

## ВІЗУАЛЬНИЙ ТЕКСТ АБО “СЛОВА НА ВОЛІ”: ВІД ФУТУРИЗМУ ЧЕРЕЗ КОНКРЕТНУ ПОЕЗІЮ ДО МЕРЕЖЕВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Анета Йоанна Павловска

*Visual text or "words-in-freedom" from Futurism through concrete poetry to electronic literature.*

*Aneta Joanna Pawłowska*

*The aim of the article is to present the changes which the literary text with visual values is subjected to. As the starting point of our intellectual considerations we chose the turning-point between 19th and 20th century, when as a result of artistic actions of such avant-garde artists as Guillaume Apollinaire, Stéphane Mallarmé, dramatic changes in the perception of the semantic meaning of poetry occurred, which brought about the situation in which the visual structure of the text became quite essential. In the beginning of the 20th century the need for the necessary changes within the scope of literature and visual arts, were noticed by such diverse artists connected with Futurism, as Filippo Tommaso Marinetti, who advocated in his „one-day” publications and manifestoes the slogans which were spelled out in various different languages parole in libertà – with „words-in- freedom”. In Poland a similar role was played by such artists as Brunon Jasieński (1901-1938), Stanisław Młodożeniec (1895-1959), Alexander Watt (1900-1967), Anatol Stern (1899-1968) and Tytus Czyżewski (1880-1945), who presented a multi-sensual reality, in the poetry with „mechanical instinct”.*

*A vivid interest concerning the modern typography in the period which took place immediately after the end of the First World War and during the interwar period of the Great Avant-Garde, was shown by various artists who were closely related to Dadaism and the Polish art group called „a.r”. Here a special mention is deserved by the pioneer accomplishments in the range of lettering craft and the so-called „functional printing” of the famous artist Władysław Strzemiński (1893-1952).*

*The next essential moment in the development of the new approach to the synesthesia of the printed text and fine arts is the period of the 1960s of the 20th century and the period of „concrete poetry” (Eugen Gomringer, brothers Augusto and Haroldo de Campos from Brazil, Öyvind Fahlström). In Poland, the undisputed leader of this movement was the artist Stanisław Dróżdź (1939-2009), the originator of the so-called „conceptual-shapes”.*

*In the 21st century, the emanation of actions which endeavour to join and link closely poetry with visual arts is the electronic literature, referred to as digital or html. Artists associated with this formation, usually produce their works only by means of a laptop or personal computer and with the intention that the computer the main carrier / medium of their work. Among the creators of such works of art, it is possible to mention such authors of the young generation as Robert Szczerbiowski, Radosław Nowakowski, Sławomir Shuty.*

*Key words: avant-garde, futurism, visual arts, concrete poetry, electronic literature*

“Мистецтво тоне в паводку слів”  
Рудольф Айнхейм

## Вступ

Мета цієї статті — з'ясувати зміни, які відбулися за останні сто років у взаєминах між літературою та її супутником візуальним мистецтвом. Адже візуальна література — це дуже широкий термін, який охоплює значну кількість текстів, авторів, мотивацій, цілей та естетичних програм. Приклади такої літератури зустрічаються вже в античному світі і давній літературі; від середньовічних ілюстрованих манускриптів до течії “*beautiful book*” у XIX ст. У XX столітті типографічне оформлення стало не менш важливим, ніж значення слів, рим і ритму у традиційній поезії. Сьогодні візуальна література асоціюється також із найновішими письменницькими практиками, такими як лібература і гіпермедійна література.

Дослідження взаємодії тексту й образотворчого мистецтва розпочали музейники, зокрема Яся Рейнхардт – організаторка відомої виставки “*Between Poetry and Painting*” (“Між Поезією і Малярством”), проведеної в Інституті Сучасного Мистецтва в Лондоні у 1965 році (Reichardt 1965). Лише в 70-ті роки XX ст. з'явилися праці, присвячені конкретній поезії, авторами яких були вчені зі сфери семіотики та естетики, такі як Макс Бензе “*Das Universum der Zeichen: Essays über die Expansionen der Semiotik*” (“Всесвіт ознак: нариси про розширення семіотики”) (Bens 1983) чи Євген Гомрінгер (Gomringer 1978). У Польщі дослідження мистецьких явищ, які функціонують на межі літератури і малярства, з'явилися в 80-ті роки XX ст. Треба відзначити у цій сфері праці Яніни Верцінської “*Sztuka i książka*” (“Мистецтво і Книга”) (Wiercińska 1986), а також Пьотра Рипсона “*Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*” (“Образ слова. Історія візуальної поезії”) (Rypson 1989). У XXI столітті заслуговують на увагу праці дослідників мережевої літератури, яка залучає до свого образного світу графічні знаки. Ці проблеми представлені на порталі е-літератури (<http://eliterature.org/people/>), а також існує багато інтернет сторінок, пов'язаних із Корпорацією Ha! Art! (<http://ha.art.pl/>) і журналом “*Techteksty*”, де розміщені серед багатьох інших оригінальні твори, пов'язані із конкретною поезією, та переклади праць видатних теоретиків візуальної літератури html (Hayles 2011).

## Футуристи, модерністи та їх поезія

Початком епатажних експериментів зі словом був футуризм, однак історія вживання слів не тільки як будівельного матеріалу літературних творів, але й експериментування з ними у візуальному просторі (а часто і на рівні звуку) сягає кінця XIX ст. Піонерами таких експериментів можна вважати Льюїса Керрола (1832-1898), Стефана Малларме (1842-1898) та Гільйома Аполлінера (1880-1918). Останній із митців найповніше втілював новаторство своєї концепції у збірці “*Каліграми*” (*Calligrammes*, 1918) в надзвичайно вишуканих графічних структурах<sup>1</sup>, в яких текст віддзеркалюється в просторовому упорядкуванні рядків, доповненому новітнім неримованим вільним віршем. Творчості усіх вище названих митців притаманна перехідна конструкція віршової форми, яка руйнує скостенілу історичну структуру мови, достосовуючи її до назриваючих суспільно-культурних змін. Промислова революція і наростання капіталізму зумовили наступ однорідності й масовості, а також сформували на початку XX ст. особливе специфічне представлення цієї реальності.

<sup>1</sup> У творі “Дош” (“*Il Pleut*”) Аполлінера показано процес спливання/спадання літер як крапель води по шибі. Дуже цікава сучасна анімація цього вірша розміщена на сторінці [http://www.eratiopostmodernpoetry.com/editor\\_II\\_Pleut.html](http://www.eratiopostmodernpoetry.com/editor_II_Pleut.html) [Режим доступу 20 грудня 2018]

Найяскравіше, найвиразніше необхідність змін у царині літератури і образотворчого мистецтва підкреслювали митці, пов'язані з футуризмом. Вони були чутливими до енергії, міста, машин, декларували створення нової мови, яка відкидала традиційні взірці та норми.



Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, wiersz *Cheval*, 1918 (Гільйом Аполлінер, *Каліграми*, вірш *Кінь*, 1918)

“безпроводової уяви”. Какофонія звуків, енгармонія літер, складів і словосполучень — це головні засоби футуристичної фантазії, яка відкидала логічні схеми, алфавіти, часові та просторові зв'язки, причинно-наслідкові зв'язки, а також імітацію реальних явищ (Miczka 1994, s. 78). Як писав один із ентузіастів такої художньої формули з міжвоєнної доби: „<<Слова на волі>> передають кольори, запахи, галас, звуки, геометричні та аритмічні форми, рик звірів, гуркіт моторів, мовні архаїзми, варваризми, екзотизми і неологізми! Словом все! Мистецька перемога <<слів на волі>> поділила історію на дві епохи: епоху Гомера та епоху футуризму” (Boyé 1926, s. 1).

До найпоказовіших прикладів втілення цієї ідеї належить том поезії самого Марінетті „Zang Tumb Tumb” (1914), в якому визволену з усіляких обмежень (за винятком традиційної будови книжки) типографію можна вважати повноправним засобом виразу, а саму книгу одним із видатних проявів художньої творчості тих років, яка розширювала рамки суспільних обмежень і встановленого порядку. Заперечення традиційного синтаксису, запровадження нової типографії, в якій особливу роль відігравала ономаатопея чи паронімазія, мали стати літературним і художнім відповідником буденності - „Художники-футуристи застосовували спотворені склади як елементи, які передавали враження від звучання доби” (Rypson 1989, s. 257). Незабаром експерименти з елементами мови художнього твору та їх значеннями із Італії поширилися до Росії, де їх актично застосовували такі митці, як Казимир Малевич (1879-1935), Велемир Хлебніков (1885-1922) і Корній Чуковський (1882-1969). Найбільш спектакулярним

Мова їх творів була налаштована на поетику звуку, а не значення. Нова стилістика зосереджувалася передусім на відмові від прикметників, прислівників, розділових знаків, запереченні традиційного порядку слів у реченні та запровадженні нової типографії. Особливе місце надавалося ономаатопеї, звуковій інструментовці паронімазії або анномінації, котрі ставали літературними відповідниками образотворчих засобів. Вже в 1909 році італійський поет, який писав також і французькою мовою, Філіппо Томмазо Марінетті (1876-1944) і його численні послідовники задекларували в одноднівках і маніфестах гасла різними мовами “*parole in libertá*” – „слова на волі”. Таку назву мав маніфест Марінетті з 1913 р., який проголошував вище згадані визволення літератури з обмежень структури мови та існуючої друкарської форми (Марінетті 1913). Того ж року Марінетті ввів до літературного канону математичні знаки і синоптичні таблиці “слів на волі”: букви і вислови були розмальовані на сторінці різними розмірами і геометричними формами. Можна стверджувати, що футуристи, пов'язані зі “словами на волі”, гарантували низьку синтаксичну і семантичну передбачуваність, тому відкрили шлях до

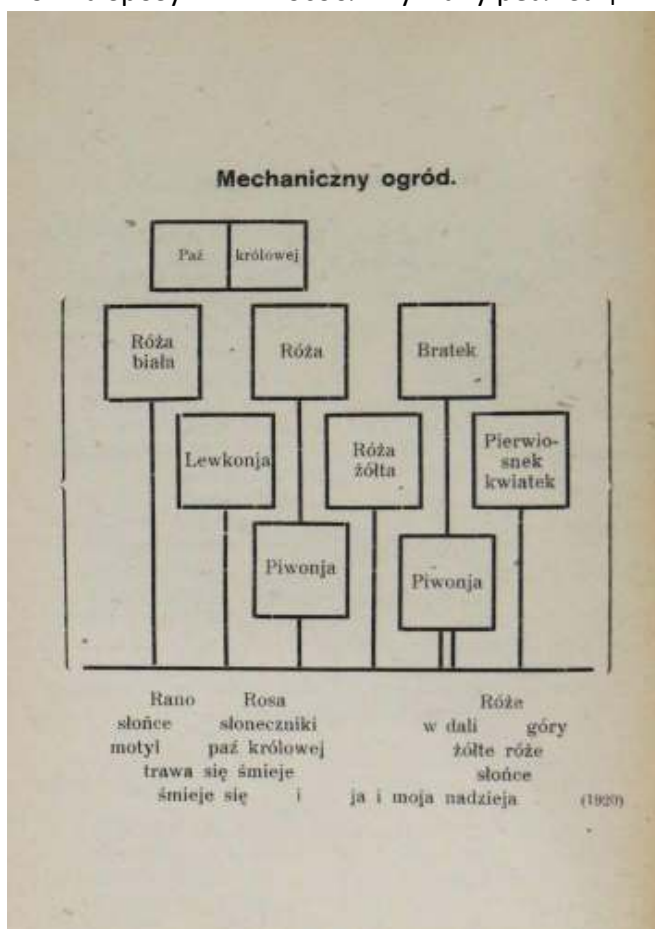
прикладом співпраці поета з художником того періоду можна вважати твір французького поета швейцарського походження Блеза Сандрара (1887-1961) під назвою „Проза про Транссибірський експрес і маленьку французьку Жанну” (*La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*). Перше видання поеми було проілюстроване французькою маляркою українсько-єврейського походження Соною Делоне (1885-1979) і вийшло в 1913 р. накладом 150 примірників, ставши правдивою сенсацією (Cendrars 2006, s. 299). Книга мала форму гармонійки, яка складалася з двадцяти двох сегментів, була поділена на дві колонки однакової ширини. З правого боку двохметрового аркуша розміщувався вірш, надрукований дванадцятьма видами шрифтів, а з лівого боку — кольорові малюнки. Іntenція творців полягала на тому, щоб читання обидвох частин створеної книги — тексту й образу — відбувалося симультанічно. Поезія, малюнки і будова книжки повинні були взаємно доповнювати одне одного, формуючи нову мистецьку якість. На жаль, пізніші видання поеми були вже більш традиційними за формою, тому важко у цьому випадку говорити про тривалий зв'язок між текстом і графічними елементами чи конструкцією тому.

Через кілька років, із запізненням футуристичні ідеї добралися до Польщі, виявляючи себе провокаційними маніфестами і бунтівними скандальними збірками поезії, цілеспрямовано дратуючи міщанського споживача нищенням правил орфографії та граматики, а також незвичним застосуванням графічних елементів чи барвистої кольористики палітурок. У Польщі першими захоплення новою типографією проголосили Бруно Ясенський (1901-1938), Станіслав Млодоженец (1895-1959), Александер Ват (1900-1967), Анатоль Стерн (1899-1968). У футуристичних одноднівках з'явилося перетворення орфографії на фонетичні записи („Ніж у животі. 2 одноднівка футуристів. Видання надзвичайне”), акцентували на ролі ритму і рим тексту. Із цього періоду варто навести маніфестаційні коментарі Титуса Чижевського (1880–1945) з 1921 р., які відобразилися в його поезії, що малювала світ архітектонічно, інтермедіально; візуально-слівно представляла багатозначну реальність, а також в поезії про “механічний інстинкт”, в якій поєднані процеси зі сфери біології та автоматики. Він писав: „Сучасна поезія має створити нову особливу форму, податливу для сучасних людей, які жадають нервових, синтетичних зворушень (...) Митці будуть якнайменше вживати тематики, і якнайбільше конструювати” (Pawlicka & Podgórní 2012) або „І це сучасна поезія, синтетичне мистецтво людини ХХ і ХХІ

Blaise Cendrars, Sonia Delaunay, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, 1913 (Блез Сандрар, Соња Делоне, *Проза про Транссибірський експрес і маленьку французьку Жанну*, 1913)



століття” (Pawlicka & Podgórní 2012). Чижевський, не знаючи про технологічні революції, які мали настати на десять років пізніше, згадує про людину ХХІ ст., провіщаючи дійсність повністю здоміновану електронними приладами (із цим маємо справу в літературі HTML, про яку йтиметься далі). Його вірші про специфічний ритм заохочують сучасних митців до цифрових форм. Багаточуттєвість та випадковість з'являється в численних творах, які написані в 1917-1922 роках („Очі тигра”), математичність в „Поємі чисел”, повторюваність в „Музиці з вікна”, симультанізм „В госпіталі божевільних”, просторовість в „Гімні до машини мого тіла” та багатоплощинність у творі „Ніч – день” (Sobieraj 2007, s. 179-180). Варто додати, що все це можна зрозуміти як особливу мапу реалізації нової цифрової версії тих самих поєм.



Tytus Czyżewski, *Nie-dzień. Mechaniczny instykt elektryczny*, wiersz *Mechaniczny ogród*, 1922 (Титус Чижевський, *Не-день. Механічний електричний інстинкт*, вірш *Механічний сад*, 1922)

Стшемінського (1893-1952)<sup>1</sup>. Цей митець був лідером польського авангардового угруповання „а.г.”, в якому новий образ і нова поезія були взаємодоповнюючими частинами одного мистецького явища, стаючи джерелом натхнення до нових сучасних типографічних пошуків. Створення книжки, в якій були б використані засоби візуального впливу, нової системи декламування, створеної поглядом (зором), було важливим завданням для Стшемінського. Він хотів протиставити нову концепцію типографічної системи традиційним виданням

Винахідливістю у komponуванні фантазійних типографічних систем і винайденню нових форм експресії співцям новітності дорівнювалися іронічні співці хаосу — дадаїсти, які скла дали не менш міжнародну спільноту. Представники цього руху виявили себе як в індивідуальній творчості, так і в колективній, головним чином на сторінках цюрихського часопису “Дада” („Dada”), редактором якого був румунський поет Трістан Тцара (1896-1963), а також „391”, що видавався у Барселоні, а пізніше в Цюриху і Парижі іспанським художником Франсісом Пікабіа (обидва часописи виходили з 1917 року) (Richter 1983, s. 46-48; 116-120). Не менш інтригували формою запису, а при цьому були надзвичай веселими в музичному виконанні запрезентовані вперше в 1916 р. у відомому Кабаре Вольтер симультанічні поеми спільного авторства Тцари, Марселя Янко і Ріхарда Хюльзенбека (Richter 1983, s. 42-46). Простір діяльності футуристів і дадаїстів охопив усю міжвоєнну Європу (зокрема Румунію, Югославію, Голландію). У міжвоєнний період Великого Авангарду на особливу увагу заслуговують піонерські пошуки в написанні літер і так званому “функціональному друці” Владисла ва

<sup>1</sup> Інші митці, які займалися питаннями функціонального друку в міжвоєнному двадцятилітті, це Густав Клуціс, Енріко Прамполіні, Александер Родченко, Ксанті Схавінські, Юуст Шмідт, Курт Схвіттерс, Генрик Стажевські, Владислав Стшемінські, Ладислав Сутнар, Мечислав Щука, Карел Тейге, Ян Тсхіхольд (Kurs-Maj 2014).



поетичних творів, які обмежували роль художника до створення декоративних орнаментів. Для цього намагався в чергових листах приготувати і переконати поета, який із ним співпрацював, Юліана Пшибося, до застосування новаторських рішень, що базувалися на “зоровому мисленні” (Turowski 1973, s. 227). Так були скомпоновані вірші, які ввійшли до збірки поезії Пшибося “З Понад” (*Z Ponad*). Стшемінський запропонував поетові сконструювати всі твори “за єдиним масштабом” (взірцем), підпорядкованим системі вертикальних і горизонтальних ліній “однієї товщини 3 мм” (Turowski 1973, s. 227). Вставляв відповідно до динаміки слів типографічні знаки, візуальні сигнали, єдиний компонент тексту, крім гострих виступів скомпонованих шрифтів - строфи вірша - були розкладені згідно вміщених у них думок на ряд окремих груп, позначених лініями, які контрастували різними видами письма і величиною літер. Конденсація форми мала підсилити вміщений у них зміст (Zagrodzki 2014, s. 32-49). Проте детальний аналіз концепції художника виходить за тематичні межі, означені у назві нашої статті.

### Конкретна поезія

Надбання епохи модернізму напередодні Другої світової війни створило важливий фундамент для подальшого аналізу функції слова, який охоче був використаний у другій половині XX ст. у новому мистецькому жанрі - конкретній поезії. Цей термін з'явився в 1955 р., коли двоє митців - швейцарець Ойген Гомрінгер і бразилець Деціо Пігнатарі зустрілися в Ульмі і назвали терміном „конкретна поезія” свої спільні проекти. Варто відзначити, що термін „конкретний” походить від голландського художника Тео ван Дусбурга (1883-1931), котрий в „Маніфесті конкретного мистецтва” (*“Manifesto of Concrete Art”*, 1930) відніс її до методики малярства, яка полягала на представленні предмета винятково лише за допомогою геометричних форм, елементів абстрактного мистецтва і конструктивізму.

Від 50-х років XX ст. так називають діяльність, спрямовану на визволення слова від зовнішніх чинників і позбавлення його індивідуальних конотацій. Найважливішими представниками “конкретистичного” руху вважаються (крім вище названих Гомрінгера і Пігнатарі) швед Оувід Фахльстром („Маніфест конкретної поезії”, 1953), а також об'єднані в групі Ноігандрес брати Августо і Гар ольдо де Кампос з Бразилії („Plano-piloto para poesia concreta”, 1958). Всі вони акцентували на тих самих головних елементах: літера (окремий (один) знак) і слово, в їх фізичному вимірі, звільненому не тільки від правил синтактики і семантики, але й будь-якої референційності. Подекуди з'являлися ізольовані звучання, як у випадку фонічної поезії, яку називали “конкретною музикою” (Głowiński 1998, s. 403). Спираючись у своїх маніфестах на Франсуа Рабле, Керрола, Малларме, Камінгса, Езру Паунда, Джеймса Джойса, конкретисти послуговувалися поняттям „констеляції слів” (Gomringer 1978, p. 67), підкреслюючи важливість



Augusto de Campos, *Olho por olho*, 1964 (Августо де Кампос, *Око за око*, 1964)

часопросторової організації тексту, який твориться за допомогою „слів-предметів” (de Campos 1964). Посилаючись на німецького семіотика, письменника, теоретика конкретизму Макса Бенса (Бензе), який писав: „Йдеться про створення груп слів, котрі становлять цілісний вербальний, вокальний і візуальний простір оповіді, тривимірне тіло мови, яке є носієм власного особливого конкретного „естетичного переказу (послання)” (Bense 1980, s. 164).

Наступні десятиліття — це час справжнього триумфу конкретної поезії, яка стала рухом міжнародного масштабу (тут можна назвати творчість хоча б американки Марі Елен Солт, шотландця Яна Гамільтона Фінлея, членів Віденської групи, чехів Йіржи Коларжа і Едуарда Овчачка). Варто згадати вислів Станіслава Дружджа (1939-2009) – польського засновника цього руху<sup>1</sup>, котрий вдало охарактеризував його прерогативи: „(...) конкретна поезія заснована на ізоляції, автономізації слова. Виізолювання слова з мовного контексту, також його виізолювання з контексту позамовної реальності, щоб слово ніби саме у собі і для себе мало значення. В конкретній поезії форма детермінується змістом, а зміст формою. Традиційна поезія описує образ. Конкретна поезія пише образом” (Drózd 2009, s. 23). У такому значенні конкретна поезія — це „творчість [яка знаходиться - А.П.] між поезією і малярством” – як стверджували в 1965 р. назвою виставки її організатори в лондонському Інституті Сучасного Мистецтва (Gizyński 2002, s.121). Головним будівельним матеріалом творів цього руху стають мовні знаки, простір і колір (фарби). Письмо, яке виконує найпростішу функцію фіксації та передачі різного виду текстів, набуває у цьому значенні нової функції: з інструменту стає



Stanisław Drózd, *Między*, 1977/2004, МОСАК, Kraków (Станіслав Друждж, *Між*, 1977/2004, МОЦАК, Краків)

художньою сировиною, семантичним і візуальним матеріалом (Havel 1995, s. 4; Majewicz 2004, s. 2). До видатних художників цього руху можна віднести Тео ван Дусбурга, Макса Білла або італійців, пов'язаних із рухом *Movimento per l'arte concreta* (МАС) – Атанасіо Солдаті, Гілло Дорфлес, Бруно Мунарі, Гіанні Монне (Caramel 1987).

Як вже зазначалося, Друждж належав до течії, названої конкретна поезія<sup>2</sup>. Оскільки мав філологічну освіту, математичний розум і відчуття графіка-проектувальника, то саме його твори досконало демонструють перехід-межу “між поезією і малярством”. Художник, оперуючи чорними літерами, цифрами, розділовими знаками; але також цілими дієсловами, прислівниками перетворював їх в самостійні явища (byty), та навіть у тривимірні форми, створюючи просторові інсталяції в приміщеннях галереї, чудовим прикладом такого аранжування служить конструкція “*Між*” (*M iędzy*) (1977/2004, МОСАК, Kraków). Інсталяцію

<sup>1</sup> Серед інших митців можна назвати Мар'яна Боцяна і Лешка Шаругу.

<sup>2</sup> З польських митців варто також назвати таких, як Збігнев Макаревич, Барбара Козловська, Мажена Косінська, Ванда Голковська, Наталія ЛЛ, а також діяльність митців, пов'язаних зі Студією Емоційної Композиції (Studium Kompozycji Emocjonalnej) (Dawidek-Gryglicka 2013).

створює пусте замкнуте приміщення розмірами 3 на 5 на 4,5 метри з входом, розміщеним з лівого боку на одній зі стін. Всі площини: стіни, підлога, стеля — білі і вкриті чорними літерами, котрі різко відтіняються від підсвіченого яскравими білими лампами денного світла тла. Літери розміщено в горизонтальні та вертикальні ряди таким чином, що на всіх поверхнях утворюється рівномірна сітка. Значна їх частина повернута під прямим кутом до вертикальної або горизонтальної осі. Сам підбір ось може спочатку видаватися випадковим, однак вибрані тільки ті літери латинського алфавіту, котрі входять до складу слова “між”. Як стверджує мистецтвознавець Моніка Малковська: “В результаті утворилася коробочка, в якій глядач втрачав почуття масштабу, напрямків, віддалі. Усім своїм єством він пізнавав сенс слова “між”” (Małkowska 2010).

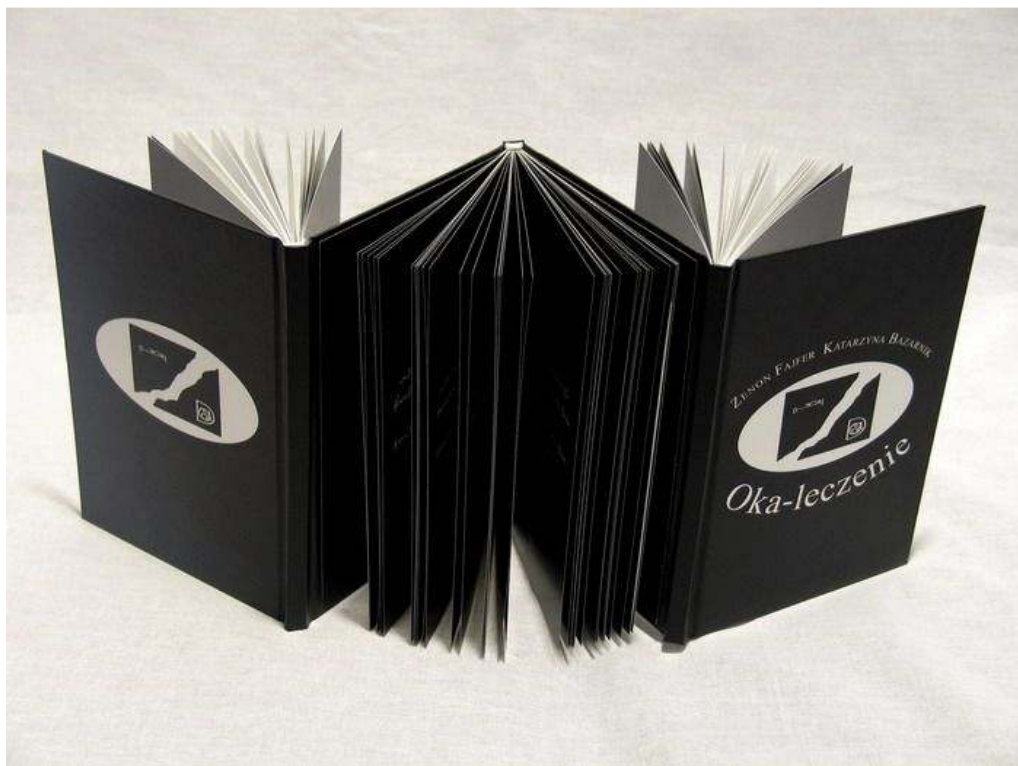
Траплялося так, що твори Дружджа набували четвертого виміру, тотбо часу. Прикладом може стати композиція, названа „Клепсидра”. Це типографічна поема, у якій структура та розмір шрифтів несе зміст. У цьому випадку Форма пісочного годинника була складена зі слів буде, є, було. Центральне слово найменше; минулий час і майбутній розростаються до протилежних країв, як циліндри в клепсидрі. На таких же засадах повставали інші візуалізації слів. Завжди ригоричні, витримані в чорно-білому кольорі, спроектовані до міліметра. Митець надав їм власну назву “проектоформи” (Drózd 1968, s. 74).

### Зовсім нові можливості або мережева література

Найновішою еманациєю дій, спрямованих на тісне поєднання поезії з візуальним мистецтвом, є мережева література (електронна література - *electronic literature*) (Hayles 2011), яку ще називають цифровою (*digital literature*) або html (Pawłowska & Wendorff 2017, s. 273-289). І хоч у Польщі мережева література є відносно новим явищем, то початками цифрової поезії у світі вважається 1959 рік, коли Макс Бенс (Бензе) доручив своєму студентові Тео Лутзові запрограмування першого генератора для випадкового створення електронних об'єктів. У Польщі рух розпочався з мистецької групи Перфокарта, котра зустрілася на консерваторіум з кібернетики в Інституті Філософії Університету імені Адама Міцкевича в Познані в 2005 р. (Pawłowska & Wendorff 2017). В мережі існують різні варіації того виду літератури: гіпертекстуальний роман, мережевий роман, „interactive fiction”, локаційні нарації, кодові твори (ang. *codework*), генеративне мистецтво (ang. *generative art*) і флешова поезія (ang. *flash poetry*), які жодним чином не вичерпують усіх багатих жанрових можливостей мережевої літератури, проте вказують на різноманітність існуючих форм, на складність зв'язків, які постають між друком та цифровою літературою, а також на широкий спектр естетичних стратегій, які можна застосувати на цьому ґрунті. Це вид у певному сенсі зовсім нових творів літератури цифрового походження (ang. *born-digital*), створених за допомогою комп'ютера і в ньому ж (найчастіше) прочитаних. А при цьому твори „з яскравими літературними рисами, а також з використанням можливостей і контекстів, які надає стаціонарний чи під'єднаний до мережі комп'ютер” (Hayles 2011). Творці цього виду літератури переплітають елементи романні з елементами гри, інтерактивну фікцію поширюють за допомогою притаманного літературі репертуару, доповненого низкою технічних прийомів графіки та анімації, в зручний спосіб переформовуючи традиційні оповідні техніки. В цих часто надзвичай різноманітних з точки зору образів творах нерідко елементи композиції залишаються лише на рівні синтаксичних конструкцій, а значно збагачуються тоді, коли споживач (глядач або читач) захоче їх поєднати і зінтерпретувати. Заснована в Чикаго у 1999 р. організація Electronic Literature Organization (ELO) промує і підтримує митців, пов'язаних із цим рухом, таких як Серж Бушардон, Хелен Буржесс, Жан Хаммінг, Леонардо



Флорес, Джейсон Нельсон, Анастасія Салтер (наводимо лише кілька), які формують в різних куточках земної кулі е-літературу.



Katarzyna Bazarnik i Zenon Fajfer, *Oka-leczenie*, 2010 (Катажина Базарнік і Зенон Файфер, *Ока-лікування*, 2010)

У польській цифровій літературі XXI ст. з'явилися такі терміни, як „літернет” Єжи Аблевича та „е-лібература” Маріуша Пісарського. Літернет - це злиття слів література та інтернет, охоплює також „літературу в мережі”, тобто дигіталізовану літературу, як і також „літературу мережі”, тобто цифрову літературу. Натомість *Е-література* — це термін, який витікає із концепції літератури, пропагованої Катажиною Базарнік і Зеноном Файфером. До лібератури (від латинського *liber* – ‘книжка’, ‘вільний’) відносимо твори, в яких оповідь не обмежується лише вербальною сферою, твори, в яких автор говорить усією книжкою: її формою, будовою, способом запису тексту, напр. *Oka-leczenie* Базарнік і Файфера (<https://www.youtube.com/watch?v=gsDdj4oFBFc&feature=youtu.be>). *Е-лібература* — це література, яка функціонує в інтернеті, тобто така, для якої віртуальний простір, де вона сформована, стає конститутивним елементом, напр. *Koniec świata według Emeryka* Радослава Новаковського (2004) (Bromboszcz 2011, s. 64).

З інших літературних форм заслуговує на увагу *collaborative fiction/writing* - популярна на інтернет-форумах гра зі словом, суть якої полягає у дописуванні чергових слів/речень до тексту, створеного попередниками. Напр. „Коротка історія Івони Трамп” Кристини Кофти (2000/2001) або „Рік без семи хвилин” (2001) Єжи Пільха. Проекти передбачали активну співучасть інтернет-користувачів у появі наступних частин твору, розвитку окремих сюжетів чи формуванню постатей головних героїв (Pawłowska & Wendorff 2017, s. 281-282). З'являються також численні гіпертексти (термін, заснований Тедом Нельсоном в 1965 р.), про текст, розділений на фрагменти, котрі різними способами поєднані між собою різноманітними посиланнями. Їх алегорична, нелінійна і несеквенційна організація даних дозволяє споживачеві створювати власні і завжди нові інтерпретації, втілюючи концепцію відкритого твору Еко (іт. *opera aperta*). Поряд із класиками жанру такими, як Міхаель Джойс, Марк Амеріка,

Стюарт Мултроп, чи Шеллі Джексон, можна назвати цікавих польських митців: Роберт Щербьовський, Радослав Новаковський, Славомір Схути (Orzeł 2011).

### Висновки

Підсумовуючи роздуми над еволюцією зв'язків між словом і візуальним образом упродовж останніх ста років, спостерігаємо, що тенденція до їх поєднання тільки зростає. Світова література пройшла довгий шлях, котрий на зламі XIX і XX століть сягнув кульмінації в спробі визволення із семантичної конвенції слів і пошуку нових поетичних і візуальних рішень. Вирази перестали розглядатися лише як елемент речення, а почали сприйматися, як самостійні явища, які ставали образами. Були відкриті шляхи до проб та експериментів з рядками, словами і типографією. У 1950-60 роках ці тенденції сприяли появі спонтанічних експериментів із візуальною і конкретною поезією, які розпочалися майже в усьому світі. Наступним кроком була мережева література, яка застосувала у своїй діяльності мову HTML, середовище World Wide Web, інтернет браузері, а далі завдяки появі інструментів пошуку інформації з'явилися системи Web 2.0, соціальні портали і соціальні мережі, аж до найновіших концепцій інформаційних хмар. Митці створили безпосередній контекст для різноманітної творчої діяльності з використанням цифрових технологій, в якому нелінійна і несеквенційна організація даних дозволяє кожному читачеві співтворити образи, занурені в літературу. Візуальне трактування тексту призводить до того, що мовні елементи щоразу частіше супроводжують графічні елементи, як статичні, так і динамічні, це зумовлює те, що в суспільному просторі щоразу важче знайти такі повідомлення, які обмежувалися б лише письмовими знаками. Неможливо заперечити, що межа між тим, що є мова, і тим, що є образ, стає все більш розмитою, а в деяких випадках навіть зникає.

### References

- BARANOWICZ, Z., 1975, *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*. Warszawa: PWFIA.
- BENSE, M., 1980, *Świat przez pryzmat znaku*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BENSE, M., 1983, *Das Universum der Zeichen: Essays über die Expansionen der Semiotik*. Baden-Baden: Agis-Verlag.
- BOYÉ, E., 1926, „Dom pod pijanemi gwiazdami” Futuryzm i F. T. Marinetti, *Wiadomości Literackie*, 41 (145) 10 października, 1.
- BROMBOSZCZ, R., 2011, Poezja cybernetyczna, hipertekst, liberatura, poezja neolingwistyczna. Geneza i struktura nowych zjawisk w literaturze polskiej. W: E. Wilk & M. Górka-Olesińska, red. *Od liberatury do e-literatury*. Opole: Wydawnictwo UO.
- CENDRARS, M., 2006. *Blaise Cendrars, la Vie, le Verbe, l'Écriture*. Paris: éditions Denoël.
- CHWISTEK, L., 1921, O poezji, *Nuż w brzuchu: 2 jednodniówka futurystów: wydanie nadzwyczajne*. Kraków - Warszawa.
- DAWIDEK GRYGLICKA, M., 2013, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*. Kraków: Korporacja Ha!art.
- DAWIDEK GRYGLICKA, M., 2010, Międzysłowia. O twórczości Stanisława Dróżdża. Interpretacje, *DYSKURS Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu*, 10, 218-258.
- DRÓŹDŹ, S., 1968, Pojęciokształty, *Odra*, 12, 74.
- DRÓŹDŹ, S., 2009, *Początek koniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967-2007*, red. E. Łubowicz. Wrocław-Warszawa: Muzeum Narodowe we Wrocławiu. CSW Zamek Ujazdowski.
- GŁOWIŃSKI, M., et al., 1998, *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- GOMRINGER, E., 1978, *From Line to Constellation*. Trans. Mike Weaver. In: M. E. Solt, ed. *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington: Indiana University Press.
- HAYLES, K. N., 2011 *Literatura elektroniczna: czym jest ? Część 1*. Tłum. S. Fizek, M. Pisarski, *Techsty [Online]*, 7 (1). Available from: [http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/literatura\\_elektroniczna\\_czym\\_jest\\_1.html](http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/literatura_elektroniczna_czym_jest_1.html). [Accessed: 09.12.2018].
- KURC-MAJ, P., 2014, *Zmiana pola widzenia*. Łódź: Muzeum Sztuki Maggio: Edizioni Futuriste di Poesia.
- MAŁKOWSKA, M., 2010, *Pojęciokształty Stanisława Dróżdża, czyli gra z tajemnicą losu*, *Rzeczpospolita*, 25 stycznia, 48.
- MARINETTI, F.T., 1913, *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà, I manifesti del futurismo*.
- MICZKA, T., 1994, *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- ORZEŁ, P., 2012. *Hiperteksty literackie. Literatura i Nowe Media [Online]*. Available from: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/2936-hiperteksty-literackie-literatura-i-nowe-media.html>. [Accessed: 20.12. 2018].
- PAWLICKA, U. & PODGÓRNI, Ł., 2012. *Cyfrowe Zielone Oko. Adaptacja poezji formistycznej Tytusa Czyżewskiego [Online]*. Available from: <http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/katalog-ksiazek/2526-cyfrowe-zielone-ok-adaptacja-poezji-formistycznej-tytusa-czyzewskiego.html>. [Accessed: 09.12.2018].
- PAWLICKA, U., 2012, *(Polską) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*. Kraków: Korporacja Ha!art.
- PAWŁOWSKA, A. & WENDORFF, A., 2017, *From sign to word in contemporary Polish "HTML literature". Post-avant-garde heirs of modernist typography*, *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, 19, 273-289. DOI: 10.26485/AI/2017/19/20
- REICHARDT, J., 1965, *Between Poetry and Painting*. London: Institute of Contemporary Arts.
- RYPSON, P., 1989, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*. Warszawa: Akademia Ruchu.
- SOBIERAJ, S., 2017, *Wokół formizmu poetyckiego Tytusa Czyżewskiego*, *Teksty Drugie*, 3, 172-184.
- TUROWSKI, A., 1973. *Listy Władysława Strzemińskiego. Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosa z lat 1929-1933*, *Rocznik Historii Sztuki*, IX, 223-293.
- WIERCIŃSKA, J. 1986, *Szuka i książka*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- ZAGRODZKI, J., 2014, *Obrazy typograficzne Władysława Strzemińskiego*. W: P. Kurc-Maj, red. *Zmiana pola widzenia Druk nowoczesny i awangarda*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.
- FAJFER, Z., 2010, *Liberature Or Total Literature. Collected Essays 1999-2009*, red. K. Bazarnik. Kraków: Korporacja Ha!art.

***Візуальний текст або “слова на волі”: від футуризму через конкретну поезію до мережевої літератури***

*Мета статті — показати зміни, які відбуваються в літературному тексті під впливом візуального мистецтва. Початком аналізу взято пограниччя XIX і XX ст., коли під впливом авангардних митців Гільйома Аполлінера і Стефана Малларме відбулися зміни у сприйнятті семантичного значення поезії, що призвело до зростання ролі візуальної структури тексту. На початку XX ст. необхідність змін у сфері літератури і образотворчого мистецтва відзначали митці, пов'язані з футуризмом, такі як Філіппо Томмазо Марінетті, який проголосив у „одноднівках” і маніфестах різними мовами гасло parole in libertà – “слова на волі”. У Польщі таку роль відіграли Бруно Ясенський (1901-1938),*

Станіслав Млодоженець (1895-1959), Александер Ват (1900-1967), Анатоль Стерн (1899-1968) та Титус Чижевський (1880–1945), який представив багатозначну реальність в поезії про „механічний інстинкт”.

Зацікавлення новітньою типографією виявляли після Першої світової війни і в міжвоєнний період Великого Авангарду митці, пов'язані з дадаїзмом і польською групою „а.р”. Тут на особливу увагу заслуговують піонерські пошуки в сфері використанні шрифтів і „функціонального друку” Владислава Стшемінського (1893-1952).

Наступним важливим етапом у розвитку нового підходу до синестезії тексту і образу були 60-ті роки ХХ ст. і „конкретна поезія” (Євген Гомрінгер, брати Августо і Гарольдо де Кампос з Бразилії, Оувід Фахльстром). У Польщі безперечним лідером цього руху є Станіслав Друждж (1939-2009), який створив так звані „проектоформи”. У ХХІ ст. еманация тісного поєднання поезії з образотворчим мистецтвом — це мережева література або *electronic literature*, названа також цифровою, чи *html*. Митці цієї генерації пишуть твори із застосуванням комп'ютера і з призначенням комп'ютера головним носієм/медіумом їх творів. Серед авторів можна назвати письменників молодого покоління Роберта Щербьовського, Радослава Новаковського, Славомира Схути.

Ключові слова: авангард, футуризм, візуальне мистецтво, конкретна поезія, мережева література

**Анета Йоанна Павловска**, доктор габілітований, професор, Інститут історії мистецтв Лодзького університету (Польща)

**Aneta Joanna Pawłowska**, Dr. Hab., Professor, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego (Poland)

**Received:** 14-01-2019

**Advance Access Published:** March, 2019