

## Wiersze ze światła. Granice i spektakle literatury

Krzysztof Hoffmann

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 1, S. 282–296

DOI: 10.18318/td.2022.1.17 | ORCID: 0000-0001-9824-9442

### 1. Jeśli październikową nocą podróżny...

Jeśli październikową nocą 2012 roku podróżny spieszący przez płytę krakowskiego Rynku, wałęsająca się spacerowiczka albo bywalec pobliskiego baru właśnie z niego wychodzący spojrzeliby o godzinie dwudziestej na Wieżę Ratuszową, zobaczyliby rzucane na nią wiersze ze światła. Na przykład taki: „L i s t e k // Łączę wszystkie wyrazy”, a pod nim, oddzielony poziomą linią, kolejny: „N i e j e s t j a s n e // w którą stronę cytujesz to zdanie”, i następny: „S y n c h r o n // Patrz, jak to się słyszy, / kiedy się mówi”. Wiersze pochodziły z tomu *wiersze ze słów* Piotra Sommera, a ich projekcja w dniach 22-28 października należała do działań podjętych podczas Festiwalu Conrada<sup>1</sup>. Możemy się domyślać, że wiedza ta nie

### Krzysztof

**Hoffmann**, krytyk, tłumacz, adiunkt w Zakładzie Poetyki i Krytyki Literackiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Tłumaczył m.in.: J. Hillisa Millera, H.U. Gumbrechta, Jasona W. Moore’a, Donnę Haraway. Fulbright Visiting Professor na University of Michigan (2014). Redaktor działu literatura „Czasu Kultury” i sekretarz „Przestrzeni Teorii”; sekretarz serii wydawniczej Biblioteka Przestrzeni Teorii.

1 Znamienne, jak niewiele informacji na temat instalacji można dziś znaleźć w ogólnodostępnych materiałach. Wszystkie źródła i materiały prasowe mówią po prostu o „projekcji” albo „wyświetlaniu” wierszy Piotra Sommera na Wieży Ratuszowej, najczęściej w informacyjnej formie reklamującej wydarzenie (np. P. Śliwiński *Punkty ciężkości*, „Tygodnik Powszechny” 2012 nr 43, <https://www.tygodnikpowszechny.pl>).

była oczywista dla podróżnego, spacerowiczki i bywalca baru – wyświetlane wiersze stanowiły dla nich raczej odrobinę zwariowane, niecodzienne, zaskakujące komunikaty.

Gdyby litery ze światła nie wystarczyły, projekcje w przemyślany sposób zwracały uwagę na medium: posługiwały się przywodzącym na myśl czcionkę maszyny do pisania fontem (tym samym co książka drukowana), załamywały się na nierównościach elewacji budynku, przez sam stopień pisma wymagały wyteżenia wzroku. Książka *wiersze ze słów* została w roku 2012 wznowiona<sup>2</sup>, wcześniejsza edycja (Pomona, Wrocław 2009) miała bibliofilski nakład 44 egzemplarzy, ale już w kontekście pierwszego wydania krytyka pisała, że „w czasach znużenia sztucznymi podnietami język jest tym, co nie zawodzi, co jest prawdziwe [...]. Medium wybija się na pierwszy plan, tekst natychmiast staje się metatekstem”<sup>3</sup>. Jeśli w drukowanym tomie o autotelicznym tytule pierwszoplanową rolę grało medium, to w czasie wyświetlania zaczynało ono stanowić temat pierwszego (język) i drugiego (technologia) stopnia, choć na odmiennych zasadach. Natomiast w reakcji na wybór *Po ciemku też (wiersze z książek)* z roku 2013 Jerzy Borowczyk właśnie od dystychu *Synchron* rozpoczął komentarz do całego dorobku Sommera, traktując go jako ścieżkę na skróty do rzeczowej twórczości. Borowczyk stwierdzał, że w *Synchronie* ogniskuje się jedno z elementarnych napięć charakterystycznych dla tej poezji, czyli dialektyka mowy i doświadczenia, albo też że „chodzi o szereg: patrzeć, słuchać, mówić”<sup>4</sup>. Co istotne, zdaniem badacza, aktualizacja podmiotu, jaka dokonuje się w relacji z innymi, pozwala mu uniknąć solipsystycznego zamknięcia, którym charakteryzuje się każde pismo. Ten zabieg werbalizuje się w imperatywie apostrofy „patrz”, podczas gdy sam podmiot

---

ny.pl/punkty-cieczkosci-17418 [1.09.2021], gdzie do tekstu krytycznego o wierszach dołączona jest prosta nota o planowanych działaniach w przestrzeni miejskiej). Jeszcze bardziej skąpa jest dokumentacja fotograficzna – internetowe archiwum Festiwalu Conrada nie działa; w przestrzeni wirtualnej pogłębiaona kwerenda zaowocowała jedną jedyną fotografią: <https://www.flickr.com/photos/fotohuta/13982340473/in/album-72157644203403665/> (10.09.2021). Akapit otwierający tekst to ekfrazja tego zdjęcia.

2. P. Sommer *wiersze ze słów*, wyd. 2 zmienione, WBPiCAK, Poznań 2012. Przytaczane wiersze z *Wieży* znajdują się na s. 22, 23, 25.
3. A. Wolny-Hamkała „Wiersze ze słów”, „Gazeta Wyborcza” 27.09.2009, <https://wyborcza.pl/duzy-format/7,127290,7070544,wiersze-ze-slow.html> (1.9.2021).
4. J. Borowczyk „W jaki sposób ułożył pan swoje książki?” O „Wierszach z książek” Piotra Sommera, „Czas Kultury” 2013 nr 3, s. 115.

przyjmuje pozycję, słowami poety, obserwatora języka<sup>5</sup>. Jeśli tak jest, to w momencie świetlnej projekcji zleksykalizowany zwrot służący nakierowaniu czyjejś uwagi („patrz, jak...”) albo fraza „obserwator języka” zostają poddane demetaforyzacji i kierują zarówno ku samym sobie, jak i ku doświadczeniu danemu właśnie w danej chwili.

Piotr Sommer jest znany z cyzelatorskiego stosunku do wiersza. Niedomknięcie utworu (np. podatność na późniejsze subtelne korekty) i „niedociskanie” sensów stanowi w paradoksalny sposób efekt nieustannej pracy nad tekstem i pozostawia jedynie minimalną konieczną przestrzeń dla przypadku. Interesujące byłoby uważniejsze przyjrzenie się, jakie konsekwencje interpretacyjne niesie decyzja o zmianie medium z druku (przywodzącego na myśl nieusuwalność, jak wtedy gdy „ma się coś drukiem”) na światło (wraz z jego immanentną nietrwałością, zjawiskowością) w wypadku poety, o którym Aldona Kopkiewicz pisała, że „interesuje go sposób zawiązywania «tu i teraz»”<sup>6</sup>, a – co istotniejsze – ewokowana u niego przez wiersz chwila jest „czymś, co rozgrywa się w języku poezji, dzięki jego słyszalnemu, materialnemu naddatkowi i dzięki jego zdolności do wychodzenia poza medium pisma za pośrednictwem obrazów”<sup>7</sup>. W odczytaniu Kopkiewicz utwory Sommera stanowią splot pamięci i doświadczenia sensorycznego, co pozwala ulokować je w bezpośredniej bliskości fenomenologicznej analizy zmysłowości Jeana-Luca Nancy’ego. Wydaje się, że świetlna materia-niemateria wiersza winna nieść implikacje dla poezji Sommera, „w której wybrzmiewa granica między pobudzeniem, doznaniem i doświadczeniem tego, co się właśnie zdarza, trudno za to stwierdzić, jaki jest jej temat czy problem”<sup>8</sup>. W niniejszym szkicu mniej jednak będę się przyglądać bezpośrednim skutkom, jakie niesie intermedialność projekcji utworów Sommera na fasadę budynku dla ich interpretacji. W centrum zainteresowania stawiam bowiem sam logowizualny gest projekcji, który zamienia utwór poetycki zawarty w papierowym tomie w efemeryczną interwencję w tkankę miejską, jego nieprzypadkowe sprzężenie z praktyką sztuk wizualnych i jego konsekwencje dla odbioru poezji.

5 Tamże, s. 115-116. Autocharakterystyka „interesuje mnie obserwowanie języka w trakcie jego stawiania się i wydobywania z siebie melodii”, zob. *W detalu (rozmowa Barbary Łopieńskiej)*, w: P. Sommer *Ucieczka w bok (pytania i odpowiedzi)*, Biuro Literackie, Wrocław 2010, s. 12.

6 A. Kopkiewicz *Słowa z kresek. Pobudki wiersza w poezji Piotra Sommera*, „Teksty Drugie” 2014 nr 5, s. 231.

7 Tamże.

8 Tamże, s. 248.

## 2. Jenny Holzer w Polsce

Piszę o nieprzypadkowym pokrewieństwie świetlnej instalacji wierszy Sommera ze sztukami wizualnymi, strategia projekcji tekstów literackich, w tym wierszy, w krajobraz miejski jest bowiem jedną z sygnatur amerykańskiej neokonceptualistki, która zaciera granice pomiędzy tekstem rozumianym jako zadanie hermeneutyczne a tekstem jako obiektem wizualnym – Jenny Holzer. W celu szybkiego wzmocnienia owego powinowactwa (Sommer/Holzer) można wskazać na dwie projekcje poezji, jakie odbyły się w Polsce podczas prezentacji artystki w 2011 roku (a zatem rok przed wierszami z *Wieży Ratuszowej*). Działania w Polsce muszą jednak służyć jako synekdocha – w portfolio artystki znajduje się ponad 50 tego typu świetlnych instalacji poetyckich na całym świecie, realizowanych od lat 90. XX wieku<sup>9</sup>. W Poznaniu na elewacjach galerii handlowej Stary Browar i Ratusza oraz w Krakowie na zbozczach i murach Wawelu Holzer wyświetlała wiersze Wisławy Szymborskiej (w Krakowie również Czesława Miłosa)<sup>10</sup>.

Projekcje w Poznaniu, zatytułowane prosto, w formie dedykacji, *For Poznzań*, towarzyszyły wystawie w galerii Art Stations, mieszczącej się w Starym Browarze. Prezentowano tam prace z cyklu olejów na płótnie *Redaction Paintings*, które Holzer realizuje od 2005 roku. W porównaniu z projekcjami wierszy ta część działalności artystki cechuje się zdecydowanie silniejszą wymową polityczną. Płótna prezentują odcisnięte dłonie żołnierzy oskarżanych o zbrodnie wojenne w czasie interwencji na Bliskim Wschodzie, obok nich sitodruki silnie powiększonych dokumentów rządu USA, z których zdjęto klauzulę tajności – czasami tak silnie ocenzone, że komentatorzy odnajdywali w nich większe podobieństwo do malarstwa abstrakcyjnego niż do biurokratycznych artefaktów mających komunikować

9 Wybieram tylko stosunkowo niedawne przykłady: w roku 2019 wyświetlała wiersze m.in. Anny Świrszczyńskiej (w przekładzie Piotra Florczyka) i baskijskiego poety Kirmena Uribe na elewacji Muzeum Guggenheima w Bilbao; w 2017 roku na Massachusetts Museum of Contemporary Art potężne, charakterystyczne litery przedstawiały fragmenty wywiadów przeprowadzonych przez Human Rights Watch z osobami przetrzymywanymi przez syryjską armię; w 2015 roku na budynkach nowojorskiego ogrodu botanicznego pojawiły się teksty, których autorką jest meksykańska poetka i tłumaczka Pura López Colomé. Por. oficjalną, stale aktualizowaną stronę artystki: <https://projects.jennyholzer.com/projections> (5.09.2021).

10 Szymborska towarzyszy amerykańskiej artystce zresztą nie tylko w Polsce i nie od wspomianej wizyty, jej wiersze (w przekładach Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh) były wyświetlane m.in. na Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku w 2008 i na londyńskim ratuszu w roku 2006.

„treść”<sup>11</sup>. Skojarzenie to było zresztą sugerowane przez kuratorów dzięki usytuowaniu prac Holzer w sąsiedztwie obrazów Henryka Stażewskiego, współtwórcy polskiej powojennej abstrakcji geometrycznej. Całości dopełniała biała granitowa ławka (1989) z wrytym w niej tekstem artystki *Living* (1980-1982)<sup>12</sup>. Napięcie, binarność jawne-niejawne, gra w sekret są łatwo zauważalne: odtajnione dokumenty z wystawy w rzeczywistości stawały się plamami czerni; to, co winien skrywać mrok na budynkach, było ujawniane przez świetliste litery.

Niemniej nie sama koincydencja czasowa świadczy o pokrewieństwie obu projektów artystycznych – Piotr Sommer jest tłumaczem Jenny Holzer. W roku 1993 Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, po sukcesie, jakim okazał się pawilon Stanów Zjednoczonych zaprojektowany przez Holzer na Biennale w Wenecji w roku 1990 (otrzymała wówczas Złotego Lwa, Leone d'oro), zorganizowało wystawę jej prac. W języku oryginału i po polsku prezentowano wówczas jej najbardziej rozpoznawalne prace z cyklu *Truisms* (*Truizmy*) oraz wybór z *Survival* (*Teksty o przetrwaniu*), a także *Inflammatory Essays*, które zgodnie z intencją artystki nie były tłumaczone. Za przekład *Survival* odpowiedzialny był właśnie Piotr Sommer<sup>13</sup>. Od samego początku widać w tych przekładach rozpoznawalny idiom translatorski<sup>14</sup>, widać, że poeta skupił się na tych tekstach, które mogą w polszczyźnie „pracować”. Przedruk tłumaczeń otwiera następujące zdanie: „NIE MOŻESZ WYDOSTAĆ SIĘ Z ZIEMI, WIĘC WYLECISZ W POWIETRZE”, które eksponuje zaledwie skrytą w oryginale dychotomię ziemia–powietrze („YOU ARE TRAPPED

11 Por. *Jenny Holzer*, red. M. Popławska i in., przeł. M. Turski, Art Stations Foundation, Poznań 2011; tam zwłaszcza esej Filipa Lipińskiego *Między tekstem a obrazem. Poznańskie projekcje Jenny Holzer* (brak paginacji).

12 Teksty z serii *Living* są uznawane za bardziej stonowane wobec innych prac, obarczone cieniem melancholii. Podejmują tematykę zwyczajnych codziennych czynności i towarzyszących im lęków. Tekst z ławki w Poznaniu można spróbować przetłumaczyć jako „TRWA TO CHWILĘ, ZANIM PRZEJDZIESZ NAD BEZWŁADNYMI CIAŁAMI I PÓJDZIESZ ROBIĆ TO, CO ZAMIERZAŁEŚ”.

13 Por. *Jenny Holzer – street art* [katalog wystawy 1993], tekst M. Śliżńska, przeł. P. Sommer i in., Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa [1998].

14 Na temat Piotra Sommera jako tłumacza zob. np. E. Goczał *Między liryką beatu a wierszem projekcyjnym: Piotr Sommer i sztuka transferu poezji (ujęcie w planie amerykańskim)*, „Przekładaniec” 2017 nr 34, s. 151-171; a także wypowiedzi odautorskie, np. P. Sommer *Co robi zdanie? (rozmowa Zofii Zaleskiej)*, w: tegoż *Ucieczka w bok (pytania i odpowiedzi)*, wyd. 2 rozszerzone, WBPiCAK, Poznań 2016, s. 197-228; tegoż *Krecia robota*, „Literatura na Świecie” 2014 nr 5/6, s. 348-360.

ON EARTH SO YOU WILL EXPLODE”)<sup>15</sup>. Od roku 1999 w otoczeniu CSW prezentowany jest projekt *Ławy* – 10 kamiennych ławek z wykutymi na nich po polsku i angielsku tekstami z *Truizmów* i *Tekstów o przetrwaniu*.

### 3. Truizmy i inne projekty Holzer

Ta skrócona rekonstrukcja faktografii związanej z obecnością Holzer w Polsce nie ma za zadanie jedynie umocnić hipotezę o silnych punktach wspólnych z wyświetlaniem Sommerowych wierszy w Krakowie. Chronologiczne spojrzanie na jej wcześniejsze prace pozwala bowiem zobaczyć, że projekcja utworów na fasadach budynków jest etapem konsekwentnie rozwijanej przez lata strategii artystycznej. Jej załączki zawiera wspomniane już, pierwsze poważne, a zarazem najsłynniejsze i kontynuowane przez dekady dzieło, *Truizmy*, o których sama mówi, że „stanowią niemal spis treści [późniejszej twórczości – K.H.]. Większość tematów, które [ją] obchodzą, tam pojawiło się najpierw”<sup>16</sup>.

*Truizmy* to niezamknięty, przekraczający ćwierć tysiąca elementów zbiór jednowersowych pseudoaforyzmów, proteuszowych gnom, wirujących strzępków potencjalnych dyskursów, spośród których „NIKOGO JUŻ NIE DZIWI NADUŻYWANIE WŁADZY” (w oryg. „ABUSE OF POWER COMES AS NO SURPRISE”) stanowi frazę firmową Holzer, lecz nie sposób potraktować tych słów jako deklaracji światopoglądowej, ponieważ zaraz obok możemy się natknąć na zdanie, że „NIC NIE NARUSZA RÓWNOWAGI MIĘDZY DOBREM I ZŁEM” oraz „NIE MA SPOŁECZEŃSTWA BEZ ELIT”. Niektóre z nich wikłają się w nieoczywiste relacje (owszem, „SAMOTNI ZAWSZE STAJĄ SIĘ SŁABSI”, ale zarazem „SAMOTNOŚĆ WZBOGACA”), inne po prostu sobie przeczą<sup>17</sup>. Dążące do formy samoistniejących puent, swoistych *punch-lines*, zdania mogą być mocne w wymowie<sup>18</sup>, lecz nagromadzenie spłaszcza je, neutralizuje, pozbawia sprawczości. Jeśli „truizm” etymologicznie zbliża się do prawdy, to pracy Holzer bliżej do komunałów,

<sup>15</sup> Jenny Holzer – street art.

<sup>16</sup> M. Auping *Interview* [z Jenny Holzer] w: tegoż *Jenny Holzer*, Universe, New York 1992, s. 80.

<sup>17</sup> Wszystkie cytaty z *Truizmów* w przekładzie Edyty Wyżyńskiej i Marka Godziewskiego za: *Jenny Holzer – street art*.

<sup>18</sup> Artystka sprzeciwia się odczytywaniu *Truizmów* w kluczu lewicowego zaangażowania i stwierdza „Sądzę, że są reprezentatywnymi próbkami opinii. Nie chciałam stworzyć utworu ani dydaktycznego, ani dogmatycznego [...]. Pragnęłam podkreślić te przemyślenia i tematy, które polaryzują ludzi, ale nie opowiadać się po którejś ze stron” (M. Auping *Interview*, s. 85).

banalów, nie są one jednak frazami podsłuchanymi, wychwyconymi z dyskursu potoczności, ale ich autorską podróbką, imitacją sprzecznych poglądów. W wypadku *Truizmów* ważne jest nie tyle „co”, gdyż w homogenicznej formalnie i jednocześnie kontradiktoryjnej kolekcji nie ma żadnych wskazówek uprzywilejowujących jeden element przed innymi, ile „jak”. Forma nie wynika z funkcji, lecz ją warunkuje.

Ponieważ dla artystki od momentu napisania *Truizmów*<sup>19</sup> oczywiste było, że książka nie jest dla nich właściwym medium, jednym z pierwszych działań Holzer stało się wywieszenie ich w formie plakatów na ulicach Manhattanu. Wydrukowane na tanim papierze w porządku alfabetycznym, bez żadnych dodatkowych wskazówek, bez wskazania autorstwa, jednolitą, prostą i łatwo czytelną majuskułą, włączały się w semiotyczny szum ulicy, a jednocześnie – komunikując zbyt dużo albo też nie komunikując zgoła nic – prowokowały przechodniów, którzy wchodzili w dialog z dziełem i przerabiali istniejące sentencje, fragmenty skreślali, dopisywali kolejne. Anonimowe plakaty stanowiły prelude do interwencji na znacznie większą skalę, i to w sensie dosłownym – na ledowych wyświetlaczach przeznaczonych do prezentacji krótkich haseł reklamowych oraz na nośnikach wielkoformatowych (w tym świetlnych)<sup>20</sup>. To właśnie te realizacje przyniosły Holzer największy rozgłos<sup>21</sup>,

19 Holzer dyplom sztuk pięknych zdobyła na University of Chicago (1972). Szybko przekonała się jednak, że nie zostanie – jak jej się początkowo wydawało – malarzką abstrakcyjną; pracę z tekstem rozpoczęła już podczas uzupełniania edukacji w Rhode Island School of Design (RISD) w 1975 roku. *Truizmy* miały powstać jako reakcja na przytłaczającą obowiązkową listę lektur klasyków filozofii zadaną w ramach Whitney Museum’s Independent Study Program (1977). Faktografię wczesnej fazy twórczości Holzer czerpię z M. Auping *Jenny Holzer*.

20 W Las Vegas gigantyczny wyświetlacz atakował przechodzących przed hotelem i kasynem Caesar’s Palace hasłem „PIENIĄDZ KREUJE TWÓJ SMAK” („MONEY CREATES TASTE”). W roku 1985, w symbolicznym sercu światowego zgłębku na nowojorskim Times Square, ikoniczny wyświetlacz firmy Spectacolor zamiast pokazywać reklamy lub komunikaty, zadziwił zaginiony tłum hasłem „CHRONI MNIE PRZED TYM, CZEGO PRAGNĘ” („PROTECT ME FROM WHAT I WANT”). W momencie inauguracji pracy wyświetlacza Spectacolor, „The New Yorker” szacował ekspozycję na 46 milionów przechodniów miesięcznie. Por. F.C. Shapiro *Spectacolor*, „The New Yorker” 14.02.1977, <https://www.newyorker.com/magazine/1977/02/14/spectacolor> (24.09.2021).

21 Interesującą rekonstrukcję *Truizmów* zwizualizowanych jako wyświetlacz przynosi strona <http://polangeles.com/dismaland/truizms?seq=2> (3.09.2021). Użytkownik może się zdecydować na zbiór, z którego mają być losowane zdania: 1) nowojorski plakat z 1977 roku, 2) instalacja obecna w londyńskim Tate Modern od 1984 roku, 3) zorganizowana przez Banksy’ego w 2015 roku tymczasowa (*pop-up*) wystawa Dismaland, 4) najlepsze 52 truizmy zdaniem użytkowników serwisu Twitter, 5) wszystkie 280 truizmów w porządku alfabetycznym. Czy 280 elementów rzeczywiście oznacza „wszystkie”, to inna kwestia.

ich wykorzystanie było zaś – do czego powrócę – spłonką wyzwalającą krytyczny potencjał jej działań.

Do wcinających się w miejski krajobraz *Truizmów* dochodziły kolejne teksty i przestrzenie, paleta nośników i technologii się rozszerzała<sup>22</sup>. Kulminującym momentem tego etapu była prezentacja twórczości przygotowana na Biennale w Wenecji w roku 1990. Pawilon składał się z pokojów, które stanowiły summę idiosynkratycznych gestów Holzer: dwa pomieszczenia dawały wyraz minimalistycznej wrażliwości artystki (ograniczały się do podłóg z ułożonych w romb płytek z włoskiego marmuru z grawerunkiem wybranych *Truizmów* oraz kamiennych ław z tekstami *Inflammatory Essays* pod ścianami), inne wykorzystywały bardziej ekspresyjne wyświetlacze elektroniczne. Równoległe odbywały się działania angażujące mieszkańców i turystów: na ciasnych weneckich ulicach zawisły plakaty, na straganach można było nabyć koszulki z *Truizmami*, specjalnie przygotowane teksty pojawiały się w paśmie włoskiej telewizji.

Jakkolwiek Holzer wystawia swoje prace również w galeriach sztuki, jej naturalnym środowiskiem pozostaje miasto. Od roku 1996 sięga po medium wykorzystywanych w przemyśle reklamowym projektorów na lampy ksenonowe o dużej mocy i 185-milimetrową taśmę filmową, które pozwalają uzyskać ostry, monumentalny obraz tekstu rzuconego na budynki<sup>23</sup>. Choć z czasem zaczęła Holzer korzystać z wierszy innych artystów, ziarno cyklu *Xenon Projections* (tytuł ten obejmuje wszystkie wielkoformatowe działania Holzer z wykorzystaniem projektorów ksenonowych) tkwiło u samych początków jej twórczości. Widać to w ciągłości działań, które raczej wypracowane spektrum

---

22 Rok 1986 przyniósł pierwszą instalację Holzer, do której artystka zaprojektowała otoczenie w sposób holistyczny. W nowojorskiej Barbara Gladstone Gallery zostało zaprezentowane wówczas *Under a Rock*: w surowym pomieszczeniu znalazły się równie surowe kamienne ławki z wrytym tekstem, na jednej ze ścian wyświetlacz złożony z diod LED nieustannie wyświetlał niepokojące komunikaty o tematach, które chcemy „ukryć pod kamieniem”. Najczęściej cytowany tekst z serii *Under a Rock* to beznamiętna „instrukcja obsługi” gwałtu; chłodny, wycofany opis zderzał się w niej z brutalnością i barbarzyństwem poleceń. Zakorzeniona w minimalizmie instalacja mogła przywołać na myśl wnętrze sali wykładowej lub kościoła. Jeszcze silniej kontekst ten rezonował w kolejnej pracy, *Laments* (1989), w której pionowym wyświetlaczom porozmieszczanym na kolumnach towarzyszyły czarne sarkofagi z wykutymi na nich białymi tekstami – o nieustannej groźbie śmierci: wskutek zagłady środowiska lub atomowej, w rezultacie wydarzeń ze światowej polityki, na AIDS.

23 *Truth Before Power: Jenny Holzer* [katalog wystawy; 12.06-6.09.2004], tekst W. Nussbaumüller et al., Kunsthaus Bregenz, Bregencja 2004, s. 7.



poszerzają, niż je porzucają na rzecz nowych rozwiązań – jedną z wczesnych świetlnych projekcji były właśnie *Truizmy*<sup>24</sup>.

#### 4. Mashup lirycznego aforyzmu jako zdarzenie krytyczne

Splacając trybut zobowiązaniom wobec sztuki (neo)konceptualnej, komentatorzy najczęściej omawiają projekcje Holzer w kontekście ich właściwości spekulatywnych. Paula Geyh trafnie wyraża to w podręcznikowym opracowaniu zaliczającym artystkę do „czołowych postaci” postmodernizmu, gdy stwierdza, że jej prace, podobnie jak aktywność twórcza Barbary Kruger czy Cindy Sherman, „to w większym stopniu sztuka umysłu niż sztuka oka”<sup>25</sup>. W lekturze utrzymanej w kluczu samozwrotnych właściwości sztuki postmodernistycznej okazuje się, że „w całym dziele Holzer [...] medium jest przekazem (przynajmniej jego połową)”, a sama artystka „bada nie tylko formy ideologii, lecz także ideologię form”<sup>26</sup>. Być może najbardziej syntetyczną formułę zaproponował jeden z niemieckich krytyków sztuki, zauważwszy, że czytelnik wierszy na fasadach budynków popełniłby błąd, nastawiając się na doznania estetyczne, „powinien myśleć, odczuwać i reagować”<sup>27</sup>.

W wypadku tekstów rzucanych-w-przestrzeń-miejską przez Holzer triada myśl–przeżycie–reakcja zostaje uruchomiona poprzez (wąsko rozumiane) medium. Oczywiście istnieją istotne różnice pomiędzy sposobami komunikowania w zależności od tego, czy jest to plakat przyklejony do ściany budynku, tablica LED wyświetlająca krótkie hasło, ekran domowego telewizora, wielkoformatowy ekran świetlny, czy też ksenonowa lampa projektora. Niemniej ich (plakatu, tablicy LED, telewizora, ekranu wielkoformatowego i projektora) wspólny mianownik stanowi wykorzystanie nośnika, którego prymarną funkcją jest służba reklamie, podsycanie i wzmaganie konsumpcji nieznającej kresu. U Holzer tekst-obraz zjawiający się w codzienności

24 Dokładniej rzecz ujmując, zostały one przełożone na język niemiecki i zaprezentowano je w październiku 1998 roku w Wiedniu. Choć do tego czasu Holzer wielokrotnie korzystała z wierszy różnych poetów, nie zrezygnowała ze swoich niby-przysłów, wydrążonych mądrości: dla przykładu od lutego do maja 2009 roku były rzucane na fasadę – dziś muzeum, a historycznie szpitala – Santa Maria della Scala w Sienie.

25 P. Geyh *Jenny Holzer*, w: *Postmodernism. The Key Figures*, ed. by H. Bertens, J. Natoli, Blackwell Publishers, Malden, MA, s. 174.

26 Tamże, s. 177.

27 *Truth Before Power*, s. 7.

odbiorcy zarazem jest mu narzucany, jak i to narzucenie tematyzuje przez defunkcjonalizowanie swojego medium. Działający znak psuje się, a tak zepsuty znak w przewrotny sposób na nowo działa. Dobrym przykładem może być zachowanie Marine Midland Bank w Nowym Yorku, który instalację Holzer wyłączył, gdy okazało się, że jeden z *Truizmów* wyświetlanych na ledowej tablicy zniechęca do zaciągania kredytów<sup>28</sup>. W rzeczywistości zdominowanej przez marketing roszcący sobie prawa do monopolu komunikacyjnego wprowadzony w dominującą perswazję szum zmienia reguły gry i wykoleja jednokierunkowość przekazu. Jeżeli przechodzień przestaje być konsumentem plakatu, a zostaje jego współtwórcą, propaganda staje się na powrót dialogiem. Jeśli widz przestaje chłonąć wpadające do oczu światło, a zaczyna się mu dziwić, ostatecznie ma szansę odzyskać swoją sprawczość. Przy tak nastrojonej optyce (nie sposób uciec od tropów wizualnych) działania neokonceptualistki można próbować włączać w obręb reklamy wywrotowej (*subvertising*) albo też zagłuszania kulturowego (*culture jamming*)<sup>29</sup>.

Artystka porusza się tutaj podług własnej maksymy wyrażonej w jednym z *Tekstów o przetrwaniu*: „USE WHAT IS DOMINANT IN CULTURE TO CHANGE IT QUICKLY” (w przekładzie Sommera: „ŻEBY SZYBKO ZMIENIĆ KULTURĘ, WYKORZYSTAJ TO, CO W NIEJ NAJWAŻNIEJSZE”). Pamiętamy zarazem, że jest to strategia ogłoszona przez sytuacjonistów już w latach 60. XX wieku jako jedyna możliwa w społeczeństwie, w którym stosunki międzyludzkie zostały zapośredniczone przez przedstawienia – to przechwycenie (*détournement*)<sup>30</sup>. Oddajmy na chwilę głos klasykowi myśli, Guy Debordowi: „Przechwycenie to przeciwieństwo cytowania [...]. Przejawia się w komunikacji świadomej tego, że sama w sobie nie zawiera żadnej gwarancji, zwłaszcza ostatecznej. [...] opiera się tylko na własnej prawdzie jako krytyce teraźniejszej”<sup>31</sup>.

28 M. Auping *Jenny Holzer*, s. 26.

29 Por. A. Jakubiszyn, B. Nierenberg *Prowokacja kulturowa jako forma komunikacji*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2013 nr 4, s. 311–321. Autorzy jako odpowiedniki *culture jamming* proponują (pojemne) wyrażenie „prowokacja kulturowa”, przytaczają także funkcjonujące „zagłuszanie fal kulturowych” oraz „zagłuszanie kultury”.

30 Podobnie *subvertising* był jedną ze strategii już podczas wydarzeń Maja '68 – protestujący robotnicy w Lyonie w fabryce samochodów Berliet anagramatycznie przekształcili logo kapita-listycznej firmy w symbol oporu: litery „berliet” nad bramą E zostały ułożone w „liberté”. Por. <https://www.arquus-defense.com/june-19-1968-end-occupation-berliet-groups-largest-factory> (28.09.2021).

31 G. Debord *Spółczesność spektaklu*, w: tegoż *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwatko, PIW, Warszawa 2006, fragm. 208, s. 138.

Własna prawda przechwycenia oznacza tutaj również re negocjację kategorii poetyckości. Jessica Prinz, podejmując wyzwanie rzucane naszym kategoriom poznawczym przez takie postaci jak Joseph Kosuth, Ann Hamilton czy Jenny Holzer, na pytanie, czy w ogóle mamy do czynienia z literaturą, odpowiadała, że jedynie nieprecyzyjne terminy-worki w stylu „dzieła językowe” (*language works*) albo „eksperymenty słowne” (*verbal experiments*) pozwalają pomieścić wszystkie artefakty artystyczne, choć w rezultacie jedyne, co otrzymujemy, to rozmycie granic literackości<sup>32</sup>. Wprawdzie sama Holzer jednoznacznie konstatawała „Nie jestem poetką. Nie prezentuję moich prac jako poezji”<sup>33</sup>, nie przeszkadzało to jednak kolejnym krytyczkom i krytykom w traktowaniu jej prac jako hybrydycznej formy poetyckiej. Leisha Jones, przeprowadzając sumienne i inwencyjne *close reading*, pokazała potencjał interpretacyjny *Truizmów* i nawiązując do form haseł reklamowych marketingowych gigantów, takich jak Nike, L’Oreal czy American Express, stwierdziła: „Dzieło Holzer może sprawiać wrażenie, że przeskoczyło z takich reklam na przewijający się ekran, ale ma również liryczność wiersza znajdującego się na stronie”<sup>34</sup>. Według badaczki *Truizmy* to „*mashup* lirycznego aforyzmu gdzieś pomiędzy reklamą a wierszem”<sup>35</sup>; Jones proponuje zatem określać jej obiekty tekstowe mianem reklamowerszy (*ad-poems*).

Wykorzystanie w *Xenon Projections* nie pojedynczych zdań, ale tekstów poetyckich poetów i poetek docenionych przez establishment literacki jest późniejszym i konsekwentnym rozwinięciem powyższej strategii. Zachowajmy w pamięci wszelkie niebagatelne różnice pomiędzy *Truizmami* a – dajmy na to – wierszem *Koniec i początek* Wisławy Szymborskiej. Kluczowe jest jednak to, że transpozycja paktu czytelniczego (którego metaforą są horyzontalnie rozwarte karty książki) na pakt zawierany przez uczestnika miejskiej semiosfery (zmaterializowany w przechwyconej i to przechwycenie eksponującej przez przeskalowanie, wertykalnej, pozbawionej wagi przesuwałającej się projekcji) stanowi element redefinicji pewników ideologiczno-kulturowych i jest interwencją nie tylko w strukturę spetryfikowanych konwencji komunikacyjnych, ale i w formułę literackości. Nie sposób jednocześnie nie

32 Por.: J. Prinz *Words in Visual Art*, w: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, ed. by J. Bray, A. Gibbons, B. McHale, Routledge, London–New York 2015, s. 323–337.

33 M. Auping *Interview*, s. 74.

34 L. Jones „*Being Alone with Yourself Is Increasingly Unpopular*”: *The Electronic Poetry of Jenny Holzer*, „*Journal of Narrative Theory*” Fall 2018 vol. 48, no. 3, s. 427.

35 Tamże.

zauważyć, że decyzja Piotra Sommera o wybraniu do wyświetlania wierszy minimalistycznych, wierszy-miniatur, ciężących w stronę poetyckiego gadzetu dodatkowo przybliżyła projekcję jego wierszy na Wieży Ratuszowej do taktyki obranej przez Holzer.

## 5. Wiersz jako spektakl

Nieależnie od potencjału krytycznego zawartego w spekulatywnej warstwie utworów nie brakuje głosów traktujących projekcje Holzer jako doświadczenie estetyczne. Takiego świadectwa dostarcza Henri Cole, poeta, finalista Pulitzera w kategorii poezji, którego wiersze artystka wykorzystywała w *Xenon Projections*:

Gdy widzę moje wiersze wyświetlane w ten sposób na krajobrazach i budynkach – pisał Cole – czuję, że słowa wyskakują z innej przestrzeni, w której są tyleż oglądane, co czytane. Język jest bardziej bezpośredni, otwarty, niesamoświadomy, dokładny i ludzki. Nie należy już do mnie, ale jest częścią nastroju [*atmosphere*], co mnie uszczęśliwia.<sup>36</sup>

Michael Auping, autor przywoływanej już parokrotnie monografii na temat twórczości Jenny Holzer, stwierdza, że zarówno instalacja w Muzeum Guggenheima, *Laments*, jak i pawilon wenecki współdzielią tę samą cechę: „ostatecznie odwołują się do czegoś poza językiem, czegoś, co być może da się określić tylko jako psychologia formy rzeźbiarskiej, dramat na światło i przestrzeń [*drama of light and space*], który jest tyleż poruszający emocjonalnie, co elegancki”<sup>37</sup>. Inaczej mówiąc, dzieła angażują nie tyle przez zawartą w nich treść, ile sposób jej zaaranżowania, wykraczający poza sferę znaczeń językowych. Jednocześnie użycie pojęcia przywołującego klasycznie rozumianą estetykę, tj. elegancji, która w swej genealogii kryje przecież kategorię *decorum*, pokazuje, że nie sposób sprowadzić doświadczenia do „konceptu”. Wydaje się, że w wypadku twórczości tak silnie tekstocentrycznej to znaczące rozpoznanie, a samą diagnozę można rozszerzyć również na dzieła późniejsze.

36 H. Cole *Light as Touch: Jenny Holzer's Nighttime Poetry Projections*, „The New Yorker” 15.04.2016, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/light-as-touch-jenny-holzers-nighttime-poetry-projections> (25.09.2021).

37 M. Auping *Jenny Holzer*, s. 64.

„Dramat na światło i przestrzeń”, który jest „tyleż oglądany, co czytany”, oznacza wyłonienie się odbiorcy innego typu. O ile *Truizmy* poprzez przechwytywanie nośników reklamowych i informacyjnych dokonywały interwencji w wielkomięjski krajobraz semiotyczny i tym samym wytrącały przypadkowego przechodnia z konwencji komunikacyjnej (i włączały w inną), o tyle monumentalne projekcje są adresowane zarówno do użytkownika miasta, który akcydentalnie natrafia na oświetloną tekstem fasadę, jak i świadomego widza-czytelnika intencjonalnie nastawionego na (niezależnie jak przebiegający) estetyczno-intelektualny odbiór wiersza-animacji. Projekcje w Poznaniu, jak w wielu innych miejscach, nie były anonimowymi plakatami przyklejanymi w sekrecie, miały określoną datę i godzinę – były zaplanowane. Mówiąc inaczej, na iluminacje z wierszy można albo się „napatoczyć”, albo można je „przyjść zobaczyć”. W obu sytuacjach mamy natomiast do czynienia ze spektakularyzacją wiersza, w dwóch, wzajemnie na siebie zachodzących, znaczeniach.

Po pierwsze, dla użytkownika kultury, którego przyzwyczajenia odbiorcze zostały ukształtowane w kulturze druku, może dochodzić do spektakularyzacji wiersza w ścisłe debordiańskim sensie, czyli do jęgo utowarowienia. To ważne, że w katalogu z poznańskich projekcji nie sposób znaleźć informacji o tym, które wiersze zostały wykorzystane przez Holzer. Jedynym śladem jest dokumentacja fotograficzna, opatrzona notą pozwalającą zaledwie dowiedzieć się, fragment którego utworu Wisławy Szymborskiej właśnie był wyświetlany (z maskulinizującym dopiskiem „za zgodą autora [sic!]”). W opracowaniu tekstu na potrzeby projekcji *For Poznań* zignorowano podział wersyfikacyjny – szerokość wersu została przykrojona do szerokości elewacji, tekst był wyśrodkowany niezgodnie z normami edycji poezji. W ten sposób projekcja wiersza paradoksalnie przejmuje i zaczyna przesłaniać sam tekst. Z tej perspektywy wymowne jest, że w starannym, przekrojowym artykule Magdalena Lachman na równi (jako przejawy „literatury w miejskiej przestrzeni”) traktuje eksperymenty z wierszami Piotra Sommera w trakcie Festiwalu Conrada, działalność Holzer i... projekt Michała Zabłockiego *366 wierszy w 365 dni* z 2002 roku, podczas którego na ścianie kamienic w Krakowie i Warszawie wyświetlane były wiersze internautów<sup>38</sup>. Najbardziej dosadny pozostaje jednak fakt, że nawet działania subwersyjne wobec spektaklu, czyli

38 Por. M. Lachman *Literatura (w) przestrzeni miejskiej. Rekonesans*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2012, R. LV, z. 2, s. 99-125. Niniejsza uwaga nie stanowi zarzutu, jako że kształt tekstu wynika z przyjętej strategii dokumentalistycznej, jej efekt jest jednak sugestywny.

przechwycenie, mogą ulec przechwyceniu drugiego stopnia, by wtórnie przez spektakl zostać wykorzystane. Wystawie Holzer w CSW towarzyszyły dwa billboardy z tekstami jej autorstwa (choć równie dobrze mogłyby to być np. tablice świetlne) – przy Pałacu Kultury i Nauki oraz przy placu Konstytucji: „CHŁOPCA I DZIEWCZYNKĘ WYCHOWUJ W TEN SAM SPOSÓB” oraz „CHRONI MNIE PRZED TYM CZEGO PRAGNĘ”. „Gazeta Wyborcza” poinformowała, że są reklamą firmy Curtis, która zadeklarowała „To nasza hasła. Są nietypowe i intrygujące, by przyciągać wzrok [wyróżnienie moje – K.H.]”<sup>39</sup>. Dopiero dzień później i po interwencji zmuszona była zamieszczać dementi pod tytułem *Artystka, nie – Curtis!*<sup>40</sup>. Na wszelkie działania, na wszelkie słowa, nawet te wymierzone przeciwko niemu, spektakl może zareagować kontrofensywą i deklaracją „To nasze hasła”.

Jest jednak i drugi wymiar spektakularyzacji zachodzącej w omawianych pracach. Projekторы ksenonowe są wykorzystywane również w kinach, a krytyka Holzer wskazywała na skojarzenia przewijającej się w górę animacji tekstu z napisami w filmie<sup>41</sup>. Hans Blumenberg zauważył, że wynalazek skierowanego strumienia światła w teatrze oraz poszukujący prawdy dyskurs nowożytności są ze sobą wzajemnie powiązane, że – ogólniej – światło pozostaje w kulturze Zachodu skorelowane z prawdą drogą metaforycznego wiązania<sup>42</sup>. Film, projekcja, scena, teatr. Te metafory nie tylko noszą ze sobą mediatyzację obrazami – sprawiają również, że wszyscy objęci tak rozumianym spektaklem stają się wspólnotą. Zatrzymani w ciemności, anonimowi w mroku, zwracają twarze w jedną oświetloną stronę nie po to, aby bezmyślnie, z wyrazem otępienia na twarzach patrzeć w ekran<sup>43</sup>, lecz by poczuć obecność i bliskość obcych. To tylko (nomen omen) projekcja, ale w tym duchu

39 (kac), *Tajemniczy Curtis*, „Gazeta Wyborcza” 22.03.1993, s. 3, <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/12121/Tajemniczy-Curtis> (26.09.2021). Por. też *Jenny Holzer – street art* (tam błędna data 2.03.1993).

40 (kac), *Artystka, nie Curtis! / Razem, przyjaciele ASP / Rekolacje dla lekarzy*, „Gazeta Wyborcza” 23.03.1993, s. 2, <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/12145/Artystka--nie---Curtis---Razem--przyjaciele-ASP--> (26.09.2021).

41 Por. np. F. Lipiński *Pomiędzy tekstem a obrazem*.

42 Por. H. Blumenberg *Light as Metaphor for Truth: At a Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation*, w: *Modernity and the Hegemony of Vision*, ed. by D.M. Levin, University of California Press, Berkeley 1993.

43 Jak na słynnym zdjęciu J.R. Eyermana z pierwszej projekcji kinowej 3D, które znalazło się na okładce angielskiego wydania *Spółczesności spektaklu* z 1983 roku.

Zygmunt Bauman komentował *How it is*, pracę Mirosława Bałki z 2009 roku dla Turbine Hall w Tate Modern, instalację z kontenera pomalowanego specjalną czarną farbą utrudniającą odbijanie promieni, w której dla socjologa równie istotne były ciemność, jak i moment, gdy zwiedzający zwracali się do wyjścia i kierowali ku światłu<sup>44</sup>. Jeśli rację miał Borowczyk, gdy komentując utwór *Synchron*, stwierdzał, że „Sommer pisze [...] po to, aby nie być samotnym”<sup>45</sup>, być może właśnie taki sens był w urzędzeniu spektaklu z wiersza, spektaklu wiersza: aby patrzeć (jak to się słyszy, kiedy się mówi) – wspólnie.

## Abstract

---

**Krzysztof Hoffman**

ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY IN POZNAŃ

*Poems Made of Light: The Limits and Spectacles of Literature*

The article scrutinizes the practice of projecting works of poetry on façades in metropolitan spaces based on two cases: an individual event related to Piotr Sommer's poems during the Conrad Festival (2012) and the actions Jenny Holzer undertook for many years. The article shows the critical potential of "poems made of light" and the dual understanding of their spectacularization: as a commodification of literature and as an experience in which the communal character of the experience comes to the fore.

## Keywords

---

Piotr Sommer, Jenny Holzer, the medium of light, poem projections, literary spectacularization, literariness, poeticism

---

44 Por. Z. Bauman *Strangers Are Dangers... Are They?*, w: Mirosław Bałka. *How It Is*, ed. by H. Sainsbury, Tate Publishing, London 2009, s. 14-23.

45 J. Borowczyk, „W jaki sposób ułożył pan swoje książki?”, s. 115.