



Tom 8/2018, ss. 19-29
ISSN 2353-1266
e-ISSN 2449-7983
DOI: 10.19251/sej/2018.8(2)
www.sej.pwzsplock.pl

Miłosz Hołody, Magdalena Krzosek-Hołody

Uniwersytet Rzeszowski

**MIGRACJA SŁOWA – OBRAZU.
PROBLEM PRZEKŁADU W PROJEKTACH POEZJI WIZUALNEJ
W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ**

MIGRATION OF THE WORD-IMAGE.
THE PROBLEM OF TRANSLATION IN SELECTED PROJECTS OF VISUAL
POETRY IN PUBLIC SPACE

Abstrakt

Poezja wizualna jest jednym z nurtów w sztuce konceptualnej, który z sukcesem odnajduje się w przestrzeni publicznej. Jego twórcy i teoretycy, operując na strukturze języka, starają się stworzyć nowy rodzaj komunikacji z odbiorcą, oparty o grę słowa z obrazem. Istotnym wyzwaniem dla takich działań jest możliwość dokonywania tłumaczenia poszczególnych utworów oraz osadzania ich w różnych kontekstach kulturowych. Artykuł rozważa przykłady strategii przekładu poezji wizualnej, bazując na analizie projektów takich współczesnych artystów, jak: Gerard Jurgen Blüm-Kwiatkowski, Seiichi Nikuni, Lawrence Weiner czy Jenny Holzer oraz nakreśla społeczną rolę, jaką może spełniać ten rodzaj twórczości.

Abstract

Visual poetry is one of the phenomena of conceptual art, which successfully engages in public space. The creators and theoreticians of visual poetry operate on the structure of language and aim at establishing a new way of communication with the reader/viewer based on an interplay of words and images. The most important challenge for this kind of art is translation and adaptation to different cultural backgrounds. The article focuses on numerous examples of different strategies in translating visual poetry. It is based on the analysis of projects created by such contemporary artists as Gerard Jurgen Blüm-Kwiatkowski, Seiichi Nikuni, Lawrence Weiner or Jenny Holzer and attempts at showing the social impact that visual poetry might have.

Słowa kluczowe: poezja wizualna, sztuka konceptualna, sztuka w przestrzeni publicznej, pochodzenie kulturowe, przekład kulturowy, przekład poetycki

Keywords: visual poetry, conceptual art, public art, cultural background, cultural translation, poetry translation

1. Wprowadzenie

Poezja wizualna jest zjawiskiem, które coraz częściej pojawia się we współczesnej przestrzeni publicznej za sprawą murali, festiwali przestrzeni miejskiej czy performansów literacko-artystycznych, które pozostawiają po sobie mniej lub bardziej trwałe wizualne artefakty. Pojawia się na ulicach, ścianach budynków, ogrodzeniach i innych elementach przestrzeni wspólnej. Tworzona jest najczęściej w ramach wydażeń artystycznych i finansowana przez instytucje kultury, podejmujące współpracę z artystami, którzy stawiają sobie za zadanie osadzenie poezji w codziennym dialogu z użytkownikami danej przestrzeni. Oswajanie odbiorców z językiem poetyckim i estetyczną funkcją słowa jest nakierowane na wzbudzenie w nich pewnej, chociażby chwilowej refleksji nad obecnością w naszej codziennej mowie, bogatej sfery metajęzykowej oraz zwrócenie uwagi na wielość możliwych użyć tych samych wyrażen przez różnych użytkowników języka. Wytworzona w ten sposób płaszczyzna komunikacji może służyć zarówno do uwrażliwiania przeciętnego widza na istnienie elementów estetycznych w jego codziennym otoczeniu, jak i przypomnienia mu o istnieniu w języku ukrytych znaczeń, które umykają mu w pospiesznych, prozaicznych rozmowach. Poezja wizualna może być więc rodzajem projektu społecznego, który posłuży do budowania tożsamości miejsca oraz dekonstrukcji opozycji prywatny - publiczny, swój - obcy, ja - inny.

Poniższy artykuł jest próbą spojrzenia na projekty poezji wizualnej pod kątem ich możliwości zaistnienia w różnych przestrzeniach kulturowych i obszarach językowych. Analizie poddane zostaną możliwości, jakie niesie ze sobą połączenie słowa i obrazu oraz potraktowanie słowa jako elementu wizualnego. Autorzy zastanawiają się, czy poezja wizualna jest szansą na to, aby język poetycki stał się bardziej uniwersalny i zrozumiały dla większej grupy odbiorców. Przedstawione w artykule przykłady projektów stworzone zostały przez artystów, reprezentujących konkretną wyobraźnię językową, którzy w wyniku emigracji lub wewnętrznej potrzeby podjęcia dialogu artystycznego na ponadnarodowym poziomie, tworzyli wizualne utwory poetyckie poza swoim miastem lub krajem pochodzenia.

2. Poezja wizualna jako słowo - obraz w przestrzeni

Poezja wizualna jest szczególnym rodzajem twórczości poetyckiej, który traktuje słowo nie tylko jako element utworu językowego, ale także jako obiekt estetyczny. W szerokim zakresie terminu - poezja wizualna - znajdują się takie zjawiska, jak: poezja konkretna, poezja emblematyczna czy poezja graficzna. Ścisła definicja zjawisk, które możemy zaliczyć do tego nurtu nie została jak dotąd opracowana, w ogólności

możemy powiedzieć jednak, że chodzi o wszystkie utwory o charakterze wizualnym, w których słowo odgrywa znaczącą rolę. Słowo jest zawsze elementem pewnego systemu językowego i w ramach niego uzyskuje swoje znaczenie. Obraz, który stwarza albo obraz, który je uzupełnia nadaje mu nowy wymiar i pozwala na dotarcie do szerszej grupy odbiorców. Przekaz wizualny jest bowiem bardziej natychmiastowy i pełny, niż tylko językowy; pozwala także na stworzenie bardziej uniwersalnych skojarzeń i szybsze wydobywanie znaczeń. Wielu pionierów poezji wizualnej kierowało się marzeniem o wypracowaniu ponadnarodowego, uniwersalnego języka poetyckiego, który mógłby oddziaływać na odbiorców niezależnie od ich kulturowego pochodzenia. Możemy w tym dążeniu zaobserwować charakterystycznego ducha futuryzmu, który postulował obecność słowa w przestrzeni oraz widział w sztuce istotny czynnik regulujący życie społeczne. Słowo - obraz, czy jak określali go pierwsi twórcy poezji konkretnej, słowo -przedmiot¹ to rodzaj łamigłówek, którą artysta tworzy po to, aby odbiorca mógł ją rozwikłać. Eugen Gomringer, szwajcarski pionier poezji konkretnej, we wstępie do swojego manifestu, zawartego w książce *The Book of Hours and Costellations* [1968] pisał:

Wiersz konkretny składa grupy wyrazów tak, jakby to były gwiazdozbiory. Konstelacja jest systemem, a zarazem placem zabaw o zdefiniowanych granicach. Poeta tworzy pole zabaw jako pole siły i wskazuje jego możliwości. (...) Konstelacja jest wyzwaniem, jest także zaproszeniem (tłum. własne).

Natalia Tsai [2013, s. 334] badając możliwości wykorzystania poezji konkretnej jako narzędzia dydaktyki języka obcego zauważa, że ten rodzaj twórczości wymusza konieczność bazowania na najbardziej podstawowych rejestrach języka. Autor takiego komunikatu musi zwrócić uwagę na kształt poszczególnych elementów (liter, sylab, słów), ich proporcje oraz wzajemne położenie, konstruując dzięki nim obraz, który uda się odczytać potencjalnym odbiorcom. Wykorzystanie modalności wzrokowej, która jest dla większości z nas najbardziej podstawowym sposobem pozyskiwania informacji o świecie, pozwala na łatwiejsze utrwalenie relacji słowo - forma. Relacja ta służy do oswojenia otaczającej nas rzeczywistości poprzez umiejętność nazywania przedmiotów, budowania skojarzeń z nimi związanych oraz osadzania ich w konkretnej przestrzeni. Przenosząc ten mechanizm z nauki języka obcego na osvajanie się z przestrzenią wspólną możemy zaobserwować, że miejsca, w których powstają murale lub sytuowane są inne działania wizualne, pozostawiające po sobie trwałe ślady, stają się bardzo szybko elementem tożsamości mieszkańców danego budynku, ulicy czy nawet dzielnicy. Słowo i jego forma umieszczone na ścianie kamienicy stają się dla jej mieszkańców jednocześnie wyróżniające (murale są popularnym celem współczesnej turystyki miejskiej), jak i integrujące (element estetyczny staje się wspólnym dobrem pewnej grupy). Dzięki zaistnieniu słowa fragment ściany szeregowego budynku staje się „tym fragmentem”, a nie kolejną obojętną poznawczo płaszczyzną. W taki sposób na przykład wrósł w ścianę jednej z krakowskich kamienic przy ulicy Brackiej, projekt

¹ Określenie to pojawia się w *Programie poezji konkretnej* z 1958 roku stworzonym przez tak zwaną Grupę Noigandres, do której należeli Augusto de Campos, Haraldo de Campos i Decio Pignatari.

Multipoezja Michała Zabłockiego. Autor wyświetlał na niej wieczorami krótkie teksty poetyckie. Projekt realizowany był w dwóch wersjach językowych: po polsku i po angielsku i prezentował zarówno fragmenty wierszy polskich autorów, jak i poetów z innych krajów w ramach współpracy Miast Literatury UNESCO².

Charakterystycznym przykładem wrastania poezji w tkankę miejską jest także projekt *Otwarta książka* zainicjowany przez Gerarda Bluma-Kwiatkowskiego w Hünfeld, jednym z niewielkich niemieckich miasteczek. Kwiatkowski (artysta wizualny i propagator poezji) rozpoczął tam w 1996 roku projekt *Das Offene Buch*, który miał na celu zgromadzenie kolekcji poezji konkretnej z całego świata, umieszczanej nie tylko w specjalnej przestrzeni galeryjnej Museum Modern Art, ale również na murach budynków. Artysta początkowo umieszczał tego typu obiekty w parkach, następnie zaczął zapełniać fasady miejscowych budynków, zarówno prywatnych, jak i publicznych. Z czasem pomysł Bluma stał się tak atrakcyjny, że właściciele kamienic sami oferowali mu puste ściany, pragnąc tym samym stać się częścią projektu. Blum nazywa Hünfeld *miastem-księgą*, przestrzenią słowa i wizualnej wymiany myśli. Poezja ukonkretnia się w nim na każdym niemal rogu ulicy, jest niespodziewana, często zabawna. W Hünfeld możemy znaleźć wiersze poetów takich, jak: Vaclav Havel, Heinz Gappmayr, Eugen Gomringer, Karl-Heinz Adler, Peter Daniel czy Yoshizawa Shoi. Wielkoformatowe poetyckie wypowiedzi stały się unikatową wizytówką miasta. Jak pisał dla łódzkiego festiwalu Sztuka i Dokumentacja Lech Lechowicz:

*Sto pięćdziesiąt tekstów-obrazów obecnych w życiu miasta Hünfeld oddziałuje codziennie na jego mieszkańców zarówno swą treścią, jak i formą. Ich współistnienie wzajemne oraz relacje w jakie wchodzi z potocznością życia jest unikalnym w sztuce współczesnej zjawiskiem.*³

Przestrzeń Hünfeld szybko wchłonęła w siebie przejawy poezji wizualnej, ukazując jej potencjał w obszarze integracji społecznej i budowaniu tożsamości miejsca. Co ciekawe stało się to niezależnie od języka, w którym prezentowane były utwory. Część z nich stworzona była po niemiecku, a więc w języku ojczystym mieszkańców, część po angielsku, niektóre w innych językach narodowych, czy w ogóle poza konkretnym systemem językowym, dzięki wykorzystaniu internacjonalizmów lub samego kształtu liter alfabetu łacińskiego. Kilkadziesiąt ścian i fasad budynków zyskało unikatowy charakter przekształcając się z obiektów niemych i niemal przezroczystych dla odbiorcy w miejsca znaczące, wysyłające do widza konkretny komunikat.

² Projekt rozpoczął się w październiku 2002 roku pod nazwą *366 wierszy na 365 dni* i prezentował autorskie wiersze samego Zabłockiego, wyświetlane codziennie od zmierzchu do 2. w nocy. Później przekształcił się w prezentację tekstów różnych autorów. Dokumentację projektu i zbiór wyświetlanych wierszy można śledzić na dedykowanej mu stronie internetowej [www 1] oraz stronie internetowej poświęconej projektowi Miasto Literatury UNESCO [www 2].

³ W 2011 roku podczas Festiwalu Sztuka i Dokumentacja w Łodzi można było oglądać dokumentację fotograficzną projektu *Das Offene Buch* oraz zapis video różnych działań Kwiatkowskiego Bluma w przestrzeni miejskiej [www 3].

3. Problemy przekładu poetyckiego

Projekt *Das Offene Buch* dzięki staraniom Bluma-Kwiatkowskiego mówi wieloma językami, a mimo to staje się powszechnie oswojony. Nie dzieje się tak jednak od razu – wiele dzieł poezji wizualnej wymaga umiejętnego zastosowania strategii translatorskich i objaśniających, które umożliwią im zaistnienie w przestrzeni odbiorczej. Dwa główne wyzwania, jakie stoją przed każdym tłumaczem, to zrozumienie i przybliżenie odbiorcy kontekstu kulturowego, w którym powstał utwór oraz odszukanie we własnym języku sformułowań, które znajdą się jak najbliżej zakresu znaczeniowego oryginału. O ile, w przypadku powieści, eseju czy opowiadania, „przestrzeń tekstowa”, w której realizuje się dany utwór jest stosunkowo duża, pozostawiając możliwość powrotu tłumacza do pewnych zwrotów czy słów lub dodatkowych wyjaśnień; o tyle w przypadku języka poetyckiego każde słowo jest kluczowe, a „przestrzeń” otwiera się dopiero poza tekstem. Poezja, zwłaszcza współczesna, chętnie bazuje na unikatowości języka, poszukując pojęć maksymalnie pojemnych i niejednoznacznych. Wers, słowo czy nawet jego fragment mogą stanowić punkt zaczepienia dla całej myśli. Szczególną własnością nowoczesnego języka poetyckiego jest także skłonność do tworzenia nowych słów oraz adaptowania do warunków literackich języka potocznego, naukowego czy języka mediów. Wiele wyrażenń zapożyczanych przez poetów to cytaty z prasy, radia lub telewizji, *bon moty* popełnione przez osoby publiczne, a także cytaty z innych utworów. Myśląc o poezji wizualnej w kategoriach przekładu napotykamy na kolejne wyzwanie, którym jest wygląd słowa w konkretnym języku – jego długość, liczba sylab, zestaw liter, wysokość, możliwość podziału i tak dalej. Jeżeli słowo jest elementem ilustracji lub tylko jej uzupełnieniem – problem staje się mniej istotny. Trudniej, gdy słowo współkonstruuje ilustrację lub jest unikatowym elementem wizualnym samo w sobie. Niektóre słowa i sformułowania są na tyle charakterystyczne dla danego języka i kręgu kulturowego, z którego wyrosły, że ich przełożenie i ponowne umieszczenie w przestrzeni utworu wizualnego jest niemożliwe. W takim wypadku tłumacz pokusić się może jedynie o dołączenie oddzielnego od dzieła wyjaśnienia, które nakreśli znaczenie elementu językowego oraz wyjaśni kontekst kulturowy. Strategię tę stosują najczęściej twórcy i edytorzy antologii poezji wizualnej, którzy publikują reprodukcje utworów w formie i języku oryginału, opatrując je odpowiednim komentarzem, krótkim tłumaczeniem najważniejszych słów lub rodzajem legendy. Przykładami takich antologii są: *An Anthology of Concrete Poetry* pod redakcją poety Emmetta Williamsa [1967] czy *The New Concrete: Visual Poetry in the 21st Century* pod redakcją innej trójki artystów Victorii Bean, Chrisa McCabe’a i Kennetha Goldsmitha [2015]. Publikacje dzieli pół wieku, obie przyjmują jednak podobną strategię w prezentowaniu utworów tworzonych w językach obcych (w tym wypadku obcych dla użytkowników języka angielskiego).

Na polskim gruncie istnieje znaczna rozbieżność między stanowiskami, które przyjmują tłumacze, podchodząc do przekładu poezji wizualnej. Analizuje je bardziej szczegółowo Jakub Kornhauser w artykule *Zadania tłumacza poezji konkretnej* [2012] odwołując się do trzech koncepcji wypracowanych przez Juliana Kornhausera [1983],

Jerzego Jarniewicza [2006] i Leszka Engelkinga [2006]. Jarniewicz jest przekonany o tym, że wiersz konkretny znosi konieczność przekładu i wymaga jedynie krótkiego, dodatkowego komentarza. Zwraca przy tym uwagę na fakt, że wiersz konkretny ma niepowtarzalną wizualną formę, której częścią, oprócz treści, jest wielkość i kształt liter, a także dobór czcionki i nośnika. W tym sensie wiersz taki istnieć powinien jako *niefalsyfikowany oryginal* i nie może być tłumaczony. Dla Jarniewicza każda próba tłumaczenia ingerująca, w strukturę samego utworu jest napisaniem nowego wiersza lub jedynie stworzeniem wariacji na temat oryginału. Argumentacja Jarniewicza opiera się na przekonaniu o materialności utworu konkretnego, który musi być traktowany jako jednostkowy, unikatowy i odrębny od innych przedmiot [Kornhauser, 2012, s. 128]. Podejście takie jest wystarczające w przypadku tworzenia książkowych antologii poezji wizualnej. Nas interesują jednak przede wszystkim utwory funkcjonujące w przestrzeni publicznej, w której dodanie legendy czy umieszczenie wyjaśnienia (na przykład w formie tablicy informacyjnej) jest często problematyczne. Projekty takie oglądamy ze stosunkowo dużej odległości, zwykle umieszczone są one ponad linią wzroku stojącego człowieka lub w pełni widoczne tylko z określonego miejsca i pod określonym kątem. Jeśli są to ściany wysokich budynków, odbiorca zwykle nie ma możliwości znalezienia się w bezpośredniej bliskości utworu. Dzieła wielkopowierzchniowe są dodatkowo nakierowane na wywołanie silnego i natychmiastowego wrażenia na odbiorcy – niezręcznym byłoby opatrywanie ich dodatkowym, umieszczonym z boku czy poniżej komentarzem. Jak zauważa Sosnowski [2000, s. 176]: *oddziaływanie tego rodzaju dzieła nie rozciąga się w czasie zgodnie z logiką jego czytania (poznawania), lecz ma charakter niemal momentalny*. Zastosowanie mogłoby mieć tu więc raczej mniej radykalne podejście reprezentowane przez Kornhausera i Engelkinga, którzy rozważają możliwość dokonania ingerencji tłumacza w dzieło, w celu przybliżenia go odbiorcy. Engelking jest najbardziej optymistyczny, dostrzega możliwość twórczej pracy tłumacza opartej na umiejętnym doborze słów i respektowaniu przestrzeni wizualnej wiersza. Zauważa także, że w przypadku wielu wierszy tłumacz poezji konkretnej ma ułatwione zadanie – musi jedynie przetłumaczyć tytuł, czy nakierować odbiorcę na znaczenie pojedynczych słów. Musi jednak pamiętać o tym, że często kształt konkretnej litery w danym słowie czy wersie jest znaczący (na przykład „t” wyglądające jak krzyż i tym podobne). Kornhauser wyodrębnia tu dwie użyteczne kategorie, który decydują o tym, czy wiersz uda się przełożyć czy nie. Dzieli utwory na *plakatowe* (nieprzekładalne) i *nieplakatowe* (częściowo przekładalne). Do pierwszej kategorii zalicza te, które składają się z niewielkiej ilości słów i ułożone są w określonym porządku (często są także zdeformowane w swoim wymiarze materialnym). Struktura takiego wiersza zawieszka konieczność przekładu i może być zrozumiała dla każdego odbiorcy sama przez się lub całkowicie wyklucza jego możliwość. Do drugiej kategorii z kolei należą utwory, które zawierają bardziej rozbudowany kod semantyczny i linearną strukturę, dzięki czemu (choć mogą utracić część właściwości) poddają się zamianie na jednostki znaczeniowe innego języka [Kornhauser, 1983].

Podsumowując omówione stanowiska możemy zauważyć, że główną cechą, która decyduje o możliwości skutecznego przełożenia lub objaśnienia wiersza wizualnego jest stopień deformacji języka [Kornhauser, 2012, s. 124]. Może on dotyczyć kwestii semantycznych (gra ze znaczeniem słowa i kontekstem) lub estetycznych (gra z kształtem słowa, sylaby czy litery). W obu przypadkach jednak, z zachowaniem należytej ostrożności w oddzielaniu przekładu od tworzenia dzieła zależnego, tłumacz może z sukcesem nakierować odbiorcę na ścieżkę interpretacji dzieła, która nigdy nie gwarantuje jednak (nawet w języku ojczystym odbiorcy) odkrycia właściwych intencji autora. Każda poezja pozostawia czytelnika z pewną dozą niepewności i otwartą możliwością innego, nowego odczytania. Zadaniem tłumacza staje się więc (zwłaszcza w przypadku poezji wizualnej) jedynie wyposażenie odbiorcy w wystarczające narzędzia do rozpoczęcia tego procesu.

Specyficznym przykładem, który pojawia się podczas prezentacji dzieł poezji wizualnej poza jej właściwym kontekstem kulturowym, jest umieszczenie prac artystów, tworzących w językach posługujących się pismem ideograficznym w miastach obszarów językowych opartych na alfabetach fonetycznych. Objasnienie znaczenia utworu w języku ideograficznym okazuje się bowiem często o wiele prostsze niż przełożenie wiersza wizualnego z jednego języka fonetycznego na drugi. Pismo ideograficzne samo w sobie jest rodzajem mniej lub bardziej uproszczonego obrazu, który utrwalił się przez wieki w zbiorowej wyobraźni i wszedł do powszechnego użycia. Mamy tu więc do czynienia z większą kondensacją treści w ramach jednego znaku. Przykładem wyjątkowo udanego przekładu jest praca Seiichiego Nikuniego *Kawa mata wa Shū* (1966) eksponowana na ścianie budynku w Lejdzie w Holandii (Fot. 1). Składa się ona z nagromadzenia dwóch japońskich znaków *Shū* i *Kawa*. Znaki tworzą prostokąt, w którym widocznie odrębny jest obszar wypełniony przez jeden i drugi znak (granica przebiega po przekątnej). Utwór opatrzony jest krótką legendą wyjaśniającą odbiorcy, że *Kawa* oznacza rzekę, zaś *Shū* – piaszczysty brzeg.

4. Migracje słowa - obrazu: Lawrence Weiner i Jenny Holzer

Jednym z artystów, którzy z umieszczania słowa w przestrzeni publicznej uczynili swój sposób komunikacji z odbiorcą jest pionier sztuki konceptualnej Lawrence Weiner. Jego twórczość prawie w całości zdominowały słowa. Już w 1968 roku w rodzaju manifestu (*Declaration of Intent*) sformułował on trzy zasady swojej sztuki, według których: artysta może skonstruować dzieło, dzieło może zostać wytworzone, a nawet nie musi w ogóle zostać zbudowane – wystarczy jego konceptualizacja w języku. W wywiadzie dla Louisiana Museum of Modern Art Weiner tak mówił o zadaniach, które stawia sobie w pracy twórczej:

Trzeba zmienić swoją logikę myślenia po to, aby móc komunikować się z kimś innym. Myślę, że komunikacja jest najważniejszym zadaniem sztuki (tłum. własne), [www 4].

Weiner postuluje tym samym konieczność odpowiedniej adaptacji zarówno percepcji, jak i języka. Podążając za tym celem, artysta rezygnuje w swojej twórczości

z metafor, a jego prace stanowią sprawozdanie z chwili, miejsca i położenia względem siebie różnych przedmiotów. We wspomnianym wywiadzie Weiner mówi także, że zadaniem artysty jest pokazywanie ludziom rzeczy, których sami mogliby nie dostrzec. Sztuka nie ma według niego rozstrzygająco odpowiadać na dziejowe dylematy, ale dawać ludziom narzędzia do stawiania pytań i szukania rozwiązań. Strategia eksponowania chwili obecnej oraz symultaniczności różnych dyskursów uwidacznia się w osadzeniu przez Weinerja prac w dialogu z zastaną architekturą. Utwory artysty znajdujemy w wielu miastach na świecie (między innymi Amsterdamie, Barcelonie, São Paulo czy Nowym Jorku); wykonane są także w wielu językach, między innymi arabskim (*Wrapped up in itself*, 2013), niemieckim (*Smashed to pieces in the still of the night/ Zerschmettert in Stücke im Frieden der Nacht*, Wiedeń, 1991), portugalskim (*Here for a time/ Em algum lugar*, São Paulo, 2014) czy niderlandzkim (*A translation from one language to another*, Amsterdam, 1996). Weiner uważa język za tworzywo rzeźbiarskie i wierzy, że konstrukcja w języku może funkcjonować podobnie jak fizycznie wytworzony obiekt. Jest również przekonany o możliwości tłumaczenia przekazu z jednego języka na drugi, czego wyrazem jest często praktykowane przez niego umieszczanie dwóch wersji językowych w ramach jednego dzieła. Często są to prace zawierające znaki zupełnie odmiennych od siebie systemów językowych, jak wykonany w 2008 roku w języku angielskim i japońskim *Left in a cleft of a tree*. Realizacją tego stanowiska jest również, wspomniane już *A translation from one language to another*, które przyjmuje fizyczną formę podzielonego na dwie części kamienia, umieszczonego w przestrzeni ulicy, na którym widnieje tytułowy napis przeciwstawiony sobie w dwóch językach – angielskim i niderlandzkim (Fot. 2). Ten sam napis umieszczony został przez Weinerja w 2015 roku w postaci tymczasowego muralu na Greenway Walll w parku Dewey Square w Bostonie. Język w pracach artysty używany jest często w sposób instrumentalny, służąc celom informacyjnym i komunikacyjnym, co jak obserwujemy, nie stanowi problemu dla przekładu i rekontekstualizacji dzieła w innej przestrzeni i czasie.

Poszukując przykładów innych projektów poezji wizualnej, które z sukcesem zostały zrealizowane w różnych kontekstach kulturowych, natrafiamy na Jenny Holzer, amerykańską artystkę neokonceptualną znaną przede wszystkim z tekstowych projekcji realizowanych w przestrzeni wielu miast na świecie, takich jak: Nowy Jork, Berlin, Rzym, Londyn czy Toronto. Jej prace wyświetlane są głównie na elewacjach budynków, ale także na innych formach miejskiej infrastruktury, takich jak rzeczne nadbrzeże (Waszyngton, 2007) czy opuszczone hale przemysłowe (Montreal, 2017). Holzer podejmuje próbę zaadaptowania słowa do konkretnej historycznej lub społecznej przestrzeni, jednocześnie respektując specyfikę miejsca, jak i dążąc do sformułowania powszechnie zrozumiałego komunikatu. Utwory Holzer charakteryzują się lapidarnością, a sposób ich prezentacji nie jest (jak u Gomringera) konstelacją, ale tradycyjnym tekstem linearnym, ukazany za pomocą wiązki światła rzuconej na ciemną płaszczyznę [www 5] (Fot. 3).

Dosadność i swoista prostota twórczości Holzer związana jest z jej zainteresowaniami polityczno-społecznymi. Artystka przygląda się kodom językowym występu-

jącym w obszarach pozaliterackich, wykorzystując wypowiedzi polityków czy teksty oficjalnych dokumentów urzędowych. Ponadnarodowość twórczości Holzer związana jest z osadzeniem obiorcy w sferze krytyki społecznej, w której mówi się o uniwersalnych problemach świata takich jak zagrożenie ludzkiego życia i zdrowia przez wojnę, korupcję czy wyzysk ekonomiczny. Prace artystki ingerują bezpośrednio w tkankę miasta, korespondując z zabytkami architektury światowej, zarówno XX-wiecznej (fasada Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku), jak i dawnej (plac przed Luwrem w Paryżu czy fasada Muzeum Narodowego w Pradze). Teksty Holzer stanowią rodzaj wydarzenia w przestrzeni publicznej i mają oddziaływać na odbiorcę poprzez udział w happeningu, który odbywa się w określonym miejscu i czasie. Nie pozostawiają, poza dokumentacją fotograficzną i filmową, żadnego trwałego śladu w przestrzeni, kładąc nacisk na jednorazowość doświadczenia, które poruszy widza i zostanie przez niego zapamiętane. Przekaz Holzer jest powszechnie zrozumiały niezależnie od miejsca realizacji projektu ze względu na wyjątkową wrażliwość artystki na cudzą krzywdę oraz krytyczne ukazywanie sfery polityki, która determinuje życie człowieka niezależnie od jego miejsca zamieszkania.

Projekcje artystki realizowane są zarówno w języku angielskim, jak i w językach, którymi posługują się na co dzień mieszkańcy danej przestrzeni. W przypadku przyjętej przez nią formuły tłumaczenie nie narusza integralności dzieła i nie pozbawia go właściwości oryginału. Za przykład mogą posłużyć krótkie komunikaty wyświetlane we Florencji w 2007 roku (*I am losing time – Tracę czas, Sto perdendo terreno – Tracę grunt, Mordo – Gryzę czy I lie – Kłamię*, tłum. własne), które nie tracą na znaczeniu i sile oddziaływania, będąc przekładane z języka angielskiego na włoski i odwrotnie. Wyświetlane przekazy są nie tylko autorskimi wypowiedziami Holzer czy twórczo przez nią przekształconymi cytatami z życia polityczno-społecznego, ale często także fragmentami utworów innych poetów i artystów związanych z określonym kręgiem kulturowym. W ramach takiego dialogu Holzer wyświetlała w Polsce, w 2011 roku, w Poznaniu, fragmenty wierszy Wisławy Szymborskiej [www 6], a w Krakowie podczas festiwalu ArtBoom – Czesława Miłosza [www 7]. Wcześniej, podczas realizacji projekcji w Rzymie posłużyła się cytatami z Piera Paolo Pasoliniego (2007). Na uwagę zasługuje fakt, że Holzer wybierając artystów reprezentujących poszczególne kraje zawsze kieruje się dążeniem do ukazania uniwersalności odczuwania problemów, które dzielą wszyscy ludzie, niezależnie od przynależności narodowej czy językowej.

5. Podsumowanie

Analizując projekty poezji wizualnej, które wyszły poza tomiki i antologie poetyckie i zamiast na kartce znalazły swoje miejsce w przestrzeni życia codziennego, możemy zauważyć, jak znaczącą rolę dla konkretnego miejsca ma wyodrębnienie go w języku. Budowanie tożsamości miejsca odbywa się poprzez oznaczenie go nie tyle oficjalną nazwą, co pewnym sformułowaniem językowym (choćby humorystycznym), które pozwoli na oddzielenie go od niemego, niezauważalnego na co dzień tła. Dążeniem do takiego oznaczania są często oddolne akty wandalizmu w postaci tworzenia

graffiti w miejscach niedozwolonych lub na budynkach prywatnych. Podobną strategią jest też tagowanie czy umieszczanie na murach mniej lub bardziej wulgarnych haseł związanych z daną dzielnicą, grupą czy drużyną sportową. W większości są to przykłady negatywne, które wynikają z problemów tożsamościowych osób zamieszkujących nieprzyjazne, nieoswojone i ubogie poznawczo tereny miejskie. Poezja wizualna może być dla nich twórczą, pozytywną alternatywą. Nawiązując do postulatów Lawrence'a Weinerja dotyczących sztuki, możemy powiedzieć, że tworzenie poezji wizualnej w przestrzeni publicznej jest sposobem na wyjście poza typowe schematy myślenia i użycia języka, w celu komunikacji z odbiorcą, który jest bardzo różny.

Poezja wizualna może również pełnić inną istotną rolę w przestrzeni publicznej. Pozwala ona na rozwój kompetencji językowych (wyobraźni językowej, umiejętności interpretacji), jak i międzykulturowych poprzez dostrzeganie podobieństw i różnic między kulturą własną a tą reprezentowaną przez grę tekstu w języku obcym. Dzięki poetyckiej ingerencji w przestrzeń wspólną zmniejsza się dystans między nami, a tymi innymi – reprezentowanymi nie tylko przez sąsiedztwo innego kręgu kulturowego, ale nawet przez odmiennych od nas, w swoich zwyczajach, sąsiadów z naprzeciwka. Murale tekstowe i typograficzne szybko stają się częścią wspólnej świadomości mieszkańców danego obszaru, przekształcając się z zewnętrznej ingerencji artystycznej w „nasz mural na naszej ścianie”.

Bibliografia

- Bean Victoria, Kenneth Goldsmith, Chris McCabe. 2015. *The New Concrete: Visual Poetry in the 21st Century*. Londyn: Hayward Gallery Publishing.
- Engelking Leszek. 2006. „Konkretne decyzje tłumacza”. *Literatura na świecie* nr 11-12.
- Gomringer Eugen. 1968. *The Book of Hours and Constellations*. Nowy Jork: Something Else Press.
- Jarniewicz Jerzy. 2006. „Tłumacze na urlop!”. *Literatura na świecie* nr 11-12.
- Kornhauser Jakub. 2012. „Zadania tłumacza poezji konkretnej. Prolegomena metodologiczne (I)”. *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis* z.3 nr 7.
- Kornhauser Julian. 1983. Przekład jako objaśnienie (O tłumaczeniu poezji konkretnej), W Kornhauser Jakub, *Wspólny język (Jugoslavica)*. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.
- Sosnowski Leszek. 2000. „W hołdzie poecie obrazów”. *Estetyka i Krytyka* nr 1.
- Tsai Natalia. 2013. „Czarno na białym. Poezja konkretna na zajęciach językowych”. *Acta Universitatis Lodzianensis. Kształcenie polonistyczne cudzoziemców* nr 20.
- Williams Emmett. 1967. *An Anthology of Concrete Poetry*. Nowy Jork: Something Else Press.
- [www 1] <http://www.emultipoetry.eu/pl/walls/> (dostęp: 12.03.2018)
- [www 2] <http://miastoliteratury.pl/program/multipoezja-wiersze-na-murach/> (dostęp: 12.03.2018)
- [www 3] <http://www.doc.art.pl/biblioteka2011.htm> (dostęp: 10.03.2018)
- [www 4] <https://www.youtube.com/watch?v=AscU8wKzbbE> (dostęp: 13.03.2018)

[www 5] <http://projects.jennyholzer.com/projections> (dostęp: 13.03.2018)

[www 6] <http://culture.pl/pl/wydarzenie/wystawa-i-projekcje-jenny-holzer> (dostęp: 13.03.2018)

[www 7] <http://www.artboomfestival.pl/pl/80/5/36/Holzer-Jenny> (dostęp: 13.03.2018)

Spis fotografii

Fot. 1. Seiichi Nikuni *Kawa mata wa Shū*, Lejda, Holandia, autor: David Epstein, źródło: Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0

Fot. 2. Lawrence Weiner, *A translation from one language to another*, Amsterdam, Holandia, autor: brbbl, źródło: Wikimedia Commons, CC BY 2.0

Fot. 3. Jenny Holzer, *Projekt PROJECTIONS z wykorzystaniem tłumaczenia poezji Wisławy Szymborskiej*, MASS MoCA, Massachusetts, autor: Tim Schapker, źródło: Wikimedia Commons, CC BY 2.0