

Zbigniew Makarewicz

POETYKA ZAPISU

O poezji, poezjografii i poezji „konkretnej”.

W listopadzie 2009 staraniem Ośrodka Kultury i Sztuki w Muzeum Narodowym we Wrocławiu otwarto w październiku 2009 roku wystawę prac Stanisława Dróżdża (1939 – 2009). Wystawa kolekcji sztuki współczesnej "MFM – World Edition" we Wrocławskim Centrum Prasowym otwarta w grudniu 2010 zgromadziła także prace poezjograficzne Boba Cobbinga (1920 – 2002) z Anglii, Marianny Bocian (1942 – 2003) z Wrocławia, Mary Ellen Solt z USA (1920 – 2006) i Iana Hamiltona Finlaya (1925 – 2006) ze Szkocji. W marcu 2011 roku. Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu przedstawiła prace poezjograficzne Barbary Kozłowskiej (1940 – 2008) z Wrocławia. Te, niestety, pośmiertne ekspozycje przypomniały o istnieniu nie tylko tej grupy artystów, oraz ważnych dzieł sztuki, ale też samej dziedziny twórczości. Swego czasu, dzięki szczęśliwym zbiegom okoliczności, ci twórcy poezji konkretnej nawiązali ze sobą kontakt, co dało polskiej publiczności możliwość zapoznania się z pracami Solt i Finlaya, i szerzej z brytyjską poezją konkretną¹.

Dla polskiej poezjografii (poezji konkretnej) wrocławskie środowisko stanowiło rodzaj matecznika, w którym silniej niż gdzie indziej zaznaczał się wpływ plastyków. Tutaj po raz pierwszy "pojęciokształty" eksponowano w publicznym pokazie w prestiżowej galerii. Wprawdzie utwory Dróżdża stanowiły część ekspozycji złożonej przez innego autora (plastyka) z rzeczy gotowych i takimi były, jako szczególne tło, także wielkie plansze "pojęciokształtów" przemalowanych przez autora wystawy z malutkich maszynowych zapisów, ale Dróżdź uczestniczył już w wystawie i debacie z własnym tekstem teoretycznym (Galeria Sztuki KMPiK, grudzień 1968, "Rozbiór dramatyczny przedmiotu").

Oto charakterystyczny przykład takich powiązań. Dróżdź był z wykształcenia filologiem, Kozłowska plastyczką. Początek współpracy Drożdża i Kozłowskiej datuje się na 1968 r. Kozłowska (po dwóch poprzednikach) przekształciła maszynopisy Drożdża w pełnowartościowe graficzne i przestrzenne „interpretacje”. „Pojęciokształty” w wersji opracowanej przez nią na wystawę „Concrete Poetry” w Amsterdamie, (Stedelijk Museum 1970-71) eksponowane były również w Galerii „Foksal” i w The Richard Demarco Gallery na Wystawie Sztuki Polskiej „Atelier'72” w Edynburgu. Opracowana przez Kozłowską „Amsterdamska” wersja „Pojęciokształtów” Drożdża stała się ostateczną i „oficjalną”. Także dzięki ich kilkuletniemu

¹I.H. Finlay, Prace na papierze – ze zbiorów S. Dróżdża, Muzeum Narodowe, Wrocław 1976, Brytyjska poezja konkretna, Galeria "x" ZPAP, Wrocław 1979; M. S. Solt, Poezja konkretna, Galeria "x" ZPAP, Wrocław 1981

współdziałaniu poezja konkretna powoli zdobywała sobie prawo obywatelstwa w polskiej kulturze artystycznej.

Wskazuje się „poetrym konkretną”, jako „nurt w poezji eksperymentalnej nastawiony na radykalną rewolucję języka”², albo sądzi się, że jest „umowną nazwą działalności twórczej, której obszar wyznaczają różnorodne poszukiwania i eksperymenty artystyczne w materii języka”³, innym jeszcze jawi się ona jako „poetrym operująca jako podstawowym tworzywem znakami graficznymi a nie słowami”⁴, gdyż znając mechanizmy tworzywa wykorzystuje je wielostronnie, zarówno w sferze językowej jak i pozajęzykowej plastycznej”⁵. Można więc wbrew „Słownikowi terminów literackich” zaliczyć poetrym konkretną do plastyki. I w zasadzie należałoby tak postąpić gdyby nie fakt, że do poetrym konkretnej zalicza się także utwory dźwiękowe. Wprawdzie są one mniej liczne niż utwory wizualne, ale nie pozwalają przeciągnąć tejsze ani na stronę literatury ani plastyki. Ta synkretyczna dziedzina artystycznej praktyki należy do nowych samodzielnych rodzajów artystycznych. Taką propozycję przedstawił także Mario Diacono pisząc: „Nowy wizualny język ujawnił się niezwłocznie nie jako alternatywa „starej” poetrym, ale jako dążenie od niej niezależne, równoległe do malarstwa i do literatury, niewspółzależne od innych”⁶.

Ale w analogiczny sposób 50 lat wcześniej taki status proponował dla tego rodzaju utworów Władysław Strzemiński w recenzji z wystawy „Nowej Sztuki” w Wilnie w 1923 roku, opisując prace młodego dwudziestopięcioletniego wówczas Mieczysława Szczuki. Strzemiński zauważył, że „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 strona książki – nie ma na celu – być zamkniętą w sobie całością form. Może najślusniej byłoby nazwać to jakąś nową przedtem nieznaną odnogą sztuki – **poetrymografią** (podkr. Z.M.). 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 poetrym („czas”)”⁷ Nie jest rzeczą bez znaczenia, że ponowne wydzielenie kategorii dla tego typu utworów nastąpiło dopiero w trzydzieści lat później.

²J. Wesołowski: *Konkretna poetrym*. „Zagadnienia rodzajów literackich” 1974. s.2.

³A. Jur: *O poetrym konkretnej*. „Nurt” 1975, nr 9

⁴M. Głowiński mg: *Poetrym konkretna*. W: M. Głowiński, T. Kostkiewicz, A. Okopień – Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1976

⁵Stanisław Dróżdż: *Pojęciokształty*, „Odra” 1968, nr 12

⁶Mario Diacono: „*Macroscrittura, Microvisione*”, (w:) „*Contemporanea*”, Firenze 1973, s. 426.

⁷Władysław Strzemiński: *Wystawa nowej sztuki w Wilnie*. „Zwrotnica”, 1923, nr 6 s.193 /podaję za: W. Strzemiński, „*Pisma*” – Wrocław 1975 s.15/.

Pierwszy manifest poezji konkretnej („concrete poetry”) wydała w Brazylii grupa „Noihandles” w 1953 r (Augusto de Campos i in.). Równocześnie z takimi deklaracjami programowymi wystąpili Szwed Oyvind Fahlström i Szwajcar Eugen Gomringer. Używa się równolegle 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. in Chicago” pod tytułem „Picture to be read, Poetry to be seen” w 1967 r. W 1969 r doszło do wystawy zatytułowanej wprost: „Concrete poetry,” zorganizowanej w „Fine Arts Gallery” na University of British Columbia w Vancouver. Wystawa ta prezentowała prace takich artystów takich jak Bellow, Gomringer, Finlay, Krewet, oraz Nikuni, 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, określił Moholy Nagy w swojej pracy pt.: „Zeitgenöse 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”.

Racje tutaj wyłożone polegają na podstawowym założeniu iż „literalne” znaczenie tekstu nie jest jedyną ważną warstwą utworu. Mamy oto pewien prosty motyw „od – do” wprowadzony najpierw przez Stanisława Drożdża, podjęty następnie przez Marzenę Kosińską, potem przez Barbarę Kozłowską, znowu przez Kosińską (w formie urządzenia – zegara) i jeszcze przez Huberta Korynę i Sławomira Ząbka. Ale autorzy nie wytoczyli sobie nawzajem (właściwie Drożdż innym) procesów o plagiat. Zestawienie tych utworów obok siebie wykazuje, że wprawdzie w każdym z nich jest to samo „od” i to samo „do” niemniej jednak znaczenie tych utworów jest odmienne. Ciąg interpretacji motywu kończy praca Kozłowskiej „Stądotađ”, 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 „...odododo..” 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 „stądotađ” wypisanych na maszynie na standardowej kartce papieru formatu A – 4. najpierw możliwie najciaśniej a potem przez całą szerokość kartki przez rozspacjowanie. Kartki te zestawiała z identycznymi wymiarowo fotografiami – kopiami tekstu. Ale najszerszej rozspacjowany napis został pomniejszony do szerokości najwęższego zapisu oryginału a ciasno zapisany maszynopis powiększono tak, aby przemierzył całą szerokość kartki.

Tak oto wprawdzie istotą utworu poezji konkretnej jest znaczenie, ale znaczenie, właściwe dla takich utworów, powstaje ze współdziałania wszystkich elementów dzieła. Tak więc synkretyczne utwory, z jakimi mamy tutaj do czynienia, złożone są z paru warstw, a każda z nich jest utworzona z innego tworzywa.

Jak zauważył Władysław Tatarkiewicz jest rzeczą znaną, że „większość utworów pisanych jako poetyckie jest nie tylko bez rymu ale i bez rytmu, nie jest mową wiązaną. Jest to fakt –choć można nad tym ubolewać”. Literackie dzieło poetyckie pozostawia obecnie poza sobą jakąś część dawniej istotnych składników formy. Podobnie istnieją dzieła nowej plastyki i muzyki bez zobowiązań do przenoszenia innych znaczeń niż wynikające z samej ich budowy. Usunięcie warstwy semantycznej następowało w muzyce stopniowo i poniekąd bezboleśnie. W plastyce analogiczny proces przebiegał nieco dramatyczniej gdy kolejno Czurlonis, Kandyński, Malewicz i Strzebiński udzielali rozvodu związkom plastyki z literaturą. Ostatecznie Strzebiński pisał: „Dzieło sztuki plastycznej nie wyraża nic. Dzieło sztuki nie jest znakiem czegokolwiek. Ono jest (istnieje) samo przez się.

Ta warstwa semantyczna, jaka została z plastyki usunięta, została użyta w poezji konkretnej. I, jak się okaże, trafiły do niej i rytm i rym, których pozbyła się, jako niekoniecznych, poezja. Teraz warstwa semantyczna mogła znowu połączyć się z tym, co usunięto z literackiej poezji – z tym, co pozatekstowe, a więc konkretne – właśnie z rytmem i rymem – ale powstającymi nie ze współbrzmień i akcentacji, lecz z rytmizacji wizualnej (dźwiękowej) i z literowych podobieństw w zapisie słów. Podtrzymujemy udział czynnika poetyckiego, ale nie ze względu na jakieś literackie zobowiązania. Trzeba znowu przypomnieć ważną uwagę Tatarkiewicza, że „poezja jest sztuką języka i zarazem jest stanem umysłu. A stan ten pojawia się też poza sztuką słowa”.

Wydzielenie słowa następuje tutaj analogicznie do wydzielenia przez rzeźbiarza bryły, na przykład głowy portretowanej osoby, z otaczającej ją przestrzeni. Podobnie napisane przez konkretystę słowo jest wydzielone przez operację napisania go w ten, a nie inny sposób. Słowo tak wydobyte spośród wszystkich innych słów może być rozpatrzone niekoniecznie w zdaniu. Tak jak rzeźba głowy może być rozpatrywana nie tylko w kontekście portretowanej żywej całej osoby, lecz także w kontekście innych rzeźb będących portretami innych osób.

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” Drożdża). W takim wypadku ma znaczenie sam sposób zapisu ujawniający dopiero wybrane możliwości powiązań. Następuje tutaj swoista redukcja opracowania plastycznego jednakże wymagająca wirtuozowskiej kompetencji plastyka, ponieważ każde „drgnięcie formy” uzyskuje natychmiast znaczenie. Dlatego spotykamy nieraz współpracę plastyka (malarza, grafika,

rzeźbiarza) i poety „konkretysty”.

Rozbudowanie poezji konkretnej poza wyjściowe granice poezjografii przez prace dźwiękowe (W. Sztukowski, Bob Cobbing), preparowane rzeczy gotowe (Zbigniew Jeź, Andrzej Partum), dokumentacje zdarzeń poetyckich (M. Bieganowski, G. Kolasiński), czy osobliwe urządzenia, jak już wspomniany „zegar” Kosińskiej, ogród „Little Sparta” (Mała Sparta”) Finlaya nasycony inskrypcjami na głazach i towarzyszącymi różnym ustawionym w tym ogrodzie obiektom; wszystko to świadczy o osiągnięciu stanu pewnej dojrzałości gatunku artystycznego. A nawet możemy mówić, zdaniem M.E. Solt, o jego ideowym wyczerpaniu. Obserwujemy zatem zjawisko znamienne. Oto plastycy porzucają, lub przekraczają zwyczajowe granice między plastyką a literaturą i z drugiej strony literaci, jak Marianna Bocian, wkraczają do plastyki z pewną nonszalancją odświeżając jej możliwości poprzez szczególnego rodzaju utwory poezjograficzne. Ale też wychodząc z doświadczeń poezji konkretnej jej twórcy przenoszą się na tereny czystej gry plastycznych form lub konceptualnych gier („Alea iacta est” Drózdza na Biennale w Wenecji w 2003 roku).

Pojawiają się również szczególne związki z muzyką, które można określić jako „poezję foniczną” i „graficzną muzykę” (partyтуры graficzne). W Polsce niewiele mieliśmy tego rodzaju utworów dźwiękowych. Jedynym upartym ich realizatorem był od 1971 roku Wojciech Sztukowski (1952-2002). Twórczość jego ma dwa równoległe nurty: kameralny i monumentalny. Monumentalizm polega na aranżowaniu układów przestrzenno – dźwiękowych w otwartej przestrzeni miejskiej jak to miało miejsce np. w 1972 roku na placu przed Halą Ludową we Wrocławiu i 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.

Od „dźwięków w pigułce” czyli partytur Mariana 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 wewnątrz – myślowo, tak jak tradycyjne wiersze. Partyтуры 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.

Przez bez mała 100 lat (nie liczymy początków ze starożytnej Grecji od 300 r. p.n. Ch.) wykształciły się różne metody budowania dzieła poezjograficznego, jak to: 1) permutacja - zamiana sensu w nonsens i odwrotnie; 2) konstelacja - specyficzne zestawienie ze sobą, powtórzeniowo lub

kombinatorycznie, słów, fragmentów obrazów, form, liter, co 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 przeźroczy, układ otoczenia; 3) kaligrama - zerwanie z symbolicznym sposobem obrazowania, zastąpienie poetyckiego obrazu figuratywnym modelem typograficznym (carmina figurata); 4) pojęciokształty - ikonograficzna ekspozycja pojęcia, które zostaje zarazem wyrażone i przedstawione;

Poezjografia posługuje się wieloma technikami plastycznymi, jak np.: wyklejanką (collage), układem typograficznym, maszynopisem, kaligrafią, rysunkiem odręcznym. Warto zauważyć odrodzenie w poezjografii techniki collage zarzuconej w plastyce powojennej. Znakomitym reprezentantem tej techniki był czeski artysta i poezjografik Jiri Kolar (1914 – 2002). Na zasadzie kolażu, przez „sklejanie” efektów czysto plastycznych – rysunkowych i liter wycinanych, a nie naklejanych, czy wpisanych w płaszczyźnie poezjograficznego obrazu pracuje Vaclav Vokolek (duża kolekcja prac na wystawie MFM – World Edition). Charakterystyczne dla poezji konkretnej cechy wykazują fotocollages Zdzisława Beksińskiego (1929 – 2005) z lat 1958 – 60. Obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Natomiast „czystą typografię” upodobali sobie Szwajcar Eugen Gomringer (1925), Czech Vaclav Havel (1936) i Rosjanin Andriej A. Wozniesienskij (1933 – 2010), a w swoim jednym z najcelniejszych utworów Polak - Eugeniusz Smoliński przedstawił tytułowy tekst „Tylko dla twoich pięknych oczu” zapisywany w formie tablic z gabinetów okulistycznych w kilku językach.

Układ typograficzny to pasja Michała Bieganowskiego, który przekształca komputerowy schemat liter uzyskując wrażenie znaków i ornamentów. Kaligrafia w skrajnej postaci ujawniła się w „Listach do Pana Boga” Piotra Bernackiego, który tylko sugeruje graficzny wygląd pisma przez szeregi abstrakcyjnych znaków. Maszynopismo jest domeną Marianny Bocian, Barbary Kozłowskiej (w połączeniu z odręczną kaligrafią).

W pojęciokształtach M. Kosińskiej „Lewica – Prawica” to zwielokrotniony zapis tych dwóch pojęć w kształcie krzyża św. Andrzeja. Przejście czerni na lewo i czerwieni na prawo tworzy ironiczny komentarz do współczesnych postaw rządzących (praca z `1979 r.). „Przekład” Kozłowskiej to „okno” i „window”, które w zapisie przestrzennym dają różne wielkości, ze względu na nierówną ilość liter w pomiędzy słowem polskim i angielskim, „Między” Drózdza wypełnia totalnie ściany, podłogę i sufit wnętrza galerii (Galeria Foksal, Warszawa 1977).

Druga konwencja jest wyraźnie paraliteracka. Graficzna struktura tych prac jest swobodną interpretacją lub wręcz paradoksalnym skojarzeniem fragmentu znanego dzieła literackiego wskazywanego w tytule. Takie przetworzenia i cytaty upodobała sobie Ewa Partum („Fragment Fausta Goethego”, „Fragment Marcela Prousta”, „W poszukiwaniu straconego czasu” – w postaci

rozsypanych liter składających te fragmenty), a także Kozłowska w interpretacjach przestrzennych tekstów połączonych z żywą akcją (cytaty z Cz. Miłosza, J. L. Borgesa i S. Kierkegarda), również K. Soliński (w „James Joyce „The Epiphanies”) i L. Szaruga (w „zacytowany wiersz Grześczaka pt. „najkrótszy wiersz tradycyjny”) nabudowują kolejne warstwy znaczeń na przygotowanym przez ulubionych autorów fundamencie. Także w kontekstowej konfrontacji sensów. 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 wypisujący ręcznie tekstowe plakaty (“Tu mówi radiostacja nadzieja”).

W Polsce palmę pierwszeństwa w inicjowaniu poezji konkretnej mają Warszawianie (Mieczysław Szczuka przed wojną – 1923 r. i Marian Grześczak po wojnie – 1959 r.). Obecna później, od drugiej połowy lat sześćdziesiątych, 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).

Dzięki niestrudzonej aktywności St. Drózdza polska poezja konkretna miała wiele wystaw i kilka konferencji teoretycznych. Problematyka tych debat koncentrowała się wciąż na zagadnieniu uznawania lub nieuznawania literackich ambicji poety „konkretnego”. Niemniej jednak jest to znaczny dorobek myślowy i szeroki przegląd idei. Jest oczywiście ciekawe dlaczego to St. Drózdź na podstawie swoich prac, których nigdy sam nie wykonywał, został przyjęty w 1975 roku do Związku Polskich Artystów Plastyków, a nie do Związku Literatów Polskich, ale o wiele bardziej interesujące byłoby sprawdzenie na ile pesymistyczne przewidywania Mary Ellen Solt nie sprawdziły się. Przynajmniej w Polsce. Wydana w 1978 roku antologia powinna uzyskać drugi tom za lata od 1978 roku. („Poezja konkretna”, zebrał i opracował Stanisław Drożdź. Akademicki Ośrodek Teatralny „Kalambur”, Wrocław 1978. Wydawnictwo zawiera „wybór tekstów polskich” oraz dokumentację z lat 1967 – 1977). Urządzenie kolejnej wystawy prac poezjografików polskich byłoby również interesującym przedsięwzięciem.

Pożyjemy – zobaczymy.

Zbigniew Makarewicz

Wrocław, marzec 2011