

10

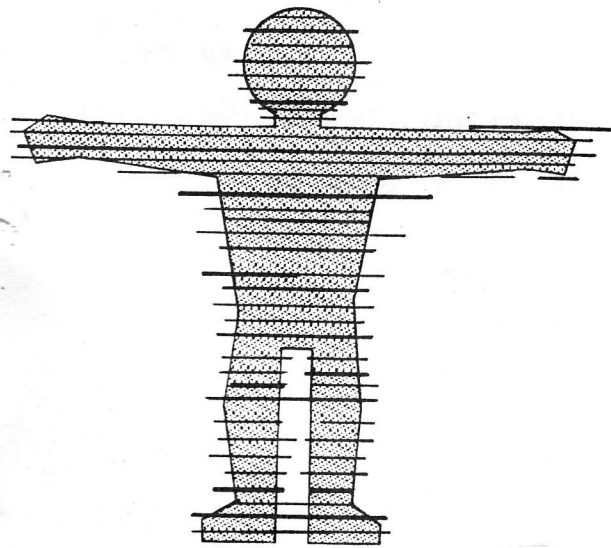
NR DZIESIĄTY

SZTUKA

Cena 28.200 zł

OSOBOWA

GEST — LITERACKA SZTUKA ZNAKU — ESE



ZAWARTOŚĆ NUMERU

4 Schuselka (grafika) - ---

6 Słowa Ewangelii - EW.ŚW.MARKA 8,4-5.

7 PROGRAM
PROGRAM
PROGRAM

8 Jerzy Ł.Kaczmarek (poezja) - "WIATR,
- --- ----;
- HAFT TAN".

11 Piotr Majdanik (poezja) - "TRZĘSIENIE ZIEMI"

12 Piotr Rypson (esej) - c.d. "RZECZ O NOWYCH POETYKACH
DRUGIEJ POŁOWY XX WIEKU".

30 NOTA AUTORSKA

NR DZIESIEĆ

SZTUKA

OSOBOWA

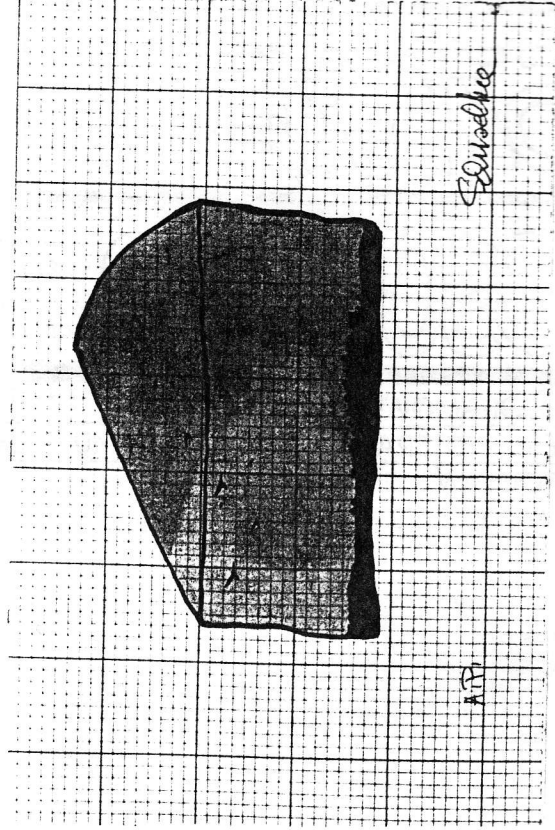
PROGRAMOWE PISMO

GEST - LITERACKA SZTUKA ZNAKU - ESEJ

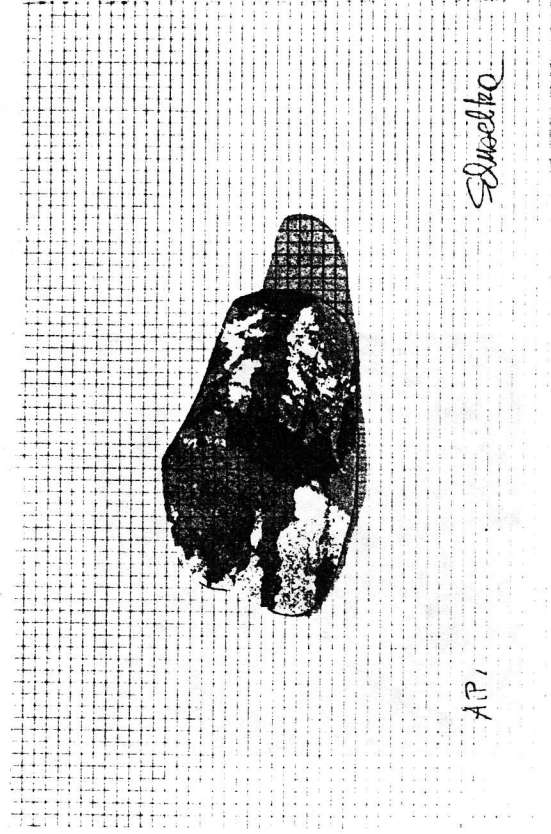
WROCŁAW - 1992 ROK II

± MIESIĘCZNIK

Instytut Sztuki Osobowej



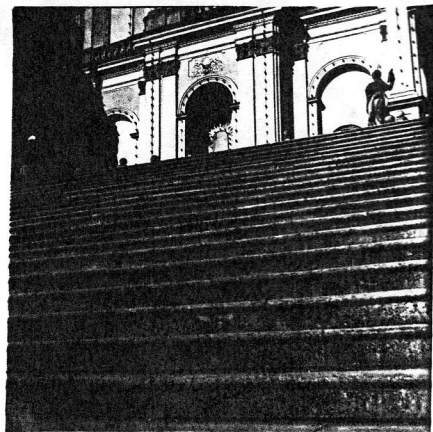
Schuselka (grafika) ---- ----



Schuselka (grafika) ---- ----

..."Odpowiedzieli uczniowie:«Skaż tu na pustkowiu będzie mógł ktoś nakarmić ich chlebem?»Zapytał ich:«Ile macie chlebów?»» Odpowiedzieli:«Siedem».

Ew.św.Marka 8,4-5.



Wambierzyce.

Sanktuarium Nawiedzenia Najświętszej Panny Marii.

PROGRAM

PROGRAM

PROGRAM

Informuję - powstały Instytut Sztuki Osobowej na osnowie jednoosobowej wprowadza nowy program. Aby urealnić płaszczyznę relacji zawodowych i godnego miejsca we współczesnym społeczeństwie, w Europie zaprzeczonych Poetom zaraz po udoskonaleniu druku przez Gutenberga /XV w./, zostały wprowadzone odpowiednie do normalnych parametry kosztów finansowych.Autorów i wydawcy w stopniu podstawowym. Wynikają one z prawa naturalnego,a także tym bardziej w Sztuce Osobowej z chrześcijańskich prawd moralnych i rozwijanej przez Papieża Jana Pawła II koncepcji Cywilizacji Solidarności/Cywilizacja Miłości/. Stąd materialna strona obecności problemu ulega zmianie. Zostaje wprowadzony nowy układ objętości stron,który stanowi jej podstawę i jest regulowany od potrzeb. Naturalnie dostosowany do wymagań, częstotliwości i ilości druku każdego Autora.

Stale parametry i ich aktualia są podawane na przedostatniej stronie.

Liczę na poparcie tego programu Sztuki Osobowej i wierzę w stopniowe zwiększenie liczby prenumeratorów.Każda następna osoba stawia rzecz korzystniej. W ten sposób, bez uzależniającego lub uzależnionego sponsora,Autorzy i ofiarni Czytelnicy mogą stworzyć system,w którym Poeci znajdują własny byt na ziemi.

Redaktor programu

WIATR

Dłonie zamykają się
pełne wiatru.

Złote liście
wpadają do stawu.

Nie mam
już nic.

"Siedzieli z nim na ziemi
siedem dni i siedem nocy,
nikt nie wyrzekł słowa, bo
widzieli ogrom jego bólu."

(Hi 2,13)

I minęły wieki.
I ciągle siedzą zdumieni:
nad tym, co na krawędzi nocy -
brzemienno rozpaczą.

Na zgłiszczach świata -
żadnych słów.

Tylko szumią cedry
i karawany wielbłądów
ciągną do Egiptu.

Wszystko po obu stronach;
innych miejscach bólu.

10

--

HAFT TAN

Tak trwaliśmy
jak od początku świata.
Na siedmiu wzgórzach,
przez siedem dni i nocy.

Przechodziły
wojny i trzęsienia ziemi,
rozpady i narodziny,
słońce i deszcz.

Pierwsze pąki kasztanów
rozkwitły w dolinie.
Ktoś powiedział,
żeby wracać.

Na straży gór
siedem ciał -
siedmiu sufijskich poetów.

Jerzy Ł.Kaczmarek

11

PIOTR MAJDANIK

TRZĘSIENIE ZIEMI

/ 20 sekund/

1

budynki
człowiek
jezdni

6

bbbudynkiii
ccczłowiekkk
jjjezd niaaa

2

bbudynkii
ccczłowiekk
jjjezdni

7

bbbudynkiii
ccczłowiekkk
jjjezd niaaa

3

bbbudynkiii
ccczłowiekkk
jjjezdni

8

bbbudynkiii
ccczłowiekkk
jjjezd niaaa

4

bbbudynkiii
ccczłowiekkk
jjjezd niaaa

9

bbbudynkiii
ccczłowiekkk
jjjezd niaaa

5

bbbudynkiii
ccczłowiekkk
jjjezd niaaa

10

budynkiii
tttrotuaryyy
jjjezdccczłowiekkkniaaa

11
 bbbudynkiii
 tttrotuaryyy
 jjjezd niaaa

12
 bbbudynkiii
 tttrotuaryyy
 jjjezd niaaa

13
 bbbudynkiii
 tttrotuaryyy
 jjjezd niaaa

14
 bbbudynkiii
 tttrotuaryyy
 jjjezd niaaa

15
 bbbudynkiii
 tttrotuaryyy
 jjjezd niaaa

(Piotr Majdanik)

16
 bbbudynkiii
 tttrotuaryyy
 jjjezd niaaa

17
 bbbudynkiii
 tttrotuaryyy
 jjjezd niaaa

18
 bbudynkiii
 ttrotuaryyy
 jjjezd niaaa

19
 budynki
 trotuary
 jezd niaaa

20
 budynki
 człowiek
 jezd niaaa

c.d.

RZECZ
 O
 NOWYCH
 POETYKACH
 DRUGIEJ
 POŁOWY
 XX
 WIEKU

W latach powojennych nastąpiło dalsze stopienie się tego, co nazywamy sztuką "języka" z tym, co nazywamy sztuką w ogóle; interdyscyplinarność, a raczej intermedialność poszukiwań ostatecznie odetnie nowe "poetyki" od literatury. Pierwsze lata przyniosły jeszcze echa futuryzmu i Dada, których twórcy żyli i tworzyli. Ilia Zdanewicz wydał w Paryżu "La Poesie des Mots Inconnus" / z utworami dźwiękowymi Chlebnikowa, Zdanewicza, Artauda i innych poetów francuskich/, wiersze fonetyczne prezenuje Haussmann, tworzy futurysta drugiej generacji - Carlo Belloi oraz Stefan Themerson, również wywodzący się z ruchu futurystycznego. W literaturze pojawiają się również "klasyczne" formy wiersza wizualnego /"Vision and Prayer" Dylana Thomasa/, wzrasta

zainteresowanie "Finnegans Wake" Joyce'a /wydany w 1939/. Jednak pierwszym "neo" jakie pojawi się na interesującym nas obszarze jest "lettrisme" Isidore'a Isou.

Isou, przybył z Rumunii, wydał w 1947 w Paryżu "manifest poezji letrystycznej" /w "introduction a une Nouvelle Posie et une Nouvelle Musique"/. W duchu bardzo futurystycznym nawołuje on do ostatecznej atomizacji literatury na rzecz wyzwolenia litery-znaku i tkwiących w nich sił. Letryzm, mający być szczytowym momentem rozwoju sztuki /podzielonej na fazy "ampliczna" i "czytelująca" - "amplique" i "ciselant" /skupił szereg utalentowanych i energicznych postaci, jak Maurice Lamaitre, Francois Dufrene, Gil Wolman, Roberto Altman, Jean-Paul Curtay i inni. Był to dziwny ruch, określony futurystyczno-dadaistycznym pędem, trudem odnajdującym się w świecie współczesnych środków wyrazu, techniki. Toteż dzieła letrystów z lat 50-tych tak bardzo przypominają dokonania o 30 lat wcześniejsze, a letryzm pozostał ruchem lokalnym /Paryż i okolice/, oddziałującym być może na współczesnych mu twórców francuskich /Henri Chopin na przykład/, ale nie dalej. Curtay, jeden z czołowych apologetów ruchu, przyznaje patronat nad dokonaniem Isou - Hugo Ballowi, Schitterowski i futurystom; w istocie letryzm koncentrował się na wizualności przekazu i budował

fundamenty powojennej poezji abstrakcyjnej - od wiersza awangardowego do psychodelicznego komiksu.

Ta orientacja na znak, na wizualność języka, przybrała formę "hypergrafii"; ową dążność do komponowania, organizowania znaków, Curtay odnosi do poezji wizualnej, konkretnej, pop-artu, geschriebene Malerei, sztuki sytuacionistycznej, semiotycznej - wszystkie obejmuje tym jednym terminem.

- "Hypergrafia, proponowana jako sposób manipulacji jakimkolwiek znakiem, i zawierająca cząstki figuralne jak i abstrakcyjne, stanowi bezprecedensowy potencjał rozwoju formalnego i ekspresyjnego" /16/. Jednak jeśli przypatrzeć się pracom letrystów, zobaczymy, że są one jeszcze bardziej barokowe niż Kaligrama Apollinaire'a, cechuje je ta sama fascynacja znakiem, którą widzimy w renesansowej i barokowej emblematyce i hieroglificie. Czyżby więc znów młot Egiptu w podświadomości dwudziestowiecznego artysty? Zasadniczą różnicą jest to, że podczas gdy barokowi twórcy marzyli o znakach, które by odzwierciedlały Prawdę i stanowiły doskonałe karty Księgi Natury, to letrysty komponowali raczej Księgi chaosu ze znaków wydartych z kosmologicznego systemu i sprowadzonych do roli elementów gry, zabawy językiem. Buńczuczne oświadczenia Lemaitre'a - "Wraz z pojawieniem się letryzmu poetyckiego i letryzmu hypergraficznego, malarz i poeta

sa po raz pierwszy jednym i tym samym"/17/, odsłania nieświadomość tradycji i "neoteryzm" tych przedsięwzięć. Letryzm posiada dwie cechy wspólne nowej sztuki drugiej połowy XX wieku. Pierwszą jest jego intelektualizm. Teoretyczne podstawy określające zakres doświadczeń ze znakiem letrystycznych obrazów, tekstów i filmów były mocną stroną ruchu, co zdaniem niektórych krytyków pozwoliło na skróty w samej pracy. Stąd Chopin zarzuca Isou, że nie zrobił więcej niż kilka wierszy, zaś kto inny zauważa, że "im dalej lata lecą, tym bardziej zarodek inspiracji wydaje się stanowić ważniejszy od elegancji wypowiedzi". Drugą cechą twórczości letrystycznej jest intermedialność, wiążąca w wypowiedzi doświadczenia malarskie, literaturę, akcje czy film.

Początek lat 50-tych przyniósł pierwsze prace konkretne; ich twórcy zamieszkiwali tak odległe od siebie miejsca jak Brazylia, Szwajcaria, Meksyk, Szwecja, Niemcy. KONKRETYZM jest pierwszym po wojnie międzynarodowym ruchem sztuki zorientowanej "językowo". Fenomen konkretyzmu należy widzieć w perspektywie rozwoju sztuki, nie literatury, niezależnie od literackiego rodowodu niektórych jego twórców. Alchemiczne zabiegi w celu uzyskania nowych języków kreacji, które pełen swój wyraz znalazły w latach 60-tych określają w tym samym stopniu takie "nowe dziedziny jak poezja konkretna, muzyka konkretna, happening, który dzieje się pomiędzy

doświadczeniem kolażu, teatru i muzyki.

Poezja konkretna jest szczególnym stanem skupienia tekstu wizualnego, zapisem-słowem, sprowadzonym do funkcji znaku, który wskazując na formułujący go język, informuje o samym sobie. Napisano o niej tak dużo, że trudno coś dodać, co jest swego rodzaju paradoksem zważywszy ascetyczność wypowiedzi samych konkretystów. Patrząc na ludzkie doświadczenie języka na przestrzeni wieków, na bezustanne próby przekroczenia strumienia nazw i pojęć ku Nieznanemu i Niepojętemu, ku Znajacemu i Pojmującemu, nasuwa się jedno spostrzeżenie. Intelektualny wymiar poezji konkretnej, sprowadzenie wypowiedzi do podstawowych mechanizmów i konstrukcji słowa, do precyzji zapisu matematycznego, pozwala umysłowi przez chwilę zobaczyć sposób w jaki funkcjonuje w języku. To, co w mistyce słowa na Wschodzie i na Zachodzie było doświadczeniem zwracającym całą istotę człowieka czującego i rozumującego KU ISTNIENIU, w XX w. przybrało formę dzieła sztuki, dzieła rozumowego, dzieła logicznego. Jest to powodem swego rodzaju dehumanizacji, o której pisał Wojciech Pogonowski /18/.

W języku "Jestem" sprowadzono do "Czynię", i tak Słowo stało się Ciałem w sztuce i estetyce.

Lata 50-te były jakże szerokim doświadczeniem sztuki języka, plon którego świat zobaczył w pełnej okazałości w

dekadach następnych. Był to moment przecięcia się różnych tendencji, punkt skupienia i wyjścia zarazem. Brazylijska grupa Noigandres w swoim "Plano-pilota" powoływała się na Mallarmé'go, Pounda, Joyce'a, Apollinaire'a, Cummingsa, futurystów i Dada, odnosząc fenomen wiersza konkretnego do muzyki konkretnej i elektronicznej / Webern, Bulez, Stockhausen / i plastyki Mondriana, Maxa Billa i Albersa /19/. Gomringer mówił o malarzach zurickich - Billu, Graeserze, Loehse'u, Loewensbergu i innych, oraz o związku nowej poetyki z architekturą, malarstwem, rzeźbą i projektowaniem przemysłowym; o nowej literaturze pojętej jako sztuka raczej niż "literatura" /20/.

Wypowiedzi Brazylijczyków, Gomringera i Bensego nawiązują do tendencji konstruktywistycznej, sformułowanej przez awangardę przedwojenną. Bense: "materialne pojęcie poezji, które jest tworzeniem środkami lingwistycznymi bardziej niż poezję o świecie. Wzór w słowie. Tekst = wzór" /21/. Noigandres: "odrzucając dążenie ku "absolutowi" Poezja Konkretna pozostaje w polu magnetycznym ciągłej relatywności. Chronomikro-metryczność gry. Kontrola. Cybernetyka. Wiersz jako mechanizm samoregulujący: feed-back. Szybsza komunikacja /zawierająca problemy funkcjonalności i struktury/ nada-je wierszowi wartość pozytywną i kieruje jego samostworzeniem... Wiersz-produkt: przedmiot użyteczny" /22/.

Jednak inni poeci - jak Ian Hamilton Finlay, czy Czesi - skłaniają się ku Malewiczowi: różnica rozumienia rzeczywistości, w której funkcjonuje wiersz-konstrukcja jest zasadnicza. Finlay nazywa swoje wiersze "fauve" i "suprematist", i cytując Malewicza powiada: "Człowiek wyróżnił się jako istota myśląca i odłączył od doskonałości boskiego stworzenia. Opuściwszy stan nie-myślanego życia....". "To zdaje mi się określa w przybliżeniu moją własną potrzebę pisania wierszy...choć nie wiem co znaczy "Bóg"", dodaje Finlay w liście do Pierrea Garnier /23/. Garnier sugerował, że wiersz dzisiejszy zdążył by stać się przedmiotem materialnym, bowiem człowiek coraz głębiej uświadamia sobie spirytualność istniejącą w samym materiale otaczających go przedmiotów.

Stosunek do słowa-dźwięku-znaczenia w tej samej praktyce międzynarodowej grupy jest tak różny, że nie dziwi różnorodność dokonań następującego dwudziestolecia. Oyvind Fahlström akceptuje tradycję zbudowaną przez Greków, Gertrudę Stein, Schwittersa, Artauda; Jonathan Williams dodaje do tego jeszcze babiloński akrostych Saggil Kinam Ubib, George'a Herberta, Blake'a, Carrola, Apollinaire'a, Tschicholda, poetów Black Mountain...Z drugiej strony odrzuca ich wszystkich Henri Chopin, razem ze Słowem - klucznikiem i cerberem świata prawdziwego. Chopin odrzuca Słowo jako raka ludzkości i

całkowicie bezużyteczne, odpowiedzialne za powszechne niezrozumienie istnienia /i "śmierć falliczna", ponieważ miał uczynić je środkiem naszego życia, uczyniliśmy je celem. Zawiodły więc próby Arystofanesa, poetów Baroku, ekspresjonistów, futurystów, Dada i letrystów - zbawieny zwrot nastąpił dopiero około 1953 r. z dźwiękami Wolmana, Brau'a i Dufrene'a, oraz audio-wierszami samego Chopina/24/. Chopin sprowadza więc wolność doświadczenia twórczego w języku do dźwięków ciała i świata, poprzedzających rozumienie i idee, więc "zaumnego" w istocie. Toteż odmówił on podpisanie "Stanowiska I Ruchu Międzynarodowego", które ułożył Garnier w 1963, wyszczególniającego następujące dziedziny nowej poetyki specjalnej: poezję konkretną, fonetyczną, przedmiotową, wizualną, fonetyczną, cybernetyczną, serialną, permutacyjną werbofoniczną, etc. Tekst Garniera podpisali liczni poeci konkretni.

I tak znaleźliśmy się w natłoku wydarzeń, które przyniosły burzliwe lata 60-te. Interdyscyplinarność źródeł poezji konkretnej obfitowała wówczas w pełni. Nie zapominajmy, że Gomringer tworzył pod wpływem malarstwa konkretnego i teorii Billa, we współpracy z grafikami - Diterem Rotem i Marcellem Wysem /"Spirale"/; Brazylijczycy fascynowali się Mondrianem, mobilami Caldera i "Klang-farben-melodie" Antona Webera, a sam Decio Pignatarii był projektantem. Podobnie było w

Niemczech /Claus Bremer - Emmett Williams - Daniel Spoerri/, w Czechosłowacji i innych krajach.

Powstają wiersze-obrazy, wiersze-rzeźby, wiersze-dźwięki, wiersze-kamienie, dźwięko-wiersze... Ostro kontur poezji konkretnej lat 50-tych został zatarty różnorodnością imponująco rozmaity, wzbogaconą teorią i krytyką i mnóstwem terminów. Badaczowi, który za jakieś sto lat będzie studiował antologię poetyckie i poetyki lat 60-tych i 70-tych, pojawi się obraz jaki oglądamy czytając poetyki barokowe - obfitość terminów opisujących pewną tendencję, kierunek poszukiwań. Wzależności od przyjętego punktu obserwacji krytyka ustala różne podziały i rozumienia. Wobec istnienia wyraźnej tendencji do wzajemnego przenikania się dziedzin i mediów artystycznych w tym czasie, gdy równocześnie świeciły triumfy happening, film strukturalny, sztuka komunikacji, environmet, fluxus, konceptualizm, mail art, videoart, najdogodniejszym terminem będą z pewnością "Intermedia" Higginsa. W swoim eseju wizualnym z 1976 /"Some Poetry Intermedia"/ /25/ przedstawia on "pewne intermedia poetyckie": w centrum diagramu znajduje się słowo POEZJA, od którego we wszystkich kierunkach prowadzą strzałki wskazujące na różne dziedziny artystyczne. Nowe poetyki /"metapoetries"/ zostały zawarte pomiędzy tym co nazywamy poezją a owymi dziedzinami - i tak w kierunku sztuk

plastycznych rozwija się poezja wizualna /razem z konkretną/, w stronę video -poezja video, mail art -poezja pocztowa, filozofii -poezja konceptualna, muzyki -poezja dźwiękowa. Intermedia poezji - pomiędzy poezją a czymkolwiek.

Kilkakrotnie próbowano już ustalić taksonomie tego, co powstawało w sztuce języka. Najbardziej znanymi są: typologia Baumanna /wstęp do katalogu Text Buchstabe Bild, 1974/ oraz lista Petera Mayera /opracowana z pomocą Boba Cobbiga/ zawierająca 64 pozycje. Ta pojęciowa sieć przylega tak ściśle do topografii współczesnej sztuki, że nie sposób już oddzielić "literaturę" od "sztuki" - ostatecznie stały się jednym. Można mówić o poezji konkretnej i wizualnej wychodząc z tradycji literackiej czy stricte artystycznej, ale prędzej czy później, po przekroczeniu granicy lat 50-tych nie będzie już możliwe utrzymanie tych podziałów - nie tłumaczą nam nic. Warto myśleć przytoczyć tutaj listę Mayera /w oryginale/ by uzmysłowić różnorodność doświadczeń i ich pojmowanie/ z obrazem, dźwiękiem i znaczeniem.

Action Poem
Acrostic
Algorithm
Alphabetic Text

Alliteration
Anaglyph /see Stereoscopic/
Anagram
Animated Books /Haining 1979/
Audiovisual Taxis
Banner Poem
Cento
Chronogram
Color Text
Constellation
Diagram
Disc Reveal Text
Emblem Poems and Books
Fauve Text /I.H.Finlay/
Filtered Text
Flag Poem
Flip Book /Williams 1967/
Flow Chart
Heads-Bodies-and-Legs Books
Ideogram /Mayer 1976/
Ideogrammatic Text
Isotype /O.Neurath 1939/
Kinetic Text
KinKon /KINetic + KONkret; Houedard/
Labyrinth
Letter Picture

Lettrist Text /Curtay 1974/
 Macaronic Verse
 Moveable Book /Haining 1979/
 Musical Notationc /Cage/
 Number Text
 Object /Static/Moving/
 Objective Poem /H.Chopin/
 Optical /Illusion/ Poem
 Perforated Book /Blaine/
 Permutation
 Phonetic Text
 Phonic Text
 Picture Poem
 Pop-up Book /Haining 1979/
 Poster Poem(Birot)
 Protean Poem /Higgins/
 Protest Poem
 Rayonist Poem /Markov 1969/
 Rotating Disc Text /O.Paz/
 Semantic Poetry /Theremson 1945,1975/
 Serial Test
 Shaped Text /Mimetic/Diagrammatic/
 Shaped Books
 Signal and Code Texts
 Stereoscopic Text /I.H.Finlay/
 Tautology

Table
 Typewriter Art /Poems/
 Typestract /Houedard/
 Typepoem
 Typogram
 Visual Poem
 Window Etching /Boehme/

Jak widać, również terminy takie jak poezja konkretna, wizualna czy dźwiękowa niewiele już dziś precyzują i tłumaczą. Lata 70-te i 80-te przyniosły techniki catch-as-catch-can na terytoria sztuk języka, tej bowiem nie określa żadna ideologia kierunku, a jedynie pęd ruchu, ruchu w kierunku nowego języka sztuki i tego co poza horyzontem dzisiejszego doświadczenia.

Co jest tym, co pociąga umysł twórcy ku doświadczeniu nowego języka, ku alchemii znaku, znaczenia i dźwięku? To najciekawsze i jedynie istotne pytanie jakie możemy sobie postawić w dyskusji o interesującym nas zjawisku. Potrzeba nowego języka sztuki i nowych form ekspresji wynika, jak zgadzają się liczni komentatorzy, z nieufności wobec języka.

W najbardziej ascetycznie pojętym utworze konkretnym artysta odkrywa, odsłania rzeczywistość w sposobie mówienia o niej, nie starając się budować jej

naśladowań. Doświadczenia z językiem XX wieku są więc skutkiem językowego opilstwa wieków poprzednich, popychającego umysł w koszmarniejsze totalitarnej "nowo-mowy". W swoim esej "Nuda i Niebezpieczeństwo" Higgins pisał: "... powiedziałem wcześniej, że nie chcemy oszalać. Nie jest to całkiem prawdziwe. Chcemy oszalać jedynie wtedy, gdy wydaje się to być czynnikiem pozytywnym. Nie było nic bardziej oszalamającego, niż przemówienie Hitlera w scenografii Goebbelsa. Było zbyt wiele tego w naszym świecie, i jednym ze sposobów by tego uniknąć jest używanie bardziej wyrafinowanych wartości w naszej pracy..." /27/.

Niepokój, prowadzący do redukcji, oczyszczenia wypowiedzi artystycznej odnosi się do dwu poziomów rzeczywistości - indywidualnego i społecznego. W praktyce społecznej nowa sztuka języka proponuje często tekst wypracowany z wszelkiego śladu poetyckiego "ja"; utwór staje się instrumentem do obserwowania świata. W obawie przed wszechwładnymi maskami językowej manipulacji, artysta ogranicza zapis do pewnego pojęciowego szkieletu, do intelektualnej konstrukcji, wzoru. Dzieło tak konstruowane może pozwolić zrozumieć, ale rzadko kiedy może dodać siły, coraz rzadziej odnowić sensy. Stąd też wiele odmian sztuki języka wyrosłych z doświadczeń poezji konkretnej zmierza na powrót ku narracji, ku opisywaniu świata - bogatsze o mądrość milczenia i o

uświadomioną na nowo siłę znaku i dźwięku. W doświadczeniu jednostki poszukiwania w języku jest w moim przekonaniu wyrazem tego samego, wszechogarniającego przeciągania, które znamy jako potrzebę poznania Prawdy poza przemiennością znaczeń. Językowe formalizacje na tej drodze są jedynie zapisami, realizacjami rozumienia. Odnosząc to doświadczenia drogi do krajobrazu świata mędrzec daje nam radę: "Jesteś odpowiedzialny tylko za to co możesz zmienić. A możesz zmienić tylko swoją postawę - na tym polega twoja odpowiedzialność. Umysł kształtuje język a język kształtuje umysł. Oba są narzędziami, używaj ich, ale we właściwy sposób. Słowa mogą doprowadzić tylko do swych granic, ale żeby iść dalej musisz je zostawić".

Poszukiwanie w języku, poszukiwanie języka, jego odkrywanie i język tego poszukiwania zawsze przyciągały człowieka; zmieniały się jedynie pojmowania, przestrzeń mentalna, w której słowa-mysli-znaki znajdują swoje miejsce. Zawsze jednak, w pozornie paradoksalny sposób, Wypowiedziane mówi o Niewypowiedzianym, słowo poczyną się z milczenia, tak jak w taoistycznym symbolu jedności.

Myślę, że doświadczenia z językiem w sztuce XX wieku są znakiem przemiany postawy człowieka współczesnego, przemiany odbywającej się przede wszystkim na płaszczyźnie intelektualnej - jak i całe dziś prawie doświadczenie kultury świata zachodniego.

Piotr Rypson (1984-1992)

PRZYPISY:

1. Janusz Pelc. "Ut pictura poesis erit" w: SŁOWO I OBRAZ, i Obraz, wyd. Agnieszka Morawińska. Warszawa: PWN, 1982, s. 50-1.
2. Christa Baumgarth, FUTURYZM. Warszawa: WAI F, 1978, s. 15-27
3. Baumgarth, s. 56.
4. Bob Cobbing, Peter Mayer. CONCERNING CONCRETE POETRY. London: Writers Forum, 1978, s. 15.
5. Andrzej Turowski. W KRĘGU KONSTRUKTYWIZMU. Warszawa: WAI F, 1979, s. 50.
6. Wiktor Szklowski. O POEZJI I JĘZYKU "ZAMNYM". Korzystałem z niepublikowanego tłumaczenia eseju Szklowskiego, dokonanego przez Petera Mayera, któremu w tym miejscu serdecznie dziękuję za udostępnienie tekstu.
7. Turowski, s. 10-2.
8. Turowski, s. 167.
9. Wiktor Szklowski. ZE WSPOMNIEN. Warszawa: PIW, 1965, s. 139.
10. Cobbing, Mayer, s. 22.
11. Hans Richter. DADAIZM. Warszawa: WAI F, 1983, s. 55.
12. Richter, s. 62.
13. Richter, s. 213-4.
14. Guillaume Apollinaire. WYBOR PISM. Wyd. Adam Ważyk. Warszawa: PIW, 1980, s. 735.
15. Apollinaire, s. 741.
16. Jean-Paul Curtay. Super-writing 1983 - America 1983, w: LETTRISME, wyd. S.C. Foster. Iowa City: 1983, s. 32.

17. Stephen C. Foster. LETTERISM: A POINT OF VIEWS. w: LETTRISME, s. 10.
18. Wojciech Pogonowski. Od ekspresji lirycznej do algorytmicznej, czyli o dehumanizacji poezji konkretnej, w: POEZJA KONKRETNA A TRADYCJA, red. Stanisław Dróżdż. Wrocław: ODPS, 1983.
19. CONCRETE POETRY: A WORLD VIEW, wyd. M.E. Salt, Bloomington - London: Indiana University Press, 1970, s. 71-2.
20. CONCRETE POETRY, s. 65.
21. ... , s. 73.
22. ... , s. 72.
23. ... , s. 84.
24. ... , s. 80-2.
25. Dick Higgins. SAME POETRY INTERMEDIA. New York: Unpublished Editions, 1976.
26. Peter Mayer. Some Remarks Concerning the Classification of the Visual in Literature, Dada/Surrealism nr 12, /1984/, s. 11.
27. Dick Higgins. A DIALECTIC OF CENTURIES. New York: Printed Editions, 1978, s. 50.

NOTA AUTORSKA

Schuselka

Artysta czeski. Obie prace plastyczne pochodzą ze zbiorów klasztoru lubińskiego Benedyktynów.

Jerzy Ł. Kaczmarek

Poeta i eseista. Jest redaktorem w poznańskim piśmie literackim "Już Jest Jutro". W najbliższym czasie SzO wydruki tegoż Autora esej - "Kilka słów o mistyce i poezji".

Piotr Majdanik

/1968/ Mieszka w Gliwicach. Z bogatych materiałów tego poety, SzO w tym numerze publikuje jeden.

Piotr Rypson

(1956) Mieszka w Warszawie. Autor wielu artykułów i książek. Specjalizuje się w temacie sztuki konkretnej. Zamieszczony esej pierwotnie ukazał się, w nieco zmienionej postaci, w - "POEZJA KONKRETNA A /I INNE/ RÓŻNE DZIEDZINY SZTUKI"; (Wyd. Miejski. Oś. Kult.), Sławków, 1990).

Ryszard Marek Kędzierski

(1957) Mieszkam we Wrocławiu, tutaj się urodziłem stąd jestem wrocławianinem i zapewne do końca nim zostanę. Niedawno odbyło się w redakcji spotkanie z Jewhenem Michno.

Wszelkie prawa zastrzega: Sztuka Osobowa

Autorzy numeru dziesiątego: Schuselka,

Jerzy Ł. Kaczmarek,

ADRES REDAKCJI:

Piotr Majdanik,

SZTUKA OSOBOWA

Piotr Rypson.

ul. Złocieniowa 3

51-251 WROCLAW

Redaktor programu:

Ryszard Marek Kędzierski

Wiedź, że

wiele wydarzeń jest sterowanych przez ludzi, a Pan Bóg jedynie nad całością czuwa, chociaż to co się zdarza zawiera wszelkie prawdopodobieństwo Zła i Dobra.

PRENUMERATA za zaliczeniem poczt., po poinform. redakcji.

UWAGA REDAKCJI: SzO przeprasza Czytelników przed możliwością pojawienia się niewielkich między nadzieję błędów biometrycznych w tekście. ; Redakcja nie zwraca materiałów przyjętych do druku. Stanowią archiwum SzO.

NAKLAD = 25 egz. w tym PRENUMERATA 8 osób

CENA egz. kurs dol. x2 14.100 zł x2 = 28.200 zł	podst. płacy autorskiej Cena x 50% / 32 str. = 441. zł / str.	płaca za nr 10 441. zł / str. x ilość prenum. = 3.500 zł / str.
--	--	---