywnego pluralizmu i część pogrążoną „w strasznym, starodawnym trudzie przeżycia”. Por. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, Warszawa 1997; Jean-François Lyotard http://pl.wikipedia.org/wiki/Jean-Fran%C3%A7ois_Lyotard (30.04.08) A. Bielik Robson, *Nowa lewica i kapitalizm*, „Życie” 2001, 06-07, <http://niniwa2.cba.pl/nowalewicakapitalizm.html> (09.06.08).

¹⁶ B. Viola, *Recently Past Exhibitions / Projects, Ocean Without a Shore, Chiesa di San Gallo, Venice*, <http://www.billviola.com/pastexhibitions.htm> (30.04.08).

przestrzeni bardzo powoli wyłaniały się postacie. Początkowo małe, ledwie widoczne, powiększające się jednak wraz ze zbliżaniem się ku, jak można było się domyślać, płaszczyźnie ekranu. Kiedy były już blisko, wyraźniejsze w szczegółach swego wyglądu, wyrazu twarzy, koloru i kroju ubrania, okazywało się, że jest przed nimi oświetlona wodna kurtyna. Przekraczając ją bardzo powoli, postacie wyodrębniały konturami swego ciała strumienie konstruuujące plastyczne kompozycje. Przed kurtyną figury zastygały na chwilę, bliskie widzowi, wyraźne i solidne. Po czym cofały się poprzez ścianę wody w przestrzeń, z której przyszły, zmniejszając się i znikając. Postacie były różnie ubrane, w różnym wieku. Jedna z nich, dziecko, pragnęła przekroczyć kurtynę, ale cofnęła się.

Zaskakująca sytuacja, kiedy elektroniczne obrazy pojawiają się w kościele w miejscu tradycyjnych religijnych rekwizytów, czyli naruszenie i przekształcenie porządku, znów swoista permutacja, wymusza poszukiwanie wytłumaczenia. Elektroniczne projekcje w miejscu ołtarzy, ale przy dokładnym zachowaniu struktury ich ustawienia, wywołują namysł nad kondycją współczesnej sztuki sakralnej i rolą w niej nowych mediów, co znów wprowadza element autoteliczny. Jednak obok wykorzystania przestrzeni *Sacrum* doświadcza się szumiącego odgłosu płynącej wody, obserwuje za pośrednictwem elektronicznego obrazu bardzo powolny ruch, stawanie się w nim kształtów, zbliżanie się ku światłu i byciu widzianym, dążenie i przekraczanie granicy, trwanie, powrót. Oczywiście jest wtedy posługiwanie się przez Violę symbolem. Ołtarz, woda, ocean przywołują oczyszczenie, chrzest, nieskończoność, niepojętą tajemnicę, przytłaczającą potęgę. Przezroczysta kurtyna to granica i przeszkoda, wobec których zidentyfikować można przestrzeń. To zasłona i osłona. Wyzwanie i wezwanie, Człowiek zaś to jaźń, bycie, dusza, każdy, życie. Bardziej jednoznacznie, postrzegana postać, która porusza się dostojnie, właściwie biernie, zgodnie z kierunkiem poprzecznym wobec ściany wody, metonimicznie przylega do człowieka, który dąży do zaistnienia w świecie i brnie przez życie. Zwykle przekonany, że działanie to wynika tylko z aktów jego woli, dążący rzadko pyta o źródła tej woli, możliwości jej kontrolowania i kierunkowania, przede wszystkim zaś o to, czy człowiek nie bierze tylko udziału w jej nieskończonej mocy, tak będąc jaźnią i bierną, i aktywną¹⁷. Wciąż jednak będąc.

Ku takiej interpretacji może kierować sam Viola, który wskazuje, że tytuł *Ocean without the Shore* zaczerpnął ze zdania arabskiego średniowiecznego mistyka Ibn al'Arabiego o tym, że jaźń jest bezbrzeżnym, nieskończonym oceanem. Muzułmański panteista i neoplatonik głosił jedność wszystkich istnień, zrozumiałą w swej istocie tylko przez transcendentnego Boga¹⁸. Także wyrażona we współczesnym wierszu senegalskiego poety Birago Diopa (przywoływanego przez Violę) wiara w ciągłą obecność umarłych w zjawiskach żyjącej i wzrastającej natury podobna jest do własnych odczuć artysty. Do sięgnięcia po komentarz twórcy skłania samo dzieło. Może

¹⁷ W filozofii pojawiały się koncepcje absolutyzowania woli, uobecnianej w kosmosie przez idee, a w której strumieniu człowiek bierze tylko konieczny udział (poza strumieniem może znaleźć się np. artysta zdolny do poznawania idei, m.in. istoty ludzkości samej w sobie). Por. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. I, Warszawa 1994, passim (np. s. 380). Viola nie ilustruje Schopenhauera, chyba też nie należy interpretować całej instalacji w kontekście tego filozofa, jednak trudno oprzeć się niektórym skojarzeniom.

¹⁸ Ibn-el-Arabi, http://portalwiedzy.onet.pl/74669,,,,ibn_al_arabi,haslo.html (01.05.08).

ono odsyłać i do innych skojarzeń, choćby w najbardziej oczywisty sposób przez swą lokalizację w kościele. Wszak ziemskie bytowanie jest tylko chwilą dla duszy. Dusze świętych zaś, choć nie ma ich na Ziemi, z tymi, którzy na niej są i wierzą, wciąż obcują¹⁹.

Inaczej jeszcze przypomnieć można istnienie, a raczej bycie poza czasem, które uchwycić próbował Lévinas²⁰. W każdym razie Kantowskie kategorie czasu i przestrzeni nie wystarczają do uchwycenia istoty bycia, trwania, których związek z wieczną nieskończonością ma charakter metafizyczny²¹. Takie teologiczne już wnioski wynikają z operowania przez artystę określoną symboliką i z dopowiedzeń. Kiedy jednak powraca się do obrazu z poetyckim doświadczeniem doznany w interpretacji symboli i opartą na nim dyskursywną wiedzą, wtedy dopiero w pełni dzieło ukazuje swą istotę. Sens, którego osłanianie, wyłanianie i prowadzenie do świadomości jest zadaniem tego wizualnego dzieła, tak jak jest zwykle werbalnej wypowiedzi. Niejasna malowniczość staje się wzniosłym pięknem wiecznego i nieograniczonego bycia, które czas, przestrzeń, cielesność tylko wizytuje, nie poddając się wytrąceniu ze swego porządku przez światowość, a jedynie światowości atrybuty wykorzystując dla odsłonięcia rąbka tajemnicy. Albo piękna, bo piękne jest przekraczanie wodno-światłej kurtyny w wizualnej wypowiedzi Billa Violi.

Wyżej opisane instalacje odczytać można jako wypowiedzi dlatego, że obecne w nich komunikaty uformowane są za pomocą poetyckich środków i dotyczą doniosłych treści. Doświadczenie tego inicjuje zmysłowe doznawanie estetyki obrazu, ale ostatecznie uczytelnia poznanie werbalnych dopowiedzeń artystów i krytyków, którego to poznania konieczność wynika z niejasności wymowy dzieł, a przede wszystkim w intelektualnym wysiłku myślącego odbiorcy, żyjącego w świecie. To właśnie w trudzie myślenia, nierozdzielnie związanym ze słowem, ułożone w poetyckie konstrukcje obrazy są wypowiedziami. Ufundowanymi jednak przez zmysłowe doznawanie wizualne i zakotwiczone w pamięci dzięki obrazom. Ubogacony powrót do ich fundującej estetyki – fenomenalnie podstawowej dla dzieła wizualnego – zawiera w sobie głębokie doświadczenie treści, teraz bardziej poruszające, coraz silniej gruntowane obrazem i wreszcie wywołujące namysł nad istotową przyczyną komunikacji, w której doznawanie i rozumienie łączą się syntetycznie.

¹⁹ O duchowej łączności żyjących na ziemi, zbawionych i oczekujących zbawienia w czyśćcu w nauczaniu Kościoła katolickiego i kontrowersjach wokół tego problemu por. *Świętych obcowanie* (communicatio sanctorum), http://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%9Awi-%C4%99tych_obcowanie (13.05.2008); Ks. J. Radkiewicz, *Świętych obcowanie*, http://www.opoka.org.pl/biblioteka/T/TD/communio_sanctorum.html (13.05.08).

²⁰ O kategorii *il y a*, istnienia bez istniejącego, wykraczającego poza Heideggerowskie przeciwstawienie bytu i bycia, czuwania, od którego nie ma ucieczki, por. np. E. Lévinas, *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1999, s. 27–35, *passim*.

²¹ Wg Kanta zmysły, które dostarczają nam wyobrażeń jednostkowych, gdy stykają się z rzeczami i doznają wrażeń, posługują się apriorycznymi narzędziami porządkowania (koniecznymi dla poznania, niezbudowanymi na empirycznym doświadczeniu) – przestrzenią i czasem, por. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. II, Warszawa 1988, s. 168–169.

Poetycka autoteliczność współczesna z użyciem nowych mediów

Obok wskazywanych elementów autoteliczności obecnych w pracach Walker, Douglasa i Violi, o dygresyjnym raczej charakterze, istnieją dzieła, które problematykę taką poruszają wprost, właściwie tematem twórczych działań czyniąc tych działań podstawowe elementy. Na *Documenta 11* Cerith Wyn Evans w pracy *Cleave 00* zaprogramował odbijanie promienia świetlnego od lustrzanej kryształowo-dyskotekowej kuli wolno kręcącej się pod sufitem i rzucającej na ciemne ściany pomieszczenia punkty świetlne rozproszone zgodnie z porządkiem, jaki „transmitowanej” przez promień poezji Williama Blake’a nadawał kod alfabetu Morse’a²². Tytułowe „rozłupanie” wydobywało zatem ze skupionej, jakby kosmicznej i iluminującej emisji poetyckiej energii, niesioną przez nią informację, poznawczo, estetycznie i metafizycznie zdeterminowaną na dwa sposoby. Z jednej strony była to bowiem poezja Blake’a przełożona tylko na język sygnałów. Z drugiej, język ten objawiał się w postaci świetlnego spektaklu, który był nie tylko zmysłowo efektowny, ale zarazem symbolicznie odpowiedni (przywierać, przylegać i trzymać się to też znaczenia słowa *cleave*, na tę dwuznaczność sam artysta specjalnie wskazywał), odsłaniający uniwersalną i niezależną od estetyki jednego języka siłę poetyckiego komunikatu. W wypadku tej instalacji refleksja o komunikowaniu i przekładaniu przez wykorzystanie możliwości nowych mediów prowadziła także do myśli o istocie poezji i sztuki symbolicznej. Przez doniosłą treść w komunikacie posługującym się symboliką światła, cytowaniem i przekładem (metaforycznie „rozłupującym” dla odsłonięcia istoty) dzieło to okazało się bliskie może nie tylko przez wprost wskazywany temat – wizualny przekład poetyckiej wypowiedzi – rozważanej w tym tekście problematyce.

Z kolei Imogen Stidworthy w audiowizualnych instalacjach czyni z werbalnej komunikacji jakby rzeźbiarską materię, wskazując przy jej pomocy, do jakiego stopnia relacje międzyludzkie, doznawanie i poznawanie świata, wreszcie poczucie własnej tożsamości zdeterminowane jest przez słowo i posiadanie komunikacyjnych kompetencji²³. Na przykład w instalacji *Hate* eksponowanej na wystawie *Documenta 12* z roku 2007, artystka skoncentrowała się na powolnym wypowiadaniu z trudem artykułowanych i wielokrotnie powtarzanych słów (w szczególności tytułowego, które w wymowie sprawia trudność podobieństwem do *eight*) w procesie powtórnego uczenia się mowy, przywracanej po jej utracie w wyniku wypadku. Powtarzanie to (logopedycznie poprawiane przez drugą osobę) utrwalone było na taśmie wideo. Towarzyszyły mu elektronicznie wyświetlane napisy ze słowami i urywanym zdaniem, a także zestaw zdjęć codziennej rzeczywistości, wykonanych przez fotografa, który stracił mowę i na powrót się jej uczył. Jakby artystka chciała wskazać, że niezależnie od utraty przez człowieka zdolności artykułowania słów, nie tylko istniała rzeczywistość, a w niej inni ludzie, ale doświadczana ona była zmysłowo przez niemego człowieka, analizowana intelektualnie i zapisywana w pamięci. Budziła emocje i słowa, które pragnęły być wypowiedziane i połączone w racjonalnie

²² T. McCarthy, *Cerith Wyn Evans Testimony Transcript*, http://www.necronauts.org/cubitt_cerith.htm (04.05.08).

²³ Por. *Imogen Stidworthy*, http://the-artists.org/artist/Imogen_Stidworthy.html; Claire Legrand, *IMOGEN STIDWORTHY*, e-flux, <http://www.e-flux.com/shows/view/1887> (04.05.08).

i estetycznie zorganizowane zdanie. Wciąż funkcjonowała bowiem myśl. Myśl, która dla wielu filozofów w umyśle człowieka niezbędnie powołuje słowo²⁴. Konstruuje metafory „poznania uwięzionego w niewypowiedzeniu” i „myśli rwących się ku wypowiedzeniu”, a zarazem postępując jak naturalistyczny artysta-analityk naukowy, Stidworthy zdaje się wskazywać właśnie tę relację. A zarazem fundamentalną dla istnienia rolę myśli, jej współtworzenie świata i uświadamianie go, jej formowanie tożsamości człowieka i wreszcie jej dążenie do zaistnienia w świadomości innych i w świecie przez wypowiedzenie, do czego skłania i czemu pomaga inny człowiek, partner komunikacji, a jednocześnie Inny w nas, z którym dialog konstituuje naszą tożsamość²⁵.

Podobnie jak we wcześniej instalacji *Substitutes* (2002), gdzie kibicowanie jednej drużynie jest wyrażaniem tej samej istoty rzeczy niezależnie od języka, artystka szuka podstawy konstruowania i odbioru komunikatu w potrzebie wyrażania myśli i uczuć. Ponownie tematyka wprost dotyczy relacji myśl–słowo–wypowiedzenie–doznanie–myśl. Z drugiej strony, estetyka pracy wynika nie tylko z filozoficznej doniosłości treści, nie tylko też z intermedialnego związku dźwięku, fotografii, filmu wideo i projekcji napisów oraz jego totalnie immersyjnego oddziaływania. „Budowanie słowem siebie i świata” to rozbudowane metaforyczne zestawienie. Słowo jest też symbolem. Właśnie działanie symbolu i metafory ostatecznie umożliwia jednocześnie oddziaływanie poetyckiej estetyki oraz metarefleksji.

Te dzieła, które poddają analizie rolę komunikacji, sposobu jej organizacji, jej intencjonalności i percypowania, zamykając tę analizę w wizualnie wyrafinowanej formie, będącej częścią analitycznej myśli a jednocześnie spełniającą podstawowe dla siebie estetyczne funkcje (swoją drogą, choć nie w oderwany sposób, poddające się teoretycznej refleksji) nazwać można chyba autotelicznymi. Materią tych prac jest bowiem to, co jest również fundamentem ich istoty. Warto zwrócić uwagę, że autoteliczność potęguje estetyczne oddziaływanie tych prac i potwierdza możliwość nazywania ich wypowiedziami. Zrozumiała bowiem staje się ona dopiero w intelektualnej, werbalnej refleksji odbiorcy.

²⁴ Por. np. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 195–219, 414–430 oraz J. Migasiński, *Fenomenologia Merleau-Ponty’ego*, tamże, s. 481–486.

²⁵ Np. Paul Ricoeur odwołując się do myśli Platona, Hegla czy Heideggera, w swych rozważaniach o tożsamości jako byciu sobą (a nie byciu tym samym) traktuje Innego nie jako tego, który przychodzi z zewnątrz, ale dialektykę Innego i Tego Samego lokuje w głębi bycia sobą, stąd porusza wątek poczucia cielesności albo rozważa np. pytania, czy Inny, to inny człowiek, obecny nawet w głosie sumienia, czy też sumienie to głos superego, wreszcie – nawiązując do Lévinasa – czy to Bóg (pojmowany jako żywy Bóg albo puste miejsce), por. P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chełstowski, Warszawa 2005 passim. Dla Lévinasa istnieje rozróżnienie między innym (doświadczeniem tego, co inne, innym człowiekiem) i Innym, który jest partnerem rozmowy, ujawnia się w epifanii twarzy, wobec którego należy stawiać twarzą w twarz, którego się przyjmuje i któremu chce się służyć. Tożsamość człowieka tutaj oznacza i relację z napotykanym na drodze człowiekiem i z Bogiem, a w tych relacjach człowiek powraca do siebie, rozumianego nie jako ja, lecz mnie, por. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2002, s. 252–257 i passim; tenże, *Czas i to, co inne...*, s. 77–94.

Wypowiedź wizualna jako *epoché* wobec aktu komunikacji

Powyżej opisywane dzieła ukazać miały, w jaki sposób środki poetyckie, intelektualna refleksja wymagająca udziału słowa (w tym szczególnie namysł nad istotą i funkcjami aktu komunikowania się), a także inspiracje czerpane z literatury oraz teorii komunikacji obecne są we współczesnej sztuce wizualnej, w szczególności tej korzystającej z nowych mediów. Przedstawić zasady organizacji dzieł i ich różnorodne relacje z aktami komunikowania się, a przede wszystkim podkreślić, że ich interpretacja i ostateczne doświadczenie uwarunkowane były świadomą pracą umysłu wymagającą użycia słowa, także ujmowanego w językowe reguły.

Jednak prace posługiwały się wprawdzie często dźwiękiem, ale rzadziej już wprost mówionym lub zapisanym słowem. Były to wciąż instalacje operujące przede wszystkim obrazem. Nazywanie więc ich wypowiedziami wciąż nie brzmi logicznie. Choć przypomnijmy, że np. Hans-Georg Gadamer wskazywał, że istnieje coś na kształt systemów, których znajomość umożliwia rozumienie określonych grup sztuk wizualnych²⁶. Podkreślając, że dla odbiorcy przyzwyczajonego do figuratywnej sztuki naśladowczej niezrozumiała jest sztuka abstrakcyjna, pisał o „zamilknięciu” i o języku. Inni badacze ostrożniej mówią tutaj o stylu odbioru, który zapewne oznacza posłużenie się w percepcji sztuki wizualnej kompetencjami w dziedzinie systemu organizującego mowę. Współczesna sztuka zakłada bowiem znajomość nie tylko kanonów mimetycznych i idei czystego doświadczenia estetycznego, ale wymaga erudycji i znacznego wysiłku intelektualnego, a to ponownie przywołuje kwestię werbalnego systemu. Jednak użytego jako wtórny system interpretujący, gdy tymczasem wyróżnienie systemu organizowania obrazów zdaje się być tradycyjnie niemożliwe. Wypowiedzią można by zatem nazwać interpretację dzieła sztuki wizualnej, nie zaś samo dzieło.

Może jeszcze uprawnione jest użycie terminu wypowiedź jako postmodernistyczny paradoks, w którym coś ujęte w absurdalny sposób prowadzi do przewrotnego odczytania inaczej, na nowo, kontrowersyjnie. Tak właściwie brzmi sugerowanie, że może być wypowiedź, choć nie ma języka. Czy też nazywanie wypowiedzią aktu, w którym brak mówienia.

Jednak wydaje mi się, że interpretacja przynależy do dzieła sztuki. Do owego komunikacyjnego i estetycznego zarazem wydarzenia, które w spełnianiu wskazanych funkcji ukazuje i podkreśla specyficzne zdolności i potrzeby człowieka. Dlatego może nazywanie dzieł sztuk wizualnych wypowiedziami to nie obejście problemu języka i dekonstrukcja – zobaczenie wypowiedzi inaczej. To może zawieszanie i zależność od obrazowego tworzywa, i od języka, i może nawet od słowa. Po to, by dotrzeć do istoty. Interpretując sięgnąć zarazem ku światu, jeśli to sięgnięcie zapisane jest w dziele, i w dziedzinę metafizyki. Do różnych kontekstów, spod których wyłania się twórczy impuls inicjujący pracę podmiotu i percepcja rezultatów tego procesu przez inny podmiot, który z inicjatorem działania wchodzi we wspólnotę. Wracając zaś już z interpretującym doświadczeniem do obrazu, który całe wydarzenie wywołał, śledzić i doznawać, jak w całym procesie ujawniło się doświadczające piękna myślenie. *Cogito*, które we współdziałaniu z *logos* korzysta z racjonalnych

²⁶ Por. H.-G. Gadamer, *O zamilknięciu obrazu*, przeł. J. Margański, [w:] *Estetyka w świecie*, red. M. Gołaszewska, t. 2, Kraków 1986 (skrypt UJ 520), s. 55–60.

narzędzi, a pragnie doznawać piękna²⁷. W ten sposób poeta operuje obrazem i dociera do słowa związanego z myślą.

Może więc obrazowo zawieszająca wypowiedź jest realizacją idei wspólnoty sztuk, po Heglowsku choćby poetyckiej, czy też zjednoczenia poety, malarza i muzyka (nie tyle w teatrze, ile dzięki nowym mediom), „widzącego ucha” odbiorcy, czy Nietzscheańskiego tańczącego Sokratesa łączącego dionizyjską żywiołowość, apollińskie rozmarzenie i sokratejską racjonalność. Byłaby tutaj instalacja, obrazowa konstrukcja, czymś na kształt wypowiedzi w owym uniwersalnym języku prawdziwej synkretycznej kultury, którego odrodzenia poszukiwało tak wielu filozofów i artystów²⁸. Stosowanie zabiegów opisywanych przez analizy poetyki i retoryki, które pozwalają doświadczać piękna i zarazem odsyłają do filozoficznych rozważań, może też być odpowiedzią na pytanie Hansa Beltinga o to, jak wyodrębnia się indywidualna wypowiedź sformułowana w obrazowej materii. Wszak poetyckość wiąże formę i właściwy komunikat – przez swą estetykę samą w sobie filozoficzny i do wielu aspektów filozofii odsyłający za pomocą właściwego dla niej (choćby wg Heideggera) języka poezji²⁹. Termin wypowiedź jako *epoché* obrazowości i językowości ujawniałyby tutaj poetyckość samą w sobie jako zasadę komunikacji artystycznej i filozoficznej zarazem.

Sprowadzenie wypowiedzi do formy wizualnej jest więc zawieszeniem w takim sensie, że wskazuje na istotową i niezależną od języka (choć język mogącą wykorzystywać) ważkość treści oraz na równie fundamentalną rolę estetyki, czyniącej – przez wzniosłość i piękno – z tekstu doniosłą wypowiedź. Estetyki, która w doświadczeniu swych kategorii łączy różne sztuki. Rezultaty estetyczne można osiągnąć jeszcze przy wstępnym doznawaniu przez manipulacje werbalne, językowe, gramatyczne, retoryczne, dźwiękowe, graficzne (w formie zapisu). Nie tylko jednak. Poetyzowanie prowadzące do wspólnoty estetycznego doznania i filozoficznej refleksji zakotwiczone jest bowiem w istocie przekazu. Na to zdają się szczególnie wskazywać dzieła nazwane przez mnie autotelicznymi. Ludzie pragną komunikowania się i pragną piękna. Należy to do istoty ludzkiej kondycji, choćby i niełatwo było to sobie dzisiaj uświadamiać. Może właśnie ostatecznie do takiej antropologiczno-filozoficznej refleksji prowadzi analizowanie i interpretowanie zawarte w dziele sztuki wizualnej potraktowanym jako wypowiedź. Intensywnie doświadczany zmysłowo i intelektualnie doniosły i piękny akt komunikacji pomiędzy ludźmi, dla którego mowa, systemowy język, ilustrujący obraz są narzędziami.

²⁷ Por. choćby przytaczaną przez Gadamera definicję Arystotelesa: „człowiek jest istotą żywą, która posiada logos”. H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 52.

²⁸ O artystycznych i filozoficznych koncepcjach syntezy sztuk por. np. R. Solewski, *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku*, Kraków 2007; A. Baranowa, *Wagner, Gesamtkunstwerk i modernści. W kręgu języka uniwersalnego*, „Roczniki Humanistyczne” XLVI, 1998, z. 4, s. 89–121, passim, szczególnie s. 99 (o koncepcji „języka naturalnego”).

²⁹ Por. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 14, passim. Teza ta wpisuje się też w kognitywne intuicje dotyczące sposobów stapania się pojęciowych i obrazowych przestrzeni mentalnych; por. też A. Libura, *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, Kraków 2007.

Summary

Utterance as a perception form of the contemporary visual art

After the discussion on the definition of the utterance, the author of the article suggests the possible use of the word in the visual art domain. The basic examples of the 20th century conceptual artworks, autotelically concentrated on their artistic features understood in the verbal interpretation, lead to analysis of the selected most contemporary installations created by Kara Walker, Stan Douglas, Bill Viola, Cerith Wyn Evans and Imogen Stidworthy. Descriptions and investigations discover the poetic constructions and through it - philosophical ideas, readable in verbal interpretation and found essential for the contemporary art. In such a context, autotelic attitudes are aesthetic problems considered in artworks, usually connected with universal issues of perception and human condition. The verbal interpretation understood as an utterance belongs to the visual artwork and also phenomenologically, temporarily suspends its visual character (epoché) to identify better the poetic and philosophical core of the contemporary artwork.

Spis treści

Wstęp 3

Marzena Maria Szurek

O pozajęzykowych rodzajach wypowiedzi i sposobach ich istnienia 4

Ewa Wieczorek

O mowie zawartej w milczeniu 15

Małgorzata Świstowska

Zaburzenia komunikacji spowodowane brakiem kompetencji lingwistycznej i komunikacyjnej 24

Anna Żywot

O możliwości pojmowania dzieła wizualnego jako wypowiedzi.

Pomiędzy językoznawstwem, hermeneutyką i fenomenologią 30

Julita Petrus

Czy istnieje wypowiedź bez języka? Przypadek filmu 38

Agnieszka Jasińska

Architektura i pojęcie wypowiedzi 42

Paweł Rogala

Między Horacym a poezją konkretną – kilka uwag teoretycznych 48

Bernadeta Stano

Trzy odsłony słowa. Sztuka Ewy Sataleckiej 52

Agata Bednarczyk, Rafał Solewski

Słowo, pismo, obraz i myślenie w sztukach wizualnych 64

Rafał Solewski

Wypowiedź jako forma percepcji współczesnej sztuki wizualnej 73

Contents

Preface 3

Marzena Maria Szurek

On non-linguistic utterances and their modes 4

Ewa Wieczorek

About the speech included in silence 15

Małgorzata Świstowska

Interpersonal communication disturbances caused
by the lack of full linguistic competence 24

Anna Żywot

On the possibilities of understanding a visual artwork as an utterance,
in linguistics, hermeneutics and phenomenology 30

Julita Petrus

Does utterance without language exist? The case of film 38

Agnieszka Jasińska

Architecture and utterance 42

Paweł Rogala

Between Horace and the concrete poetry – some theoretical remarks 48

Bernadeta Stano

Three scenes of a word 52

Agata Bednarczyk, Rafał Solewski

Word, scripture, image, and thinking in visual arts 64

Rafał Solewski

Utterance as a perception form of the contemporary visual art 73