

Pismo jako sztuka

Abstract

Writing as Art

Art, being a part of culture and civilization, is difficult to define. It is most often analyzed in terms of aesthetics. The art is most often associated with paintings, sculptures, architecture, music or literature. At the same time, it is hardly ever associated with writing. This article discusses and compares ways of perceiving different types of writing as art that originates from different cultures.

Egyptian hieroglyphs were characterized as religious and utilitarian, while their artistic aspect was rather secondary. This approach has changed due to globalization and commercialization. Chinese calligraphy is characterized by duality – a combination of spirituality with pragmatic approach. Arabic calligraphy is primarily religious, but the visual effect seems to be as important as the element of its usage. *Calligraffiti* that is derived from Arabic calligraphy is, against the tradition, secular and serves as a tool of expression that can be seen both on the streets and in museums. Concrete poetry ignores conventions and gives a new dimension to both poems and typography. Despite time and cultural differences, in all these cases – to a greater or lesser degree – the visual value seems to be just as important (or even more important) as the substantive value of the texts. The visual effect and the functional element cooperate with each other and complement each other creating multidimensional works of art.

Keywords: art, civilization, culture, writing, visual effect.

Sztuka jako jeden z głównych elementów kultury i cywilizacji jest konceptem trudnym do zdefiniowania. Artyści i badacze, którzy podjęli się tej próby, najczęściej zwracali uwagę na intencje, z jakimi dane dzieła były wytwarzane, a przede wszystkim na ich wymiar estetyczny. O ile zazwyczaj za sztukę uważa się takie dziedziny jak malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka, literatura czy też poezja, o tyle pismo jest najczęściej aspektem pomijanym. Szczególnie w dzisiejszych czasach zazwyczaj skupia się na bardziej

pragmatycznym aspekcie pisma niż na jego wymiarze artystycznym. Przedmiotem tego artykułu jest analiza i porównanie różnych sposobów postrzegania wybranych, charakterystycznych przykładów pisma rozumianych w kontekście sztuki w różnych kręgach kulturowych. Uwzględnione zostały również zmiany zachodzące w sposobach postrzegania niektórych z nich.

Jednym z najstarszych i najbardziej popularnych typów pisma są egipskie hieroglify, które są definiowane przez encyklopedię PWN jako nazwa monumentalnego pisma egipskiego¹ lub przez *Słownik języka polskiego PWN* jako znaki pisma obrazkowego². W Egipcie były one formalnym systemem pisma, łączącym w sobie elementy logograficzne, sylabiczne i alfabetyczne. Według Jamesa P. Allena (2000: 2) były podstawowym systemem pisemnym składającym się z około 500 znaków. Sam termin hieroglify pochodzi z języka greckiego i oznacza święte znaki; jest dokładnym tłumaczeniem egipskiego słowa oznaczającego to pismo. Hieroglify niegdyś służyły przede wszystkim za pismo o podłożu religijnym, szczególnie kursywne i hieratyczne (Davies 1990: 82). Znaki te stanowiły zapis języka egipskiego poprzez użycie znaków fonetycznych. Warto zauważyć jednak, że Egipcjanie używali tego samego słowa w stosunku do inskrypcji hieroglificznych, jak i sztuki jako takiej – być może dlatego, że były one ze sobą głęboko powiązane zarówno w funkcji, jak i w przedstawieniu. Znaki hieroglificzne składają się z obrazków, natomiast sama sztuka niejednokrotnie składa się z zapisów hieroglificznych³. W dzisiejszych czasach sposób pojmowania hieroglifów częściowo uległ zmianie – z punktu widzenia opinii publicznej najpierw zwraca się uwagę na ich walory estetyczne i uznaje za sztukę, a dopiero potem analizuje pod kątem pisma. Zjawisko to objawia się w powszechności hieroglifów w formie nie książek czy też dokumentów, ale pamiątek czy dekoracji dostępnych w sklepach. Prawdopodobnie łączy się to z dystansem znajdującym się pomiędzy pismem a odbiorcą, szczególnie z zachodniego kręgu kulturowego, jako że obecnie pismo zazwyczaj jest pozbawione elementów logograficznych. Innymi słowy egipskie hieroglify zostały zdegradowane w kontekście swojej początkowej świętości, natomiast ich wymiar artystyczny uległ zmianom wynikającym z komercjalizacji i innego sposobu postrzegania świata przez ludzi nam współczesnych.

Kolejnym charakterystycznym przykładem pisma są znaki z chińskiego kręgu kulturowego, które wykorzystuje kaligrafia chińska. Yee Chiang (1973: 1) napisał, że samo słowo kaligrafia jest terminem ogólnym, oznaczającym grupę słów pochodzących z jakiegokolwiek języka, przekazujących ludzką myśl poprzez ich ręczne pisanie. Kaligrafia chińska jest formą kaligrafii praktykowanej w chińskiej sferze kulturowej, do której poza samymi Chinami należą również Japonia, Korea, Tajwan i Wietnam. Sama tradycja kaligraficzna pochodzi właśnie z Chin, natomiast w niektórych kręgach wierzy się, że jej historia jest tak długa jak historia samego kraju pochodzenia. Kaligrafia jest w Chinach uznawana za jedną z najwyższych form sztuki, jednakże jej estetyczne znaczenie może się okazać trudne do uchwycenia dla ludzi wychowujących się poza tym obszarem kulturowym. W tradycji tej różne style kaligraficzne są ustandaryzowane. Warto też wspomnieć, że chińska kaligrafia jest powiązana z malarstwem tuszowym, jako że do obu form sztuki wykorzystuje się podobne narzędzia. Sama kaligrafia została jednakże uznana za sztukę dużo wcześniej niż malarstwo, które zmieniło swój status dopiero za czasów dynastii Song – wtedy też zostało ono powiązane z kaligrafią w celu, formie i technice⁴. Innymi słowy, malarstwo zostało docenione poprzez jego podobieństwo do samej kaligrafii.

1 <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/hieroglify;3911619.html> [DW 5.04.2017].

2 <http://sjp.pwn.pl/slovníki/hieroglify.html> [DW 5.04.2017].

3 <http://cujah.org/past-volumes/volume-iv/volume-iv-essay-11/> [DW 5.04.2017].

4 http://www.metmuseum.org/toah/hd/chcl/hd_chcl.htm [DW 6.04.2017].

Kaligrafia chińska w kontekście sztuki jest bardziej dualistyczna. W tym przypadku jej funkcja jest nie tylko użytkowa, lecz również estetyczna. Znaki w kaligrafii chińskiej mają w pewien sposób symbolizować ruch i dynamikę obecną w życiu jako takim, co jest odzwierciedlone również w samym akcie tworzenia. Mało tego, poza wartością semantyczną znaki mają również w swojej formie ukazywać moralny wzór⁵. Jak pisała Stanley-Baker (2010: 9), „kaligrafia jest życiem doświadczonym poprzez energię zawartą w ruchu, który jest uchwycony jako ślady na jedwabiu lub papierze, z czasem i rytmem stanowiącymi główne składniki w zmiennej przestrzeni”. Jej słowa zdaje się potwierdzać również Richard Barnhart (1972: 231) który stwierdził, że chińscy kaligrafowie często postrzegają pracę pędzla jako analogię do naturalnych zjawisk, nie tylko w sensie bezpośrednio reprezentacyjnym, ale również w kontekście zasad ruchu, wzrostu czy też struktury. Obrazy takie jak rozciągające się gałęzie zimowego drzewa czy też płynąca rzeka wyraźnie sugerują zasady, według których należy posługiwać się pędzlem.

Chiang (1973: 6) w swojej publikacji opisywał podejście do kaligrafii. Kaligrafowie nie muszą zmieniać swojego stylu, ponieważ sztuka ta nie nasycza wzroku czy też umysłu, wobec czego zmiany te nie są potrzebne. Barnhart (1972: 237) uważał, że sztuka kaligrafii może być podzielona na pewne techniczne aspekty. Osoba kaligrafująca zwraca szczególną uwagę na jakość linii pędzla, formalną strukturę poszczególnych znaków oraz na kompozycyjną organizację grupy tychże znaków. Jest ona świadoma dynamicznych interakcji między liniami i kropkami, poczucia ruchu zarówno między znakami jak i w każdym znaku z osobna. Osoba ta jest też świadoma tonów i charakteru wykorzystywanego tuszu oraz wyglądu ogólnej kompozycji. W kaligrafii ważny jest cel – „idea poprzedza pędzel”.

W czasach starożytnych chińskie znaki były grawerowane na kościach wołów lub skorupach żółwi, potem w brązie⁶. Barnhart (1972: 233) napisał, że istnieje pięć stylów kaligrafii chińskiej, z czego dwa uznawane są w dzisiejszych czasach za archaiczne. Jednym z nich jest *zhuan*⁷ (pismo pieczęciowe, znalezione na przedmiotach z brązu). Jest to pismo najbardziej monumentalne i było zazwyczaj używane do upamiętniania lub dedykowania. Jest jedną z najstarszych form języka pisanego; nie pozwala na spontaniczność, płynność i ruch, czyli cechy właściwe pozostałym stylom. Sposób utrzymywania pędzla miał natomiast przedstawiać siłę i cnotę. Kolejnym typem pisma jest *Li* – bardziej kanciasty i oficjalny. Jest więc bardziej wszechstronny niż poprzedni typ. Barnhart (1972: 233) stwierdził, że pozostałe trzy typy pisma składają się na bardziej „nowoczesny” język pisany. *K'ai* czyli zwykły lub modelowy w swojej najczystszej formie jest uznawany za standardowy typ pisma. Prawie zawsze jest wykorzystywany w książkach drukowanych i uczą się go dzieci zaczynające czytać. Typ pisma *Hsing* (czyli pismo biegnące) charakteryzuje się nieodrywaniem pędzla od papieru, przez co jest trudniejszy do odczytania. Jednakże pismem najbardziej ukazującym artyzm kaligrafii jest typ pisma kursywny, odznaczający się abstrakcyjnością, spontanicznością i kinestetycznością. Główną zasadą tego stylu jest pisanie znaków jak najprościej i jak najszybciej, z zachowaniem esencji ich formy.

W dzisiejszych czasach chińskie szkoły wprowadzają kaligrafię do szkół jako obowiązkowy przedmiot w związku z postępującą tak zwaną amnezją znaków, polegającą na problemach z zapamiętywaniem znaków pisma chińskiego. Pojawiło się nawet słowo w jednym z języków chińskich opisujące ten fenomen – *tibiwangzi* czyli „wziąć pióro, zapomnieć znaku”. Według ankiety China Youth

5 http://www.metmuseum.org/toah/hd/chcl/hd_chcl.htm [DW 6.04.2017].

6 <http://www.chine-culture.com/en/chinese-calligraphy.php> [DW 5.04.2017].

7 <http://www.chine-culture.com/en/chinese-calligraphy/chinese-calligraphy-styles.php> [DW 5.04.2017].

Daily 83% z 2072 ankietowanych przyznało się do problemów z zapisem znaków. Aby przypomnieć sobie znaki, niektórzy korzystają z telefonów. Znajdują interesujący ich znak i kopiują go na papier⁸.

Innymi słowy, kaligrafia chińska – w przeciwieństwie do hieroglifów egipskich – praktycznie od początku była uznawana za formę sztuki. Miała jednak ona wymiar bardziej duchowy niż religijny, zaś cały proces powstawania dzieł był uznawany za swoisty performance. Element ten może się wydawać ciekawy w kontekście kultury zachodniej – kaligrafia jednocześnie łączy w sobie malarstwo jako takie, mające długą tradycję, jak i właśnie performance pojawiający się w sztuce współczesnej. Obecnie aspekt performatywności wydaje się zanikać, jednakże chińskie dzieła kaligraficzne są uznawane za dzieła sztuki, również w kontekście kultur niezwiązanych z Chinami. Podobnie jak w przypadku egipskich hieroglifów, aspekt tej dziedziny również uległ komercjalizacji i chińskie znaki, szczególnie poza obszarem kultury chińskiej, niejednokrotnie są wykorzystywane jako ozdobniki, których znaczenie jest nieważne, przynajmniej dla osób nieznających żadnego z języków chińskich. W przeciwieństwie do hieroglifów kaligrafia chińska nabrała jednak wymiaru bardziej pragmatycznego jako sposób walki z amnezją znaków, łączącej potrzebę ćwiczenia pamięci z kultywowaniem długiej tradycji.

Kaligrafia islamska jest formą sztuki powiązaną z pismem ręcznym i kaligrafią. Jej podstawą jest alfabet współdzielony przez kultury o dziedzictwie islamskim. W języku arabskim określana jest jako *khatt Islami*, co oznacza islamską linię⁹, konstrukcję lub wzór. Charakteryzuje się ona łączeniem słów lub ich grup w sposób pozwalający na tworzenie kompozycji wizualnych. Kaligrafia islamska jest silnie powiązana z Koranem – jego fragmenty, a nawet całe rozdziały stanowią główną bazę dla tej formy sztuki. Zresztą – według Schimmel i Rivołty (1970: 4) – sam Koran niejednokrotnie podkreśla wartość pisma, jak na przykład w przypadku Sury 96, 3–4, w której Allah jest opisany jako Wszechmogący Ten, który nauczył człowieka posługiwać się piórem. Co więcej, istnieje wiele wierszy, w których Allah jest nazywany Wiecznym Kaligrafem. Irvin Cemil Schick (2008: 211) uznał, że kaligrafia ta jest głęboko polisemiczna. Na najbardziej podstawowym poziomie obejmuje tekst pisany, a przez to wyraża symbolicznie znaczenie – zarówno dosłowne, jak i metaforyczne. Ponieważ jest to sztuka wizualna, kaligrafia islamska oznacza również ikonoczność i indeksykarność. Według Schicka (2008: 211) często się powtarza, że kaligrafia jest bardziej islamiczna z szeroko pojętej sztuki islamskiej, nie tylko z powodu wcześniej wspomnianej ikonofobii, ale również właśnie z tej wręcz intymnej relacji pomiędzy wiarą muzułmańską a tekstem pisany. Tak więc można znaleźć teksty ułożone w taki sposób, by przypominały one zarówno meczety, jak i przedmioty codziennego użytku (na przykład lampy olejne) czy też zwierzęta (takie jak lwy, wielbłądy czy ptaki) oraz ludzi. Tego typu utwory nazywane są również kaligramami czy też wierszami obrazkowymi. Kaestle (2008) napisała, że w kulturze islamskiej kaligrafia jest rozumiana jako sztuka pióra i ekspresji tego, co święte; jej podstawą jest religijna kontemplacja i oddawanie czci. Ponieważ przedstawienia figuratywne są zazwyczaj w tej religii uznawane za bałwochwalcze, kaligrafia jest jedną z podstawowych form artystycznej ekspresji, która mogła zdobić różnego rodzaju przedmioty¹⁰. Słowa te potwierdza Schick (2008: 211), który pisze, że według opinii powszechnej są to jedynie substytuty prawdziwych obrazów.

8 <http://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/wired-youth-forget-how-to-write-in-china-and-japan-2065228.html> [DW 5.04.2017].

9 <http://ilovetypography.com/2008/07/10/arabic-calligraphy-as-a-typographic-exercise/> [DW 11.04.2017].

10 <http://ilovetypography.com/2008/07/10/arabic-calligraphy-as-a-typographic-exercise/> [DW 11.04.2017].

Historycznie kaligrafia została poddana różnym przemianom zależnym od regionu czy też podbojów. Mangho Ahuja i A. L. Loeb (1995: 42) napisali, że funkcjonują różne typy pisma arabskiego; czasami w tej samej inskrypcji można znaleźć więcej niż jeden typ. Rozróżnia się pismo kufickie (bardziej prostokątne), *Naskh* i *Tuluth* (bardziej krągłe). Do innych popularnych typów należą *Nastaliq* (pismo „schodzące” lub „wiszące”), *Maghribi* (dosłownie „zachodni”) oraz *Tughra*, który jest bardzo ornamentowany. Pismo kufickie nie jest najłatwiejsze do czytania, ale to właśnie w nim najczęściej sporządzano kopie Koranu. Sam styl kuficki dzieli się na kwadratowy (zazwyczaj widziany na kafelkach umiejscowionych na murach lub kopułach). Do innych rodzajów pisma należą również pisma kursywne takie jak *Ta'liq*¹¹ utworzony w Iranie w X wieku czy też *Diwānī*¹² z XVI–XVII wieku.

Tradycyjnym narzędziem wykorzystywanym przez islamskich kaligrafów jest *qalam*, czyli pióro zazwyczaj wykonywane z suszonego bambusa lub trzciny. Tusz jest przeważnie kolorowy, jego intensywność może być bardzo różnorodna. Dzięki temu kompozycje mogą być bardzo dynamiczne. Niektóre style kaligraficzne wymagają użycia pióra o metalicznej końcówce¹³. Schimmel i Rivolta (1992: 19) napisały, że samo przygotowywanie narzędzi było formą sztuki. Pudełka, w których trzymano narzędzia, również były zdobione, czasem z dobrymi życzeniami dla właściciela, inwokacjami lub wersami pochwalającymi *qalam*.

Według Schimmel i Rivolty (1992: 17–18) kaligrafią arabską rządziły sztywne zasady, natomiast proces uczenia się kaligrafii był długi i trudny. Osoba ucząca się musiała siedzieć w odpowiedniej pozycji, trzymając papier lub pergamin lewą ręką spoczywającą na lewym kolanie. Pióro również miało być przycinane wedle odpowiedniej długości i w odpowiedni sposób, w zależności od stylu. Tusz był przygotowywany przez samych kaligrafów, natomiast sposoby przygotowywania go były trzymane w sekrecie. Wiedzę na temat wszystkich tych elementów można było pozyskać jedynie poprzez ustanowioną linię mistrzów, która sięgała czasów samego Mahometa, w szczególności jego czwartego sukcesora, Ali ibn Abi Taliba.

Niemniej jednak kaligrafia islamska nie była tylko i wyłącznie powiązana z religią. Pojawiły się nowe nurty, które były w swojej naturze dużo bardziej zsekularyzowane. Najlepszym przykładem jest nowoczesna forma kaligrafii, która zaczęła wypływać w latach 80. XX wieku, a którą nazywa się *calligraffiti*. *Calligraffiti* jest formą sztuki, która łączy w sobie kaligrafię, typografię i graffiti. Wywodzi się z kaligrafii arabskiej (islamskiej) i zazwyczaj jest klasyfikowana zarówno jako abstrakcyjny ekspresjonizm, jak i abstrakcyjny wandalizm. Nie ogranicza się jednak wyłącznie do kultury islamskiej – może również wykorzystywać motywy kaligrafii chińskiej czy też średniowiecznych manuskryptów¹⁴. Podobnie jak w przypadku kaligrafii arabskiej, według Davida Carrieria (2013) *calligraffiti* polega na utworzeniu kompozycji wizualnej z wyrazu lub grupy wyrazów¹⁵. Janet Kozak (2015) stwierdziła, że ta forma sztuki jest unikalnym połączeniem tradycyjnego pisma i kompozycji wymieszanych ze współczesnymi materiałami i technikami – papier, pędzle, pióra bambusowe zostały zastąpione sprejami, szablonami, rusztowaniami, ścianami i innymi nieoczekiwanymi materiałami. Ponieważ dzieła istnieją w przestrzeniach publicznych,

11 <https://www.britannica.com/art/taliq-script> [DW 28.04.2017].

12 <https://www.britannica.com/art/diwani-script> [DW 28.04.2017].

13 <http://ilovetypography.com/2008/07/10/arabic-calligraphy-as-a-typographic-exercise/> [DW 28.04.2017].

14 <http://www.calligraffiti.nl/what-is-calligraffiti.html> [DW 28.04.2017].

15 <http://www.artcritical.com/2013/09/16/calligraffiti-at-leila-heller/> [DW 28.04.2017].

są efemeryczne¹⁶. Część z prac jest jednak pokazywana również w muzeach i galeriach, o czym świadczy chociażby wystawa „Calligraffiti: 1984–2013” w Leila Heller Gallery, która miała miejsce od 5 września do 5 października 2013 roku¹⁷. Saphinaz-Amal Naguib (2016) napisał, że artyści parający się *calligraffiti* (jak i innymi formami sztuki ulicznej) komentują wydarzenia i rozwój sytuacji politycznej przy jednoczesnym wykorzystywaniu pamięci kulturowej by przekazać swoją wiadomość, wyrazić swój sprzeciw i nieposłuszeństwo obywatelskie poprzez połączenie obrazów i skryptów. Ukazuje to złożoność procesów i paradoksalność w swojej przeciwstawności elementów takich jak tradycja i nowoczesność, czy też piękno i prowokacja, które składają się na zjawisko *calligraffiti*. Także przestrzeganie zasad kaligrafii tylko po to, by je następnie łamać. Termin ten został stworzony przez Nielsa „Schoe” Meulmana w 2007 roku podczas jego wystawy¹⁸. Określił on tę sztukę jako „tradycyjne pismo ręczne z metropolitańskim podejściem” i „sposób przełożenia sztuki ulicznej do muzeów, galerii i apartamentów”¹⁹. Do bardziej prominentnych artystów parających się tym typem sztuki poza Meulmanem należą INKMAN, el Seed, Gabriel Garay, Maduassir Zia czy też sAnki. Ciekawym aspektem tego zjawiska jest fakt, że artyści pochodzą z różnych krajów, niekoniecznie należących do islamskiego kręgu kulturowego (tzw. ambasadorzy²⁰). Sam twórca nurtu jest Holendrem.

Istnieją pewne podobieństwa między kaligrafią islamską a chińską. Obie są silnie nacechowane wartościami metafizycznymi, jednakże o ile kaligrafia chińska łączy się z ogólną duchowością, o tyle kaligrafia islamska powiązana jest przede wszystkim z konkretną religijnością. Wydaje się jednak, że w przeciwieństwie do wcześniej wymienionych rodzajów pisma, kaligrafia ta nie uległa tak daleko idącej komercjalizacji. Być może wiąże się to z mniejszą popularnością pisma tego typu bądź też brakiem przyzwolenia ze strony przywódców religijnych. Zamiast tego wytworzył się sekularny nurt, poniekąd prowokacyjny i kontrowersyjny, łamiący wcześniej sporządzone zasady. Pojawiła się więc swoista dychotomia działająca w ramach binarnej opozycji, kontrastując kulturę i tradycję z jej nowocześniejszym wymiarem. Pomimo różnic w podejściu do tradycyjnej kaligrafii oba nurty mają jednak swoje miejsce w przestrzeni artystycznej.

Inaczej wygląda sytuacja pisma w przypadku kręgu kultury zachodniej – miało ono przede wszystkim wymiar pragmatyczny. Owszem, element sztuki również był widoczny, jak na przykład w przypadku średniowiecznych manuskryptów, ale miał on charakter raczej drugorzędny, szczególnie po wynalezieniu druku. Nie zmienia to jednak faktu, że i w tym przypadku znalazły się osoby chętne do przełamania konwenansów i eksperymentowania na tekście i piśmie jako takim. Przykładem jest poezja konkretna. R. P. Draper (1971: 329) napisał, że najprostszą definicją tej poezji jest stworzenie werbalnych artefaktów, które wykorzystują możliwości nie tylko dźwięku, zmysłu i rytmu – tradycyjnych elementów poezji – ale również i przestrzeni, zarówno płaskiej, dwuwymiarowej przestrzeni liter na wydrukowanej stronie, jak i przestrzeni trójwymiarowej słów w reliefach i wyrzeźbionych ideogramów. Innymi słowy, poezja konkretna jest rozłożeniem/ulożeniem elementów lingwistycznych, w którym efekt typograficzny jest tak samo ważny w przekazaniu znaczenia jak znaczenie słów, rytm i rym. Ten typ poezji jest więc połączeniem ogólnie rozumianej poezji ze sztukami wizualnymi. Element przestrzenny staje się

16 <http://islamic-arts.org/2015/calligraffiti/> [DW 28.04.2017].

17 <http://www.leilahellergallery.com/exhibitions/caligraffiti-1984-2013> [DW 28.04.2017].

18 <https://jakerainis.com/blog/calligraffiti-evolution-typographic-arts/> [DW 28.04.2017].

19 <http://www.qatartodayonline.com/i-am-not-a-revolutionary-artist/> [DW 28.04.2017].

20 <http://www.calligraffitiambassadors.com/> [DW 28.04.2017].

tu podstawą. Jon M. Tolman (1982: 149) stwierdził, że ten typ poezji zawdzięcza swoją przełomowość odrzuceniu prób neoklasycystycznych grup restauracyjnych dążących do utworzenia współczesnego ruchu poetyckiego poprzez odgrzebanie przeszłości.

Samo pojęcie poezji konkretnej jest współczesne, jednakże eksperymenty z układaniem liter tak, aby podkreślić znaczenie wiersza, są stosunkowo stare. Jednymi z najstarszych wierszy tego typu są wspomniane przez Dicka Higginsa (1987: 24) wiersze Simmiasa z Rodos, ukształtowane jak jajko lub skrzydła. Innym przykładem może być relief Gerechtigkeittspirale w kościele św. Walentego w Hesse (Higgins 1987: 71). W tym przypadku tekst w formie spirali na przedzie jednej z ław kościelnych jest jednym z kilku wzorów dekoracyjnych stworzonych w 1510 roku przez Erharta Falckenera. Później pojawiały się również inne przykłady wierszy o charakterze religijnym, między innymi „Wschodnie Skrzydła” George’a Herberta, napisane w 1633 roku, czy też niektóre wiersze Roberta Herricka (Higgins 1987: 99). Przykładami bardziej sekularnymi są wiersze w kształcie butli autorstwa Rabelais’go (Higgins 1987: 67) i Charlesa-Francoisa Panarda (Higgins 1987: 70). Tradycja ta kontynuowana była również w XX wieku przez Guillaume’a Apollinaire’a, którego utwory przybierały kształt krawatu, fontanny czy też kropli deszczu spływających po oknie. Innymi słowy, są to zazwyczaj swoiste kaligrama, które jednak nie są traktowane jako przykłady poezji konkretnej. Cytując za Stephenem Bannem (1967), Draper (1971: 329) napisał, że poezja konkretna zbyt często mylona jest z kaligrafiami Apollinaire’a i ich współczesnymi ekwiwalentami, których wykrój jest tak zmanipulowany, by przypominać konkretne kształty. Niemniej Apollinaire wydaje się ważną osobą w kontekście poezji konkretnej. Pignatari i Tolman (1982: 190) uznali, że o ile poezja kładąca nacisk na aspekt wizualny była już znana w dziełach wcześniej wspomnianego Rabelais’go, Lewisa Carolla, dadaistów czy też futurystów, dopiero Apollinaire jako pierwszy spróbował usystematyzować i teoretyzować poezję wizualnie figuratywną. Według autorów artykułu Apollinaire (1914) napisał, że nazywał kaligrama ideogramami, ponieważ po tym wytworzeniu nie ma wątpliwości, że niektóre modernistyczne teksty skłaniają się ku ideografii. Później Apollinaire (1914: 383) zadeklarował, że powyższy proces jest rewolucyjny, ponieważ „ważnym jest, by nasza inteligencja przyzwyczaiła się do pojmowania syntetyczno-ideograficznego zamiast pojmowania analityczno-dyskursywnego”.

Przełom w postrzeganiu poezji nastąpił niemal tuż po drugiej wojnie światowej. Według Mary Ellen Solt (1970: 421–422) w 1955 roku brazylijski designer Decio Pignatari spotkał się ze Szwajcaram Eugeniem Gomringerem, który pełnił funkcję sekretarza w Hochschule für Gestaltung w Ulm. Z zaskoczeniem zaobserwowali, że obaj jednocześnie byli poetami zainteresowanymi tworzeniem wierszy wolnych od linii i podstawowych jednostek strukturalnych. Gomringer pracował sam, zaś swoje wiersze nazywał konstelacjami. Pignatari współpracował natomiast z dwoma innymi poetami, Augustem i Haroldem de Campos w Sao Paulo, zaś swoje dzieła nazywał ideogramami. Jego grupa była znana jako Noigandres, co zresztą zostało zapożyczony z Canto XX autorstwa Ezry Pounda. Przypadkowe spotkanie Gomringera i Pignatariego można uznać za początek poezji konkretnej. Solt (1970: 422) twierdzi, że najważniejszym aspektem tego ruchu jest fakt, że poeci w różnych krajach, posługujący się różnymi językami, nieznanymi się nawzajem, zaczęli wprowadzać podobne innowacje do swoich utworów prawie równocześnie po zakończeniu drugiej wojny światowej. Może to zjawisko sugerować, że powstał wtedy ważny związek między nową koncepcją formy, żywymi procesami zachodzącymi w komunikacji, a uwarunkowaniami ówczesnego języka, poezji i kultury. Gomringer i grupa Noigandres zauważyli, że zajmowali się tą samą problematyką językoznawczą i doszli do tych samych wniosków. Uzgodnili, że będą nazywać swoje eksperymenty poezją konkretną w 1956 roku, gdy Pignatari wrócił do São Paulo. Niemniej jednak, pomimo podobnych założeń, zarówno Gomringer, jak i grupa Noigandres ukazywali trochę inne

podejście do swoich wierszy. Gomringer ([1954] 1964) uważał, że wiersz powinien być rzeczywistością samą w sobie zamiast pozostawiania deklaracją na temat rzeczywistości. Miał być też rozumiany tak łatwo, jak znaki czy też światła drogowe, czyli przede wszystkim podkreślana była przez niego wartość wizualna. Grupa Noigandres postrzegała swe ideogramy jako struktury czasoprzestrzenne. Według nich wiersze miały być trójwymiarowe; można było je zarówno wysłuchać, jak i cieszyć się ich wizualną formą na papierze. W każdym razie, zarówno w przypadku ideogramów, jak i konstelacji, wiersze były tworzone przy pomocy języka zredukowanego do rzeczowników i czasowników, do małych cząsteczek liter i dźwięków, z których składają się wyrazy.

Według Wiesława Borowskiego (2011: 37–45) przykładem autora polskiej poezji współczesnej jest Stanisław Dróżdź, który chciał przedstawić coś więcej niż tylko formę gry słownej na płaszczyźnie kartki. Używając słów, chciał utworzyć trójwymiarową przestrzeń, która wymuszałyby na odbiorcy aktywne współuczestniczenie w dziele. Dróżdź stworzył termin ‘pojęciokształty’ – „muszą być bezwzględnie przyjmowane przez odbiorcę do wiadomości i niezależnie od jego woli podporządkowywać go sobie jako część ujmowanej przez nie rzeczywistości”. Artysta stworzył pracę o tytule „Odtąd dotąd” – były to słowa odtąd i dotąd rozmieszczone na 80-metrowej ścianie. Niemiecki przewodnik, nie odwołując się do znaczenia (polskich) słów, miał stwierdzić, że czuł jakby praca rozpieła ściany budynku. Układy tego typu są właściwe dla poezji Dróżdźa. Polegają one na skrótach i niedopowiedzeniach, konstruują własną przestrzeń i wszechogarniają widza. Sam Dróżdź widział siebie jako poetę, jednakże jego pojęciokształty wprowadziły go na scenę sztuki. Uznawał się za rzeźbiarza, jednakże zamiast kamienia czy drewna jego materiałem były słowa.

W trakcie rozwijania się tego nurtu pojawiło się dużo trudności z jego definicją z powodu przekraczania granic różnych form artystycznych, jako że poezja zaczęła wkraczać w takie rejony jak muzyka czy rzeźba. Pojawiały się więc takie określenia jak poezja dźwięku, poezja wizualna, poezja znaleziona (forma kolażu) czy też sztuka maszynowa. Niemniej, pomimo tej interdyscyplinarności zacierającej granice tej dziedziny sztuki, poezja konkretna charakteryzuje się długą tradycją wyrastającą z kaligramów i przyciąganiem uwagi do słów, których wagę podkreślają przestrzenie między nimi. W przeciwieństwie do podanych wcześniej przykładów pisma poezja konkretna wydaje się dużo bardziej oszczędna wizualnie. Nie jest też inherentnie, bezpośrednio powiązana z jakąkolwiek duchowością czy też religijnością.

Schick (2008: 211) wspominał, że ikoniczne reprezentacje są zazwyczaj kontrastowane z pismem i uważane za bezpośrednie przeciwieństwa. Powyższe, wręcz sztandarowe przykłady różnych rodzajów pisma pokazują, że tekst może mieć również wymiar piktograficzny, natomiast podzieliły na to, co wizualne i napisane, w tych przypadkach się zatracają. Widoczne jest to w przykładach podanych w niniejszym artykule pomimo różnych kręgów kulturowych, czasu powstawania czy też podejścia zarówno do pisma, jak i do sztuki. Hieroglify egipskie przede wszystkim miały wymiar religijno-użytkowy, dodatkowo łączący aspekt artystyczny. Na kaligrafię chińską składały się we właściwie równej mierze użyteczność, sztuka i duchowość. W przypadku kaligrafii islamskiej aspekt użyteczności łączy się bezpośrednio z religijnym, jednakże efekt wizualny wydaje się równie ważny lub ważniejszy, przynajmniej w przypadku kaligramów. *Calligraffiti* jest przykładem sztuki dla sztuki przy jednoczesnym umożliwieniu artyście wyrażania zarówno swoich przekonań politycznych, jak i siebie samego. Poezja konkretna jest swoistym eksperymentem i próbą przekroczenia granic narzuconych przez tradycyjne struktury i płaszczyznę, na której występuje. Nie zmienia to faktu, że wszystkie te rodzaje pisma łączy przynależność do przestrzeni artystycznej, podobnie jak należy do niej malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka czy też literatura.

Literatura

- Ahuja, Mangho, A. L. Loeb (1995) „Tessellations in Islamic Calligraphy”. [W:] *Leonardo* 28 (1); 42.
- Allen, James P. (2000) *Middle Egyptian: An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Arboin, Gabriel (Apollinaire) (1914) „Devant l'ideogramme d'Apollinaire”. [W:] *Les Soirees de Paris*, lipiec-sierpień; 383–385.
- Bann, Stephen (1967) „Introduction”. [W:] Stephen Bann (red.) *Concrete Poetry: An International Anthology*. London: London Magazine; 11.
- Barnhart, Richard (1972) „The Inner World of the Brush”. [W:] *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 30 (5); 230–241.
- Borowski, Wiesław (2011) „Przed i pomiędzy”. [W:] Dorota Sosnowska, Przemysław Kaniecki (red.) *Stanisław Dróżdż. Między*. Warszawa: Fundacja Propaganda; 37–45.
- Chiang, Yee (1973) *Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Aesthetic and Technique*. Wyd. 3. Boston: Harvard University Press.
- Davies, W. Vivian (1990) „Egyptian Hieroglyphs”. [W:] J. T. Hooker (red.) *Reading the Past: Ancient Writing from Cuneiform to the Alphabet*. Berkeley: University of California Press; 75–136.
- Draper, Ronald P. (1971) „Concrete Poetry”. [W:] *New Literary History* 2 (2); 329–340.
- Gomringer, Eugen ([1954] 1964) „From Line to Constellation”. [W:] *Image Magazine*, grudzień. Tłum. Mike Weaver.
- Higgins, Dick (1987) *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. Albany: SUNY Press.
- Naguib, Saphinaz-Amal (2016) „Engaged Ephemeral Art: Street Art and the Egyptian Arab Spring”. [W:] *Transcultural Studies* 2; 53–88.
- Pignatari, Decio, Jon M. Tolman (1982) „Concrete Poetry: A Brief Structural-Historical Guideline”. [W:] *Poetics Today* 3 (3); 190.
- Schick, Irvin C. (2008) „The Iconicity of Islamic Calligraphy in Turkey”. [W:] *Anthropology and Aesthetics* 53/54; 211–224.
- Schimmel, Annemarie, Barbara Rivolta (1970) *Islamic Calligraphy: Iconography of Religion*. Leiden: Brill.
- Schimmel, Annemarie, Barbara Rivolta (1992) „Islamic Calligraphy”. [W:] *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 50 (1); 1–56.
- Solt, Mary E. (1970) „Concrete Poetry”. [W:] *Books Abroad* 44 (3); 421–425.
- Stanley-Baker, Joan (2010) „Ink Painting Today”. [W:] *Centered on Taipei*, May, 10 (8); 8–11.
- Tolman, Jon M. (1982) „The Context of a Vanguard: Towards a Definition of Concrete Poetry”. [W:] *Poetics Today* 3 (3); 149.

Źródła internetowe

- Calligrafitti Ambassadors. [W:] <http://www.calligrafittiambassadors.com> [DW 28.04.2017].
- „Calligrafitti and the Evolution of Typographic Arts” (2016). [W:] <https://jakerainis.com/blog/calligrafitti-evolution-typographic-arts/> [DW 28.04.2017].
- Calligrafitti by Niels Shoe Meulman. [W:] <http://www.calligrafitti.nl/what-is-calligrafitti.html> [DW 28.04.2017].
- Carrier, David (2013) „Calligraphy, Meet Graffiti: Calligrafitti at Leila Heller Gallery”. [W:] <http://www.artcritical.com/2013/09/16/calligrafitti-at-leila-heller/> [DW 28.04.2017].
- Chinese Calligraphy. [W:] <http://www.chine-culture.com/en/chinese-calligraphy.php> [DW 5.04.2017].
- Chinese Calligraphy Styles. [W:] <http://www.chine-culture.com/en/chinese-calligraphy/chinese-calligraphy-styles.php> [DW 5.04.2017].

- Delbanco, Dawn (2008) „Chinese Calligraphy”. [W:] http://www.metmuseum.org/toah/hd/chcl/hd_chcl.htm [DW 6.04.2017].
- Encyclopedia Britannica*. [W:] <https://www.britannica.com/art/diwani-script> [DW 28.04.2017].
- Encyclopedia Britannica*. [W:] <https://www.britannica.com/art/taliq-script> [DW 28.04.2017].
- Encyklopedia PWN. [W:] <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/hieroglify;3911619.html> [DW 5.04.2017].
- Goss, Corinne (2012) „Art and Writing in Ancient Egypt”. [W:] <http://cujah.org/past-volumes/volume-iv/volume-iv-essay-11/> [DW 5.04.2017].
- „I Am not a Revolutionary Artist”. [W:] <http://www.qatartodayonline.com/i-am-not-a-revolutionary-artist/> [DW 28.04.2017].
- Kaestle, Julia (2008) „Arabic Calligraphy as a Typographic Exercise”. [W:] <http://ilovetypography.com/2008/07/10/arabic-calligraphy-as-a-typographic-exercise/> [DW 11.04.2017].
- Kozak, Janet (2015) „Calligraffiti Art”. [W:] <http://islamic-arts.org/2015/calligraffiti/> [DW 28.04.2017].
- Lelia Heller Gallery (2013) Caligraffiti: 1984–2013. [W:] <http://www.leilahellergallery.com/exhibitions/caligraffiti-1984-2013> [DW 28.04.2017].
- Słownik języka polskiego PWN*. [W:] <http://sjp.pwn.pl/slowniki/hieroglify.html> [DW 5.04.2017].
- „Wired Youth Forget How to Write in China and Japan” (2010). [W:] <http://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/wired-youth-forget-how-to-write-in-china-and-japan-2065228.html> [DW 5.04.2017].