

ESTETYKA DZIEŁ POLSKIEJ POEZJI KONKRETNEJ

Zanim będzie można powiedzieć cokolwiek o harmonii, pięknie i możliwościach twórczych w dziełach polskiej poezji konkretnej, należałoby na chwilę zatrzymać się nad samym terminem „poezja konkretna” brzmiącym jeszcze dość niecodziennie.

Biorąc pod uwagę szerzej spopularyzowane ujęcia tego terminu można by domniemywać, że jest to jeszcze dziedzina kultury. Wskazuje się więc poezję konkretną jako „nurt w poezji eksperymentalnej nastawiony na radykalną rewolucję języka”^{1/} albo sądzi się, że jest „umowną nazwą działalności twórczej, której obszar wyznaczają różnorodne poszukiwania i eksperymenty artystyczne w materii języka”^{2/}, innym jeszcze jawi się ona jako „poezja operująca jako podstawowym tworzywem znakami graficznymi a nie słowami”^{3/}, gdyż znając mechanizmy tworzywa wykorzystuje je wielostronnie, zarówno w sferze językowej jak i pozajęzykowej plastycznej”^{4/}.

Powinowactwa z plastyką twórców poezji konkretnej są niemniej silnie akcentowane lecz w inny zupełnie sposób. Otóż praktyka społeczna nie toleruje poezji konkretnej w łonie ruchu literackiego, natomiast stało się rzeczą przyjętą, że utwory programowo konkretystyczne wystawia się w galeriach plastyki ^{5/}. Co więcej utwory te włączono do reprezentacyjnych kolekcji współczesnej plastyki w Muzeum Narodowym jako „manifestacje plastyczne”^{6/}, a na podstawie dzieł poezji konkretnej można zostać zwyczajnym członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków ^{7/}. Gdy natomiast Związek Literatów Polskich odrzuca analogiczne wnioski, można więc wbrew „Słownikowi terminów literackich” zaliczyć poezję konkretną do plastyki. I w zasadzie należałoby tak postąpić gdyby nie fakt, że do poezji konkretnej zalicza się utwory dźwiękowe. Wprawdzie są one mniej liczne niż utwory wizualne ale z innej strony dochodzące do zasobu dzieł poezji konkretnej, prawdopodobnie nie pozwalają przeciągnąć tejsze ani na stronę literatury ani plastyki.

Jest zatem tak, że mimo iż jedni z konkretystów są plastykami, inni literatami, jeszcze inni muzykami, to wszyscy oni spotykają się we wspólnych przedsięwzięciach dążąc do jakiegokolwiek publikacji swoich utworów. I ta właśnie praktyka społeczna samych konkretystów jest zapewne najważniejsza, a nie fakt, że niektórzy z nich chcą następnie zostać członkami zupełnie innych Stowarzyszeń Twórczych. Można by więc z pewną ostrożnością przyjąć, że poezja konkretna nie jest literaturą, że nie jest także plastyką ani muzyką, ani teatrem. Nie jest też fotografią i nie jest filmem. Poezja konkretna zda się być poezją konkretną.

Termin „poezja konkretna” oznaczałby więc nie jakiś nurt literacki lub tendencję w plastyce czy jakiegokolwiek innej dziedzinie sztuk pięknych, termin ten oznacza jedną ze sztuk pięknych – właśnie „poezję konkretną”. Takie stanowisko wobec poezji konkretnej nie należy do najbardziej popularnych

a nawet jest cokolwiek odosobnione ^{8/}. Wydaje mi się jednak, że są już wystarczające historyczne, społeczne i teoretyczne przesłanki do uznania tej synkretycznej dziedziny sztuk za wydzieloną i samoistną w stosunku do wszystkich innych dawnych i nowych rodzajów artystycznych.

RACJE HISTORYCZNE

Poświęćmy nieco miejsca schematycznemu przedstawieniu procesu powstawania zasobu poezji konkretnej w kulturze polskiej. Przyjmuję najprostszy podział na cztery podstawowe okresy:

- I. 1923 – 1939: pojawienie się dzieł poezji konkretnej powodowane jest przyjęciem przez ich autorów określonej ideologii artystycznej /futuryzm u poetów i suprematyzm u plastyków/. Pojawia się propozycja terminologiczna w odniesieniu do tego rodzaju dzieł – POEZJOGRAFIA ^{9/}.
- II. 1945 – 1960: pojawienie się dzieł p.k. następuje w wyniku autonomicznego rozwoju języka poetyckiego /poszczególni poeci/ lub środków ekspresji /poszczególni plastycy ^{10/}.
- III. 1967 – 1977: dzieła p.k. pojawiają się w wyniku decyzji uprawiania właśnie poezji konkretnej niezależnie od ideologii artystycznych wyznawanych przez poszczególnych autorów i niezależnie ich zainteresowania uprawianiem innych sztuk. Znani są autorzy uprawiający wyłącznie poezję konkretną.
- IV. 1977: konkretyści tworzą dzieła p.k. podejmując:
 1. uprawianie określonej dyscypliny poezji konkretnej,
 2. interpretowanie niektórych motywów zaistniałych w p.k. w różnych dyscyplinach i wewnątrz dyscyplin przez wynalezienie nowych metod,
 3. interpretowanie motywów literackich i plastycznych w „duchu poezji konkretnej”,
 4. rozszerzenie możliwości p.k. na utwory dźwiękowe, nowe narzędzia /komputer, film, fotografia/.

Autonomiczny rozwój dyscyplin poezji konkretnej powoduje pojawianie się dzieł czystej plastyki na marginesie poezji konkretnej. Pojawiają się także na tej samej zasadzie dzieła tekstowe nowego typu, przekraczające zakres poezji konkretnej. Dzieła te pozostają jednakże w indeksie poezji konkretnej, tak jak do niedawna dzieła poezji konkretnej ujmowano w indeksie plastyki bądź literatury ^{11/}.

Przedstawiony schemat wyraźnie wskazuje na podstawowe źródło, z którego wypływa poezja konkretna jako już wyodrębniona dziedzina sztuk pięknych. Źródłem tym jest praktyczna integracja sztuk przez wytwarzanie jednego dzieła środkami wielu sztuk. Synkretyzm tej jest nie tylko stałym zjawiskiem od samych początków kultury europejskiej, jest też charakterystyczną cechą nowożytnej kultury polskiej. Wiele wybitnych osiągnięć artystycznych to dzieła synkretyczne ^{12/}. Spontanicznie przejawia się synkretyzm w sztuce ludowej, w obrzędach gdzie przywołuje się całą gamę różnorodnych środków dla osiągnięcia harmonijnego działania.

Historyczne doświadczenie kultury polskiej wskazuje, iż takie oddziaływanie jest jak najbardziej możliwe. A zatem pojawienie się „poezjografii” Mieczysława Szczuki /malarz/ w latach dwudziestych naszego wieku, miało nie tylko oczywiste związki z taką ideologią artystyczną jak suprematyzm, było też poniekąd jednym z przejawów procesu zdobywania samodzielności artystycznej. Kultura polska posiadała już wystarczające przesłanki własne do ustanowienia sobie właściwych nowych rodzajów artystycznej ekspresji. Ideologie artystyczne były katalizatorami przyspieszającymi wyodrębnienie kategorii. Nastąpiło to w recenzji Władysława Strzemińskiego z wystawy „Nowej Sztuki” w Wilnie w 1923 roku. Strzemiński tak scharakteryzował prace młodego dwudziestopięcioletniego wówczas Szczuki: „Książka nie nowa”: grafika, suprematyzm – literackość. Do najcelniejszych należą str. 1 /”szła od ziemi tęsknota/ i str. 6 /”Dwa kwadraty”/.../ właściwie to co robi Szczuka w „Książce”/nie/nowej” lub bajce „Nie wiadomo po co” – mimo obecności form suprematycznych – nie jest suprematyzmem. Jako obraz – każda prawie stron książki – nie ma na celu – być zamkniętą w sobie całością form. Może najśluszniej byłoby nazwać to jakąś nową przedtem nieznaną odnogą sztuki – poezjografią. Coś podobnego do „Hamleta” T. Czyżewskiego i integralne działanie pierwiastka literackiego i form graficznych – tylko że o przewadze grafiki nad literaturą. Coś trochę podobnego było w kubizmie francuskim, gdy najskrajniejszy naturalizm przedmiotowy stawiano obok form najzupełniej abstrakcyjnym. Lecz pomysł Szczuki sięga głębiej: nie kontrastowanie dwóch technik malarskich lecz malarstwa /przestrzeń/ i poezji /czas”^{13/}.

Nie jest rzeczą bez znaczenia, że ponowne wydzielenie kategorii dla tego typu utworów w kręgu kultury zachodnioeuropejskiej nastąpiło dopiero w trzydzieści lat później^{14/}.

RACJE SPOŁECZNE

Za uznaniem poezji konkretnej za oddzielną sztukę przemawia chociażby to, że nie może być nam obojętna ilość gatunkowych propozycji jakie może otrzymać potencjalny odbiorca dóbr kultury. Od wewnętrznego zróżnicowania zależy czy dobra te znajdą nabywców tak samo jak w każdym innym przypadku, gdy raczej nie myślimy o zastąpieniu filmu teatrem lub teatru literaturą czy plastyką. Można przecież przyjąć, że podobnie jak w wypadku samych twórców poezji konkretnej, również wśród odbiorców są jednostki, może nawet liczne, których wrażliwość jest także tej osobliwie synkretycznej natury. Byłoby więc nie tylko ważne publikowanie dzieł poezji konkretnej ale ważne również umożliwienie jej najszybszego jakościowo i ilościowo rozwoju. Trudno jednakże sądzić aby rozwój ten mógł przebiegać prawidłowo gdy będzie ona pojmowana jako margines – chociażby i twórczy i obiecujący – czy to literatury, czy plastyki czy muzyki.

Już sam fakt dostrzeżonej chwiejności w zakwalifikowaniu do którejś z istniejących w tradycyjnym podziale dziedzin może znakomicie ograniczać zaufanie publiczności i powodować błędne interpretacje krytyki – raz literackiej, a innym razem plastycznej.

Można więc przyjąć, nawet poza niebagatelными racjami tradycji kultury narodowej, że dla samego rozszerzania propozycji psychicznego komfortu warto potraktować poezję konkretną jako autonomiczną, nową sztukę wśród wielu innych dawnych i nowych sztuk pięknych.

RACJE TEORETYCZNE

Jednym z najmocniejszych argumentów za utrzymaniem poezji konkretnej w obszarze literatury jest taka oto konstatacja teoretyczna o konkretystycznych dziełach: „Ich kształt graficzny /zapis przestrzenny/ jest na usługach znaczenia. Wzmacnia je lub wzbogaca, nigdy jednak nie występuje jako wartość samoistna. Inaczej – kształt graficzny zapisu każdego z tych tekstów może ulegać zmianie, nie zmieniając jednocześnie znaczenia tekstu, natomiast zmiana lub eliminacja któregośkolwiek z elementów znaczących /znaków słownych/ musi spowodować generalną zmianę tekstu. Cokolwiek by się o tych realizacjach sądziło, należą one do obszaru literatury, są jedną z jej odmian^{15/}.

Racje tutaj wyłożone polegają na podstawowym założeniu iż znaczenie tekstu jest istota utworu – dzieła poezji konkretnej. Warstwa wizualna dzieła pełniłaby rolę nie większą niż krój czcionki w standardowej typografii. Zapewne są takie rodzaje czcionek, które mogą utrudnić czytanie poematu i są takie, które są właściwie dla wygody czytającego. Tak więc jeśli tekst pozostanie bez zmian to mamy do czynienia z tym samym utworem tego samego zapewne autora.

Tak się jednakże paskudnie złożyło w zasobie dzieł polskiej poezji konkretnej, że mamy przykład utrzymania identycznej treści tekstu przy kolejnych zmianach graficznego kształtu zapisów tego samego tekstu. Gorzej jeszcze. Mamy też przykład takiego dzieła, które zmienia użyte słowa, natomiast znaczenie pozostaje to samo. Tym przykładem jest pewien prosty motyw „od – do” wprowadzony najpierw przez Stanisława Drożdża^{16/} podjęty następnie przez Marzenę Kosińską^{17/}, potem przez Barbarę Kozłowską^{18/} na matematycznych modelach linii/, znowu przez Kosińską w formie urządzenia – zegara^{19/} i jeszcze graficznie przez Huberta Korynę i Sławomira Ząbka^{20/}. Jest rzeczą fascynującą, że autorzy nie wytoczyli sobie nawzajem /właściwie Drożdż innym/ procesów o plagiat. Zestawienie tych utworów obok siebie wykazuje jednakowoż wyraźnie, że wprawdzie w każdym z nich jest to samo „do” i to samo „do” niemniej jednak właśnie znaczenie tychże utworów jest jak gdyby odmienne.

Ciąg interpretacji tego motywu kończy praca Kozłowskiej „Stąd dotąd”^{21/} wychodząc poza dosłowne powtórzenie ale nie zmieniając w zasadzie istotnego znaczenia. Publikowane w 1970 roku „czasoprzestrzenie” Drożdża miały dwa, niewiele różniące się sposoby realizacji. Pierwszy to prosty blok maszynopisu „...oddodo..” i drugi, to tegoż maszynopisu powiększenie fotograficzne. Kozłowska ustosunkowała się do całej gamy formalnych zabiegów i pojęciowych przekształceń kontrapunktując zawartość pojęciową „od – do” przez złączenie słów „stąd” i „dotąd” w „stądodąd” wypisanych na maszynie na standardowej kartce papieru formatu A – 4. najpierw możliwie najciaśniej a potem przez całą szerokość kartki przez rozspacjowanie. Kartki te zestawione z identycznymi wymiarowo

fotografiami – kopiami tekstu. Ale najszerszej rozspacjonowany napis został pomniejszony do szerokości największego zapisu oryginału a ciasno zapisany maszynopis powiększona tak, aby przemierzył całą szerokość kartki.

Tak więc wprawdzie istotą utworu poezji konkretnej jest znaczenie ale nie jest to samo znaczenie jakiego użyto przez wprowadzenie tekstowego elementu. Znacznie właściwe dla charakterystycznego oddziaływania konkrystycznych utworów powstaje ze współdziałania wszystkich integralnych elementów dzieła w tym także jak sam sposób zapisu i czysto wizualne lub dźwiękowe jakości. Tak więc synkretyczne utwory z jakimi mamy tutaj do czynienia złożone są z paru warstw, a każda z nich jest utworzona z innego tworzywa. Są to tworzywa stosowane w literaturze, plastyce i muzyce lecz wykorzystuje się tam inne ich parametry niż w poezji konkretnej. Nie wykorzystuje się tych, które istotnie definiują literaturę jako literaturę /poezję/ plastykę jako plastykę i muzykę jako muzykę.

TWORZYWO

Jest rzeczą znaną, że „większość utworów pisanych jako poetyckie jest nie tylko bez rymu ale i bez rytmu, nie jest mową związaną. Jest to fakt –choć można nad tym ubolewać”^{22/}.

Tak więc uświadomiony stan warunków istnienia literackiego dzieła poetyckiego pozostawia poza nimi jakąś część dawniej istotnych parametrów. Nie inaczej jest jeśli pod uwagę weźmiemy zgodę na istnienie dzieł plastyki i muzyki bez zobowiązań do przenoszenia innych znaczeń niż wynikające z samej budowy dzieł lub z samych procesów prowadzących do ich ukształtowania.

Usunięcie warstwy semantycznej następowało w muzyce stopniowo i poniekąd bezboleśnie. Dawny związek z mową pozostał o tyle zachowany o ile może czasem kompozytorom zależeć na włączeniu do utworu dźwiękowego takich subtelnych instrumentów jak naturalne głosy ludzkie. Jak dalece i wtedy można usunąć bezpośrednie znaczenie może świadczyć specyfika wokalistyki jazzowej realizującej przecież urzekające pięknem dzieła.

W plastyce analogiczny proces przebiegał nieco dramatyczniej gdy kolejno Ciurlonis, Kaudyński, Malewicz i Strzemiński udzielali rozvodu związkom plastyki z literaturą. Ostatecznie Strzemiński pisał: ”Dzieło sztuki plastycznej nie wyraża nic. Dzieło sztuki nie jest znakiem czegokolwiek. Ono jest (istnieje samo przez się²³⁾).

Na tej właśnie zasadzie, w jakiej istniała w plastyce i następnie została stamtąd usunięta, została użyta w poezji konkretnej warstwa semantyczna.. jak się okaże trafiły do niej i rytm i rym tak jak pozbyła się ich jako niekoniecznych poezja. Słowo w poezji konkretnej jest zazwyczaj zrekonstruowanym obrazem, który był wcześniej odtwórczą częścią plastycznego dzieła. Teraz zaś ta zrekonstruowana przez znaki i symbole, albo nawet wypowiedane słowa, warstwa semantyczna mogła połączyć się z tym, co usunięto z literackiej poezji – z tym, co pozatekstowe, konkretne – właśnie z rytmem i rymem – ale powstającym nie ze współbrzmień lecz literowych podobieństw w zapisie słów.

Dzieło poezji konkretnej bierze więc pod uwagę ów (smutny być może) fakt, że utwór poetycki przestał być mową wiążaną. I nie tylko to, lecz i to także, że nie jest to już zapis mowy przekładalny na wygłoszenie lecz już tylko zapis. Tworzywo utworów poezji konkretnej najlepiej określić nie tyle przez badanie jej wewnętrznych reguł postępowania, bo te nie są jeszcze dość jasno rozpoznane, ale przez zrozumienie w jakich momentach rozwojowych literatury, plastyki i muzyki znajduje się uzasadnienie sensowności uprawiania tego pogranicznego, w stosunku do innych sztuk, rodzaju artystycznego.

Ponieważ „poezja jest sztuką języka i zarazem jest stanem umysłu. A stan ten pojawia się też poza sztuką słowa”²⁴/ właśnie pojawienie się poezji konkretnej jest tu najlepszym dowodem.

BUDOWA UTWORU

Zakładając, że to co zostało usunięte z poezji literackiej, z plastyki i muzyki daje jednak możliwość odnalezienia innego typu związków, które sprawdzają się w spójnym oddziaływaniu możemy rozpatrywać podstawowe zasady budowy tych synkretycznych utworów.

Pierwszą potrzebą jest odnalezienie wspólnego mianownika takiego spójnego oddziaływania, w którym ostatecznie scalają się przecież te niejednorodne warstwy. Takim wspólnym mianownikiem, tym co łączy warstwy i elementy dzieł synkretycznych w procesie percepcji i tym co leży u podstaw przeświadczenia, że nazwa „poezja konkretna” jest w swoim pierwszym członie uzasadniona, jest znaczenie. Jest to cel i jednocześnie podstawowe tworzywo wydobywane przez różne pośrednie i bezpośrednie dane. Operacje specyficzne i właściwe dla utworów poezji konkretnej polegają na grze znaczeń. Na ich rozczłonkowaniu, zbliżaniu, oddalaniu i łączeniu sposobami właśnie wyłącznymi, znamionnymi dla poezji konkretnej. Te operacje przeprowadza się w rozległej przestrzeni semantycznej. Są one ukonkretnione – namacalne – rzeczywiste.

Widać to wyraźnie na przykładzie tych utworów, które posługują się wydzielonym z kontekstowego otoczenia w owej przestrzeni semantycznej. Wydzielenie słowa następuje tutaj analogicznie do wydzielenia bryły, na przykład głowy portretowanej osoby, z otaczającej ją przestrzeni przez rzeźbiarza. Podobnie napisane przez konkretystę słowo jest wydzielone przez operację napisania go w ten a nie inny sposób. Słowo tak wydobyte spośród wszystkich innych słów mówionych /myślanych/ może być rozpatrzone niekoniecznie w zdaniu. Tak jak rzeźba głowy może być rozpatrywana nie tylko w kontekście portretowej żywej osoby lecz także w kontekście innych rzeźb będących portretami innych osób, co pozwala uchwycić sens operacji polegających właśnie na portretowaniu to znaczy na wydzieleniu wybranej bryły z otaczającej ją magmy rzeczywistości potocznej.

Tak więc zarówno bryła rzeźby jak i „bryła” słowa znajdują się pośrodku jako swój własny punkt odniesienia. Słowo będzie otoczone, z pewnej odległości, wszystkimi potencjalnymi możliwościami włączenia go w różne poziomy językowej rzeczywistości /modelowe „słowo” S. Drożdża²⁵/. Znaczenie

jest więc dane, ale nie ostatecznie, i przez same słowa. Ma bowiem w takim wypadku znaczenie także sam sposób zapisu ujawniający dopiero wybrane możliwości powiązań.

Wprowadzenie do świadomości odbiorcy przyjętych przez autora związków lub konfliktów znaczeniowych może się odbywać przez czysto formalne powiązania zapisów na płaszczyźnie lub w przestrzeni trójwymiarowej /wspólne litery różnych słów pełnią w zapisie tę samą rolę co rym/, może więc występować słowo samo, słowo z innym słowem, słowo z obrazem odpowiednim lub nieodpowiednim znaczeniowo, słowo i forma lub zespół form tworzących tło emocjonalne /kolor/ aż do identyfikacji z strukturą znaku, i przeciwnie, aż do poezji czystych form wizualnych. Materia słów nie jest jedyną możliwością przywoływania znaczeń w utworach polskich konkretystów ale na tych przykładach można najlepiej wyjaśnić specyfikę konstruowania ich utworów.

Porównanie z rzeźbą nie jest tylko dowolnie przywołaną analogią. Te porównania zostały w pewnym stopniu sprowokowane przez fakt pojawienia się w twórczości rzeźbiarskiej wyraźnych fascynacji możliwościami proponowanymi przez poezję konkretną. Co więcej, niektóre dzieła zaliczane do rzeźby są w istocie dziełami poezji konkretnej powstałymi wcześniej nim zdołano spopularyzować i sam termin i możliwości twórcze jakie on oznacza. Tak było z cyklem osobliwych urządzeń Jerzego Beresia tworzonych poza terminologią poezji konkretnej ale właśnie jak najbardziej konkretystycznych w oddziaływaniu. Podobnie z utworami Marii Pińskiej. Zdecydowanie i bez jakiegokolwiek chwiejności wyjście od rzeźby do swoistej postaci poezji konkretnej proponuje Alojzy Gryt w takich utworach jak „Butelut”²⁶.

Te swoiste twory powstają ze zderzenia, zdawałoby się, najbardziej odległych pojęć: poezji i rzeźby. Zdają się one bazować na świadomym uwzględnieniu faktu, iż mechaniczne upoetyzowanie rzeźby poprzez alegorię i metaforę należy już do przeżytej epoki. Nie przedstawia też możliwości dalszego rozwoju rzeźby w postaci bryły zamkniętej wokół swego środka. Ponowne opracowanie, jakie się tutaj podejmuje, nie dotyczy zatem rzeźby lub nie wprost – rzeźby. Przemysłne chwytły służą wyjęciu z przestrzeni intelektualnego przeżycia jego poetycznej ale i konkretnej zarazem postaci – takiej samej jaką wywołuje kojarzenie znaczeń przez słowa. Okazuje się teraz, że pewien rodzaj poezji nie jest niczym innym jak zamkniętą w sobie bryłą. Można ją jedynie łączyć /zestawiać/ z inną podobną. Oddziaływanie tak perfidnie pomyślanych utworów staje się pułapką zastawioną na mechaniczne reakcje występujące w martwiczych miejscach każdej wrażliwości. Poezja została więc sprowadzona do rzeźby w jej najprostszej postaci – kopii naturalnego detalu. Zachodzi tutaj jednakże pewien specyficzny rodzaj związków bardzo zbliżony do istoty budowy tekstowo wizualnych dzieł poezji konkretnej. Otóż jeżeli w tamtych graficznych układach dostrzegano wizualne „współbrzmienie” zapisu /wspólne litery różnych słów/ to tutaj dostrzeżono, na tej samej konkretystycznej zasadzie, podobieństwa lub identyczności formalne w cholewie buta przekształcającej się butelkę lub też w możliwości dointerpretowania zwykłej kopii buta przez doklejenie ucha do cholewy /”Chodziwoda”/. Tytuły są neologizmami uzasadnionymi przez istnienie takich właśnie przedmiotów.

DYSCYPLINY

Wziąwszy pod uwagę szczególną, dynamiczną rolę znaczenia w działach poezji konkretnej, jego przemieszczanie się w różnych poziomach budowy dzieła – od podstawowego tworzywowego po przeżyciowo – intelektualny w oddziaływaniu, nasuwa się naturalna trudność w wydzieleniu poszczególnych charakterystycznych dyscyplin tej sztuki. Podzielenie zatem poezji konkretnej na mniejsze części nie może być w pełni obowiązujące. Będąc z natury swej synkretyczną sztuką pogranicza, toleruje poezja konkretna w swoim zakresie wszelkie struktury powstające „pomiędzy”. Tak więc nie mogą być proponowane zbyt ostre linie rozgraniczenia lecz raczej centralne, wykrystalizowane cechy podgatunków. Pomiędzy nimi jest uprawnione stopniowo, niewyraźne przechodzenie z jednej dyscypliny w drugą, analogicznie jak w barwach tęczy. Podobnie i poezja konkretna w całości nie będzie miała wyraźnego rozdzielenia a raczej ściśle powiązania na pograniczach z plastyką, z literaturą, muzyką a nawet teatrem, fotografią i filmem. Także z takimi nowymi rodzajami artystycznymi jak przedstawienie i tekst.

Rozbudowanie poezji konkretnej poza wyjściowe granice poezjografi przez prace dźwiękowe /W. Sztukowski, M. Dyżewski/preparowane rzeczy gotowe /Z. Jeź/, dokumentacje zdarzeń poetyckich /M. Bieganowski, G. Kolsiński/, osobliwe urządzenia jak już wspomniany „zegar” Kosińskiej; wszystko to świadczy o osiągnięciu stanu pewnej dojrzałości. Analogicznym świadectwem jest pojawienie się prac wykraczających poza poezję konkretną na teren czystej plastyki lub tekstu jako nowego rodzaju artystycznego. Obserwujemy zatem zjawisko znamienne: oto plastycy porzucając, lub też przekraczając zwyczajowe granice między plastyką a literaturą i z drugiej strony literaci /Marianna Bocian/ wkraczają do plastyki z pewną nonszalancją odświeżając jej możliwości. Zdeklarowani konkretyści, jak Drożdż, zdradzają konkretyzm na prawo i lewo – albo dla plastyki albo dla sztuki tekstu /komputerowe wydruki Drożdża/.

Zadanie rozpatrzenia sposobów spójnego budowania konkretystycznego dzieła polegałoby więc na początku na wyznaczeniu głównych koncentracji podstawowych cech, na wyznaczaniu podstawowych metod i na wskazaniu tych momentów, które pośredniczą pomiędzy poezją a innymi sztukami.

Podział poezji konkretnej na poszczególne dyscypliny jest możliwy dopiero teraz, gdy mamy za sobą nieco rozszerzony zakres publikacji w ciągu ostatnich dwóch lat ^{27/}. Niedogodności obserwacyjne polegają na tym, że większość ich to wystawy nie zawsze zaopatrzone chociażby w najskromniejsze katalogi^{28/}. Można więc rzec, iż wprawdzie zasób dzieł poezji konkretnej zostaje w końcu ujawniony ale mimo przygotowania antologii ^{29/} jest on w sumie mało rozpoznany.

Mimo, że podział poezji konkretnej nie może być w pełni obowiązujący w praktyce z naturalnych względów ponieważ ta synkretyczna dziedzina sztuki toleruje wszelkie struktury powstające „pomiędzy”, to jednak wyraźnym i wprost narzucającym się podziałem byłoby wyróżnienie dwóch podstawowych sfer poezji wizualnej i poezji dźwiękowej.

POEZJA DŹWIĘKOWA

Niewiele mamy utworów dźwiękowych. Jednym w zasadzie upartym ich realizatorem jest od 1971 roku Wojciech Sztukowski. Twórczość jego ma dwa równoległe nurty: kameralny i monumentalny. Monumentalizm polega na aranżowaniu układów przestrzenno – dźwiękowych w otwartej przestrzeni miejskiej jak to miało miejsce chociażby w 1972 roku na placu przed Halą Ludową we Wrocławiu lub w 1974 roku na dziedzińcu Muzeum Narodowego.

Przedstawiona na otwarciu wystawy w klubie Politechniki Wrocławskiej „Genesis” była krótkim, odtworzonym z taśmy koncertem. Utwór jest zbudowany na wyzyskaniu prostego zabiegu preparowania dźwięku – frazy jednego zdania, aż do zupełnego przejścia w czysto dźwiękową strukturę muzyczną.

Innym przykładem dźwiękowego utworu poezji konkretnej jest esej poetycko – dźwiękowy o stereofonicznej kompozycji stanowiący modelowe rozważanie związków plastyki i muzyki w tekście jak i w sposobie budowy czysto dźwiękowych efektów wynikających z rozwinięć i powikłań tekstowych i dźwiękowych. Jest to utwór Marka Dyżewskiego - muzykologa i historyka sztuki, specjalizującego się w realizowaniu artystycznej formy audycji radiowych o muzyce^{30/}.

Na wskazaniu prac Sztukowskiego i Dyżewskiego można by zakończyć omówienie polskiej poezji dźwiękowej, gdyby nie fakt, że właśnie od „dźwięków w pigułce” czyli partytur Marian Grześczaka należy zaczynać powojenne wznowienie poezji konkretnej /”Szelesty domu”, „Czarne kobiety”, Miasto i partytura”/. Istotną rolę pełni tutaj system graficznego i literowego zapisu wskazujący wokalizację i sposób interpretacji utworu przez ewentualnego wykonawcę. Utwory te mogą być usłyszane także wewnątrznie – myślowo, tak jak tradycyjne wiersze. Partytury tworzy także Leszek Szaruga nazywając je „dźwiękobrazem” /”Skowyt”, „Wyjątek”/ co jest o tyle uzasadnione, że jego układy literowe mają pełne odniesienia zarówno do obrazów jako sposobu ułożenia liter jak i wywołują konieczne dźwiękowe odczucia.

POEZJA WIZUALNA

Najbardziej rozrodzona w konwencjach kształtowania dzieła część poezji konkretnej stwarza pewne trudności w prawidłowym uchwyceniu zasady podziału jej na dyscypliny. Bierze się to stąd, że istotne cechy oddziaływania dzieła mogą być zbliżone przy zastosowaniu dość odmiennych struktur i metod. Także sam termin „poezja wizualna” może budzić poważne zastrzeżenia jako że jest dość dowolnie przy różnych okazjach stosowany /np. także na określenie sztuki tekstu, czasem zamiennie z terminem „tekst wizualny”/. Zwraca na to uwagę we wstępnej nocie do wydania „Poezji konkretnej” Stanisław Drożdż wskazując na niejasno określony status tego terminu^{30/}. Przyjmuje go w najprostszym rozumieniu „wizualnego”. Gdyby przyjmować za podstawę podziału na dyscypliny właśnie oddziaływanie to podział ten wyglądałby następująco:

1/ permutacja /zamiana sensu w nonsens i odwrotnie/
str. 9

- 2/ konstalacja /specyficzne zestawienie ze sobą, powtórzeniowo lub kombinatorycznie słów, fragmentów obrazów, form, liter pozwala na dointerpretowanie tekstu posiadając najswobodniejszą strukturę akcentować może albo stronę gry wizualnej lub gry językowej – upostaciować się może dwuwymiarowo, trójwymiarowo i wykorzystać różne techniki jak film, projekcję przezroczy, układ otoczenia/,
- 3/ kaligrama /zerwanie z symbolicznym sposobem obrazowania, zastąpienie poetyckiego obrazu figuratywnym modelem typograficznym/,
- 4/ pojęciokształty /ikonograficzna ekspozycja pojęcia, które zostaje zarazem wyrażone i przedstawione/.

Taki podział nie orientuje jednakże zbyt dokładnie w samej „materii rzeczy” i tutaj trzeba by pomagać sobie w inny sposób – odwołując się do namacalnych danych. Według takich kryteriów łatwo podzielić poezję wizualną na poezjografię /dzwuwymiarowość/ i struktury przestrzenne /także czasoprzestrzenne/ a więc także specjalne urządzenia /installation / i otoczenia /environment/ w tym także przedstawienia poetyckie /performance/ i projekcje. Można zauważyć więc, że w sferze konkretności właśnie poezja konkretna korzysta z wielu zastanych sposobów z plastyki, przekazu informacji i po prostu technik zapisu.

Technicznie poezjografia posługuje się zatem wyklejanką /collage/, układem typograficznym, maszynopisem, kaligrafią, rysunkiem odręcznym. Warto zauważyć odrodzenie w poezjografii techniki collage zarzuconej w plastyce powojennej. Ta techniką posługują się w znacznej części swoich utworów J.A. Grochowina „Oczy świata” ze strzępów gazet, kapsulek z pigułkami obmalowanych czarnym tuszem w kształt oczu z dużymi rzęsami /Z. Jeż/, /preparowane obwoluty książek/ i B Michnik /”libetre” w formie ściennego kalendarza/. Układ typograficzny to z kolei pasja Michała Bieganowskiego, kaligrafa w skrajnej postaci ujawnia się w „Listach do Pana Boga” Piotra Bernackiego, który tylko sugeruje graficzny wgląd pisma abstrakcyjnych znaków /podobnie przekształca komputerowy schemat liter M. Bieganowski uzyskując wrażenie znaków i ornamentów/. Maszynopismo jest domeną Marianny Bocian, Barbary Kozłowskiej /w połączeniu z odręczną kaligrafią/, Aleksander Rozenfeld odręcznie wymalowuje swoje poetyckie plakaty, natomiast A. T. Bok starannie projektuje w skali 1:1 poetyckie wywieszki graficzne i nalepki wyraźnie sugerując konieczność ich powielania w druku.

Poezjografowie budują swoje utwory według dwóch głównych konwencji. /Jest rzeczą zastanawiającą, że wciąż można wszystko w p.k. podzielić na dwie „nierówne połowy”/. W każdym razie tak dzielą się te utwory w procesie odbioru – na bardziej plastycznie – konstelacyjne i nieco anegdotycznie – literackie. W tej pierwszej podgrupie kolejność percepcyjną zaczyna się od dostrzeżenia ogólnego kształtu rzeczy przedstawione /tak a nie inaczej utworzonej/, potem dochodzi do świadomości widza treść obrazu, następnie treść tekstu, a w końcu sposób wykonania obrazu i sposób napisania tekstu zwracają ponownie uwagę na ogólny kształt dzieła. Teraz albo nastąpi konstatacja jedności oddziaływania /spójność/ synkretycznej struktury lub też niespójności dzieła wobec jego własnych założeń wyjściowych.

Indywidualne różnice wśród autorów i odmiany poszczególnych ich dzieł będą właśnie polegały na silniejszym zaakcentowaniu którejs z wymienionych operacji. Stosunkowo najbardziej zrównoważone, klasyczne proporcje mamy w pojęciokształtach jak np. H. Koryzny „Tędy” /końce liter opatrzone strzałkami rozchodzącymi się w różnych kierunkach/, M. Kosińskiej „Lewica – Prawica” /zapis w kształcie krzyża św. Andrzeja z przejściem czerni na lewo i czerwieni na prawo/, B. Kozłowskiej „Przekład”, S. Ząbka „Błond”, B. Rostworowskiego „Początek”. W pojęciokształtach przechodzi się też do pełnoprzestrzennych układów /S. Drożdż „Między”/.

Jeśli w pierwszej opisanej tu podgrupie poezjografii zderzyły się skryte przejścia do czystej plastyki /K. Soliński/ to druga konwencja jest wyraźnie paraliteracka. Graficzna struktura tych prac jest swobodna interpretacją lub wręcz paradoksalnym skojarzeniem fragmentu znanego dzieła literackiego wskazywanego w tytule. /Ewa Partum „Fragment Fausta Goethego”, „Fragment Marcela Prousta”, „W poszukiwaniu straconego czasu” – w postaci rozsypanych liter składających te fragmenty: K. Soliński „James Joyce „The Epiphanies””: L. Szaruga „zacytowany wiersz Grześczaka Pt. „najkrótszy wiersz tradycyjny””: Z. Makarewicz „czterdzieści i cztery”/. Innym sposobem jest włączenie własnego tekstu w graficzną strukturę. Tak postępuje Marianna Bocian wcinając w wielkie płachty tablic maszynopisma całe zdanie /”skargi i zażalenia przyjmuje codziennie od godziny otwarcia poczty za opłatą odpowiadam nie toleruję życzeń” – „Zero sensu” /lub Aleksander Rozenfield wpisujący ręcznie tekstowe plakaty /”Tu mówi radiostacja nadzieja”/.

Konwencja paraliteracka ma jeszcze inne niż w poezjografii upostaciowanie. Pewna niewielka grupa utworów prezentowanych jako dokumentacja ze zdarzeń i przedstawień jest wyraźnie sterowana „dramaturgicznymi intencjami” albo skomponowanymi oryginalnie /M. Bieganowski „wokamgnienia”, „dzień, który podpisał się pod własną datą”/: G. Kolsiński „Prosta”/ albo też „zdjętymi” z jakiejś życiowej sytuacji. Takim przykładem naturalnej dramaturgii codzienności są trzy zapisy 60-ciu, 30-tu 20-tu dni Grzegorza Kolasińskiego. Sposób zrobienia jest beznadziejnie prosty. Pod arkuszem kreślarskim była umieszczona zwykła ołówkowa kalka, na papierze odbijały się odpowiednio długie i krótsze „czasokresy” pracy technika. Praca ta jest też przykładem wydobycia możliwości utworzenia spójnego dzieła o niewątpliwym delikatnym uroku wizualnym z sytuacji pomiędzy wszystkimi możliwymi konwencjami tworzenia poezji wizualnej.

W sumie w polskiej poezji konkretnej, biorąc pod uwagę pełny katalog dotychczasowych publikacji /łącznie ze znajdującą się w druku antologią/ dominuje poezja wizualna a w niej poezjografia. Najliczniejszym środowiskiem jest wrocławskie /połowa autorów/ ale palmę pierwszeństwa w inicjowaniu poezji konkretnej mają warszawianie /Mieczysław Szczuka przed wojną – 1924 i Marian Grześczak po wojnie – 1959/. Dominacja Wrocławia wynika zapewne stąd, że tutaj mocniej niż gdzie indziej i stosunkowo wcześniej przejawiały się tendencje do wychodzenia poza ustalone granice rodzajów i dyscyplin /sensibilizm, duoplatycyzm, sztuka pojęciowa, konceptualizm/. Konkretyzm ma we Wrocławiu ugruntowaną tradycję – swoiste kontynuacje i zaprzeczenia. Poza Dolnym Śląskiem poezja

konkretna jest uprawiana przez nielicznych autorów rozproszonych w kilku ośrodkach. Konkrecyści z innych regionów przedstawili prace bardziej jednorodne, o charakterystycznym dla każdego z nich sposobie kształtowania dzieła. Rzadziej podejmują pracę w różnych dyscyplinach wyraźniej trzymając się jednego przyswojonego zabiegu, metody czy techniki. Ma to także swoje dobre strony dając możliwość wydoskonalenia używanych środków.

Ogólnie rzecz biorąc w dziełach polskiej poezji konkretnej oddziałujących poprzez zmysł wzroku /i tylko w tym sensie wizualnych/ owym :konkretnym sposobem istnienia” jest zestawienie obrazów rzeczy i samych rzeczy /jako poszczególnych konkretnych przedmiotów/ tak, że ich wizualność przenosi jedynie słowno - pojęciowe skojarzenia nie zaś jakości formalno – wzrokowe. Następuje tutaj swoista redukcja opracowania plastycznego jednakże wymagająca wirtuozowskiej kompetencji plastyka, ponieważ każde „drgnięcie formy” uzyskuje natychmiast znaczenie. Dlatego spotykamy nieraz współprace plastyka malarza i poety konkretysty jak swego czasu w wypadku „pojęciokształtów” Stanisława Drożdża w opracowaniach „interpretacji przestrzennych” Barbary Kozłowskiej ³²/. Inną możliwością są wielokrotne powtórzenia i połączenia słów w różnych konfiguracjach nakierowujące odczucia czytelnika na wyobraźniowe, kontemplacyjne przeżycia dźwięku lub barwy. Ta ostatnia postać poezji wizualnej /z zastrzeżeniem, że jest to jednak poezja konkretna/ ma najwięcej pochyleń w stronę literatury.

ZNACZENIE POEZJI KONKRETNEJ

Bezpośrednio znaczące gotowizny słowne, słowno - obrazkowe, znakowe, słowno - melodyczne, dźwiękowe, zostały najwcześniej wyłączone z muzyki, następnie usunięte z poezji i wyrugowane z plastyki. Z „bruku codzienności” – reklamy i agitacji, podniesione zostały przez poezję konkretną jako jej tworzywo.

Stało się to możliwe przez uwolnienie tych wszystkich /lub znacznej części/ komunikatów od przypisania do określonego, wyznaczonego miejsca w społecznych konwencjach porozumienia. Pojawiła się także niespotykana przed wiekiem dwudziestym, a właściwie przed I wojną światową, tendencja nadużycia pojęć i znaczeń w wielkiej skali. Jeśli zatem dotąd wysiłki malarzy, trud poetów i muzyków skierowane były na uzyskanie chociażby odrobiny swobody wobec przytłaczających konwencji, to poezja konkretna podejmuje wysiłek właśnie innego rodzaju. Jest nim odnalezienie „ostatniej deski ratunku” w wewnętrznych regułach pojawiania się i egzystencji znaczeń aby uchronić je od totalnej dowolności stosowania. Idzie zatem o powstrzymanie ostatecznej entropii jakiegokolwiek porozumienia poza czystym działaniem fizykalnych konkretów – ekonomii, siły zbrojnej i propagandy. Takie oto byłoby znaczenie konkretyzmu w rozwoju współczesnej kultury.

Szczególną rolę pełni rozrastający się zasób tych dzieł wobec ogólnego pojęcia sztuki. W największym skrócie można tę rolę przedstawić jako osiągnięcie polegające na przewyciężeniu,

utrzymującego się od starożytności, hierarchicznego podziału na sztuki wyzwolone /liberale/ i pospolite /vulgares/, przy czym takie sztuki piękne jak rzeźba i malarstwo uważane są za pospolite przez konieczność fizycznego wysiłku i stałyby o wiele niżej od poezji. W utworze konkretystycznym nie da się takiego rozdziału przeprowadzić. Jest on bowiem przynależny wyraźnie i do jednej i do drugiej kategorii. Być może właśnie owe kategorie są fałszywe. W tym znaczeniu poezja konkretna będzie w Polsce antytezą postawy przyjmującej ideologię anglosaskiego konceptualizmu jako pierwszorzędnego hierarchicznie wzoru do naśladowania w zmistykowanym trendzie artystycznej awangardy.

W konfrontacji konkretyzm – konceptualizm, ten ostatni jawi się jako ideologia konserwatywna mimo deklaratywnej, marksizującej frazeologii.

Jeśli swego czasu było zasadą, że ideologie artystyczne bez względu na ich sensowność lub bezsensowność, powodowały powstawanie coraz większego zasobu dzieł poezji konkretnej, to obecnie można z faktu istnienia tych dzieł wywodzić pewną ideologię i odnajdować jej przejawy także poza terenem poezji konkretnej, w więc w plastyce, muzyce i literaturze.

Podobnie jak poezja konkretna, bezpośrednimi przejawami konkretyzmu byłyby także pograniczne rodzaje jak przedstawienie i sztuka tekstu. Fundamentem, na którym opierałaby się praktyka artystyczna tej ideologii byłaby zmieniona, terażniejsza wrażliwość. Zmieniona nie tylko jako otwarcie nowych możliwości artystycznego oddziaływania, a więc pozytywnie – lecz także zmieniona w taki sposób, że czynne dawniej jej obszary skostniały ulegając stereotypizacji odruchów i schematycznym konwencjonalnym reakcjom. Poruszenie tych obszarów zmienionych negatywnie zbliżałyby konkretyzm do postulowanego do końca lat pięćdziesiątych i praktykowanego sensibilizmu^{33/}. Być może kształtująca się dopiero ideologia konkretyzmu jest prostą kontynuacją tej mało znanej, rodzimej ideologii.

Wrocław, 1978 *Zbigniew Makarewicz*

PRZYPISY:

1. J. Wesołowski: Konkretna poezja. „Zagadnienia rodzajów literackich” 1974. z.2
2. A. Jur: O poezji konkretnej. „Nurt” 1975, nr 9
3. /M. Głowiński mg: Poezja konkretna. W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowi, A. Okopień – Sławińska, J. Sławiński: Słownik terminów literackich. Red. J. Sławiński. Wrocław 1976
4. Stanisław Drożdż: Pojęciokształty, „Odra” 1968, nr 12
5. Utwory poezji konkretnej po raz pierwszy pojawiły się w Galerii „Pod Moną Lizą” we Wrocławiu w grudniu 1968 r. Były to „Pojęciokształty” Stanisława Drożdża w opracowaniu Barbary Kozłowskiej, włączone do pokazu „Rozbiór d/g/ramatyczny przedmiotu” Zbigniewa Makarewicza. Pierwszym samodzielnym okazem poezji konkretnej w galerii plastyki była indywidualna wystawa S. Drożdż w galerii „ON Nowa” w Poznaniu w 1969 r. Od 1971 r. S. Drożdż stale współpracuje z Galerią „Foksal” w Warszawie. Wystawy poezji konkretnej organizowała także galeria „Kwartal” we Wrocławiu oraz „Mała Galeria” Muzeum Narodowego i Galeria Sztuki Najnowszej ACK „Pałacyk”, galeria „Jatki” PSP we Wrocławiu od lipca 1976 r. organizuje cykl pokazów poezji konkretnej autorów wrocławskich. Wystawiali dotychczas /listopad 1978/: Grzegorz Kolasiński, Jerzy Przytocki, Bogusław Michnik, Zbigniew Jeż, Michał Bieganowski, Marianna Bocian, Stanisław Drożdż, Marzena Kosińska, Wojciech Sztukowski, Hubert Koryna, Sławomir Ząbek.
Utwory poezji konkretnej są nader często łączone z plastyką. Powodem jest częste wkraczanie plastyków na ten obszar w wyniku naturalnego rozwoju. Ujawniła to krytyka w wypadku „Symposium plastycznego – Wrocław 70” /A. Dzieduszycki: Sztuka w procesie samozniszczenia, Odra 1971 nr 2/. Na Międzynarodowym triennale Rysunku we Wrocławiu w 1978 r. prezentowano typowe utwory konkretystyczne następujących autorów: Wiesław Smużny, Andrzej Czętko, Marian Warzecha, Teresa Klob, Józef Sztajer, Zbigniew Nitek, Bogdan Żmudziński, Henryk Tomaszewski, Zdzisław Walter, Adam Macedoński, Janusz Tarabuła, Janina Kraupa, Tadeusz Piechuła. Ponadto utwory konkretystyczne stanowią znaczny dział twórczości takich plastyków jak: Jerzy Bereś, Maria Pinińska – Bereś, Alojzy Gryt, Eugeniusz Smoliński, Jarosław Kozłowski, Krystyna Sokołowska, Włodzimierz Borowski.
6. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, z okazji 30-lecia swej działalności zaprezentowało wystawę współczesnej plastyki wrocławskiej./.../ Wybór najistotniejszych dzieł sztuki wrocławskiej uzupełniają manifestacje plastyczne Drożdż ...” /Słowo Polskie, 1978, nr 149 – Wrocławska plastyka/
7. Stanisław Drożdż został przyjęty do Związku Polskich Artystów Plastyków przez Radę Artystyczną Zarządu Głównego w 1975 r. na podstawie prac z poezji konkretnej. W 1978 r. Rada Artystyczna wrocławskiego Okręgu ZPAP nadała mu członkostwo zwyczajne.

8. Podobne stanowisko wobec poezji konkretnej zajmuje niewielu krytyków i teoretyków. Ze znanych mi przykładów mogą wskazać tekst Mario Diacono, który pisze: "Nowy wizualny język ujawnił się niezwłocznie nie jako alternatywa „starej” poezji, ale jako dążenie do niej niezależne, równoległe do malarstwa i do literatury, niewspółzależne od innych" /Mario Diacono: *Macroscrittura, Macrovisione. „Contemporanea”*, Firenze 1973, s. 426/.
9. Termin proponowany przez Władysława Strzemińskiego
10. Charakterystyczne dla poezji konkretnej cechy wykazują fotocollages Jerzego Beksińskiego z lat 1958 – 60. Obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu.
11. Przykładem są komputerowe wydruki Stanisława Drożdża.
12. Znana jest konstrukcja „Ogniem i mieczem” H. Sienkiewicza, jako utworu zbudowanego z wykorzystaniem w jednym dziele wielu gatunków literackich.
13. Władysław Strzemiński: wystawa nowej sztuki w Wilnie. „Zwrotnica”, 1023, nr 6 s.193 /podają za : W. Strzemiński, „Pisma” – Wrocław 1975 s.15/.
14. Pierwszy manifest poezji konkretnej wydał w Brazylii O. Fahlström w 1953 r. Na Zachodzie używa się równoległe terminów: „visual poetry”, „Object poetry” i „Conceptual poetry”.
Pierwszą ważną wystawą była: „Between poetry and Painting organizowana przez „Institute of Contemporary Arts” w Londynie. Kolejnym istotnym dla rozwoju ruchu poezji konkretnej wydarzeniem była wystawa, do której zaproszono artystów używających werbalnego tworzywa, zorganizowana przez Museum of Contemporary Art. i Chicago” pod tytułem „Picture to be read, Poetry to be seen” w 1967 r. ostatecznie metodologiczne konsekwencje rozwoju sytuacji w latach sześćdziesiątych doprowadziły do wystawy zatytułowanej wprost: „Concrete poetry,” zorganizowanej w Fine Arts Gallery” of the University of British Columbia w Vancouver w 1969 r. Wystawa ta prezentowała prace takich artystów jak: Bellowi, Gomringer, Finlay, Krewet oraz Niikuni, Kossuth, Nauman, Oldenburg, Kaprow i Vasalery.
Warto dodać, że pewne możliwości wynikające z rozwoju zarówno techniki, jak i świadomości artystycznej dwudziestego wieku, identyczne ze zrealizowanymi przez Mieczysława Szczukę koncepcjami określiły Moholy Nagy w swojej pracy Pt.: „Zeitgeöße Typographie” w 1926 r. przewidując, że „szary typograficzny tekst stanie się w końcu przejściem do barwnej książki – obrazu, będącej nieprzerwanym strumieniem sekwencji w strukturze serii indywidualnych stron”
Świadomość lat sześćdziesiątych była więc w zasadzie odrodzeniem „futurystyczno – dadaistyczno – konstruktywistycznych post – werbalnych” doświadczeń.
15. Andrzej K. Waśkiewicz: *Polska poezja konkretna. „Nadodrze”* 1971, nr 18.
16. SP /Sztuka Pojęciowa/ wystawa w galerii „Pod Moną Lisą”, grudzień 1979 r.
17. „Wystawa sztuki” – 30 – lecie wrocławskiego Okręgu ZPAP, Muzeum Architektury 1977 r.
18. „Wrocławska poezja konkretna”, lub „vade-mecum” przy ODK Kozanów, Wrocław, marzec 1978r.

19. „Polska poezja konkretna”, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki w Oleśnicy, czerwiec 1978 r.
20. Hubert Koryzna Sławomir Ząbek: „Wystawa poezji konkretnej”, Galeria Jatki PSP, Wrocław, listopad 1978 r.
21. „Polska poezja konkretna”, Klub ZSMP „Piwnica Świdnicka”, czerwiec 1978, Wrocław.
22. Władysław Tatarkiewicz: Dwa pojęcia poezji. „Parerga”, Warszawa 1978, s.38.
23. Władysław Strzemiński: /”O nowej sztuce”/, „Blok”, 1924, s.nlb. 2. Tytuł dodany przez wydawcę zbioru /podaję za W. Strzemiński: Pisma, Wrocław, 1975, s. 17/.
24. W. Tatarkiewicz: Dwa pojęcia poezji. „Parerga”, Warszawa 1978 s.37.
25. Poezja konkretna. Galeria „Piwnica Świdnicka”. Wrocław 1973.
26. Alojzy Gryt . „Rzeźba” – wystawa BWA, Wrocław maj 1976. „Jeżeli jednosłowny tekst można przeciąć niby blok kamienia i połączyć bez trudu, samymi literami z innym, to można też zmontować jakąś konstrukcję ze słowa i rzeczy po to tylko, żeby przeprowadzić operację owego bezmyślnego /ale po norwidowsku, a nie popularnie/ łączenia gotowizny podrzucanej co chwila przez przepływającą obok rzeczywistość/ Zbigniew Makarewicz: O autorze, Katalog wystawy.
27. Alojzy Gryt: Wystawa prac BWA, maj 1977. „Takie sprowadzanie poezji do rzeźby w jej najprostszej postaci wyrównywałoby rachunki pomiędzy poezją a plastyką ciągnące się od czasów Platona, który poezję stawiał koniecznie wyżej od wszelkiej plastyki”. /Z. Makarewicz: Dedykowane Alojzemu Grytowi. Katalog wystawy/.
„Znaczenie obydwu wystaw polega, jak sądzę, na tym, że wskazują one na pewne prawidłowości. Jedną z nich byłoby oddzielenie od rzeźby tego wszystkiego, co stawało się nieuchronnie alegorią przez wprowadzenie do struktury dzieła znaczeń przenoszonych przez literacki porządek kompozycji. Takie skłonności przekształcił Gryt w pewien typ poezji konkretnej /pierwsza sala na obecnej wystawie”. /Z. Makarewicz: „To nie jest rzeźba – to jest sztuka”, „Odra” 1977, nr 11, s. 110/.
28. „Poezja konkretna”, zebrał i opracował Stanisław Drożdż. Akademicki Ośrodek Teatralny „Kalambur”, Wrocław 1978. Wydawnictwo zawiera „wybór tekstów polskich” oraz dokumentację z lat 1967 – 1977.
29. M. Grześczak: Miasto – parodia /pokaz w klubie studenckim „Żak”, Gdańsk 1961/.
30. Omawiając przyjęte przez niego kryteria wyboru autorów i prac S. Drożdż pisze: „Pominięto także poczynania z dziedziny szeroko i dowolnie rozumianej tzw. poezji wizualnej, której status nie jest u nas na razie jasno określony”. ?S. Drożdż: Trochę uwag, „Poezja konkretna”, Wrocław, 1978, s.4/.
31. Współpraca S. Drożdża i B. Kozłowskiej datuje się od 1968 r. Kozłowska przekształcała maszynowe schematy Drożdż w graficzne i przestrzenne „interpretacje”. W tej postaci „pojęciokształty” były eksponowane w galerii „Pod Moną Lisą” /1968/, w galerii „On Nowa” w Poznaniu /1969/, na wystawie „Concrete Poetry” w Stedelijk Museum w Amsterdamie /1970-

71/. Kozłowska była też autorką koncepcji ekspozycji prac S. Drożdź w 1971 r. w galerii „Foksal” w Warszawie, gdzie także eksponowano „Pojęciokształty” w wersji opracowanej na wystawę w Amsterdamie. W tej zresztą wersji eksponowane były również w The Richard Demarco Gallery na Wystawie Sztuki Polskiej w Edynburgu w 1972 r. Jedna z tych prac znajduje się w stałej ekspozycji Muzeum Narodowego we Wrocławiu. „Amsterdamska” wersja opracowanych przez Kozłowską pojęciokształtów Drożdźa stała się ostateczną i „oficjalną”.

32. Sensibilizm – ruch artystyczny zapoczątkowany w 1956 r. we Wrocławiu przez Kazimierza Głaza /grafik, malarz/.

Główna teza ogłoszonego wówczas manifestu brzmi: „Sensibilizm nie neguje istnienia innych kierunków w sztuce – sensibilizm je wchłania, twórczo przekształca i uszlachetnia”. Główną cechą sensybilistycznych produkcji jest synkretyzm. Głównym celem, jaki można wydedukować, jest zawsze ten sam rodzaj pobudzającego „ruch świadomości” oddziaływania przy zmieniających się kontekstach /stąd brak jakiegokolwiek doktryny formalnej/.

Z. Makarewicz

1980