

Z ducha muzyki?
Czternaście wariacji
o *Mieście: partyturze*
i innych „wierszach nadśłownych”
Mariana Grześczaka¹

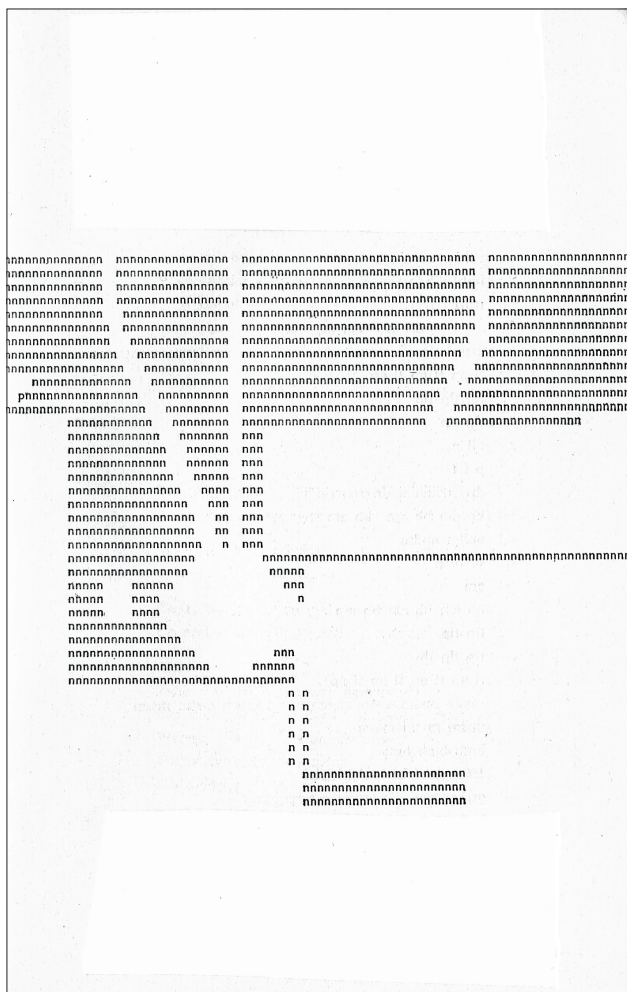
ABSTRACT. Bogalecki Piotr, *Z ducha muzyki? Czternaście wariacji o Mieście: partyturze i innych „wierszach nadśłownych” Mariana Grześczaka* [From the spirit of music? Fourteen variations on *Miasto: partytura* and other „supra-verbal poems” by Marian Grześczak]. „Przestrzenie Teorii” 29. Poznań 2018, Adam Mickiewicz University Press, pp. 87–125. ISSN 1644–6763. DOI 10.14746/pt.2018.29.3.

The article covers *wiersze-nadśłowne* [“supra-verbal” poems] by Marian Grześczak written in the period of 1959–1963, which was one of the first specimens of concrete poetry in Poland. The main part comprises an elaborate analysis of a work titled *Miasto: partytura* [City: score] (previously called: *Miasto, parodia* [City, parody]). The text becomes a springboard for the presentation of original literary theoretical ideas concerning the links between the literary text and musical notation, and in doing so refers to the findings of authors such as G. Agamben and J. Derrida, as well as G. Deleuze and F. Guattari, but predominantly to Grześczak’s own commentaries, as one of the first Polish commentators of the international concrete poetry movement. The article also mentions sixteen unpublished poems, which were found in an archive of visual poems by Grześczak, whose analysis provides a basis for rejecting the notion pervading relevant literature of the “sporadic” and “insignificant” character of the poet’s concrete works. Thus, the article is an attempt at literary historical revision and a contribution to the re-interpretation of the history of concrete and experimental poetry in Poland.

KEYWORDS: Marian Grześczak, concrete poetry, experimental poetry, musical score, neo-avant-garde, music, city

¹ Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego nr 2014/15/D/HS2/03006, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

1. *Miasto*, jakie jest, każdy widzi:



1. Marian Grześczak, *Naczynie poważne*, Warszawa 1967, s. 27

2. *Miasto* Mariana Grześczaka zbudowane zostało z litery – jak się zdaje – jednej, lecz w legionie powtórzeń, ustanawiających je na stronicy niczym na skale. Pochylając głowę nad kartką, unosimy się wysoko, otrzymując możliwość obserwacji miasta z lotu ptaka. Łatwo nam odróżnić gęstość zabudowy od światła miejskich arterii: zarówno wąskich ulic w górnej części, z których dwie prowadzą wzrok do przypominającego tyleż romb, co rondo niby-okręgu w części dolnej, jak i szerokich, pustych, przestronnych placów u dołu po prawej stronie. Trudniej – wyobrazić sobie, by któryś z rzeczywiście

organizmów miejskich mieć mógł taki właśnie układ architektoniczny. Ież niewykorzystanej przestrzeni, jakże wąski dział oddzielający od siebie (po co?) oba place, gdzieżby rondo otwierać się mogło na jeden z nich w aż tak niebezpieczny sposób, a jednocześnie tak prowizorycznie bronić do siebie dostępu drugiemu! I jeszcze ten niewielki prostokąt po lewej stronie, szczelnie zamknięty ze wszystkich stron, nieskomunikowany z niczym, niczym Absolut – więzień litery, podwórze, świetlik... Być może osobliwości te tłumaczyć mogłoby przypuszczenie, że *Miasto* stanowiłoby kolejną reprezentację Wenecji (powiada wszak Italo Calvino: „Za każdym razem, kiedy opisuję jakieś miasto, mówię coś o Wenecji”²) tudzież innej miejscowości portowej, w związku z czym pojedynczy, wypuszczony w przestrzeń dział liter oddzielałby od siebie nie place, a portowe baseny – ale i w to niełatwo uwierzyć. Jeśli *Miasto* jest mapą, to nieomal całkowicie nieużyteczną, wybebeszoną z terytorium aż do cna – lecz mimo to afirmowaną, jak w fotografiach Jeda Martina z powieści Michela Houellebecqa lub jak w należącym do Wielkiego Chana z powieści Calvino atlasie, „w którym zebrano mapy wszystkich miast”, łącznie z tymi, „które nie mają jeszcze kształtu ani imienia”³. Z drugiej strony, *Miasto* uznać można za mapę nieomal modelową – tyle tylko, że w znaczeniu, jakie nadali temu słowu Gilles Deleuze i Félix Guattari w *Tysiąc plateau*. „Zwrócona całkowicie w stronę eksperymentowania w kontakcie z rzeczywistością” mapa przeciwstawiona zostaje przez nich „odtwarzającej”, odsyłającej „zawsze do tego samego” kalce⁴. Podczas gdy ta ostatnia „jest raczej niczym zdjęcie, radiogram, który rozpoczyna się od wyboru i izolacji tego, co zamierza odtworzyć”, mapa cechuje się „otwartością” i obecnością „wielu wejść”, umożliwiających mnogość zastosowań i sytuujących ją po stronie tworzenia: „Mapa jest kwestią działania, podczas gdy kalka zawsze odsyła do rzekomej »kompetencji«”⁵. Wielość tę – wejść, możliwości, użyć – widać w *Mieście*, które w większym stopniu niż tekstem do czytania wydaje się tekstem do działania, tekstem w ruchu. Czyż jego osobliwy kształt – stawiający opór operacjom kalkowania, a pod znakiem zapytania istnienie swego rzeczywistego miejskiego wzorca – nie stanowi zachęty, nie zaprasza?

3. *Miasto* stanowi eksperyment – ale i eksperymentu wymaga. Skoro wpatrywanie się w nie rozjaśnia tak niewiele, być może należałoby zrobić coś, co mogłoby wprowadzić je w ruch – na przykład spróbować nieco je obrócić. Zachęcają do tego autorzy *Tysiąc plateau* („mapa jest otwarta, daje się łączyć

² I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Kraków 2005, s. 73.

³ Tamże, s. 116–117.

⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, przekład zbiorowy, red. J. Bednarek, Warszawa 2015, s. 14.

⁵ Tamże.

we wszystkich wymiarach, demontować, odwracać, jest podatna na ciągle modyfikacje. Może zostać rozdarta, odwrócona”⁶), choć, że czasem warto postawić wszystko na głowie, wiemy przecież od dawna, choćby od Paula Celana („Kto chodzi na głowie, moi Państwo – kto chodzi na głowie, ten ma pod sobą niebo jako otchłań”⁷). Z pewnością z uwagi na fakt, że wychowałem się w przemysłowym Chorzowie, odwrócone *Miasto* przypomina mi bardzo konkretną budowlę: kopalnianą wieżę szybową, utrzymującą się na trzech długich odnóżach chwiejnie niczym monstrualny pająk czy raczej kosarz – niby nieszkodliwy, lecz budzący grozę samą swą nazwą, ewokującą nagły ruch ostrza i kojarzącą się ze złowrogim korsarzem, dokonującym krwawych rabunków pod flagą z czaszką i piszczelem. Wyrastając spod ziemi tu i ówdzie, wydawał się on przemierzać obserwowane zza szyb autobusów i pociągów krajobrazy mojego dzieciństwa. Jak się okazuje, nie przestał nawiedzać mnie do dziś i pojawił się, by podać w wątpliwość nieomylność oka – oto za jego sprawą, niczym w słynnej wazie Edgara Rubina czy ilustracjach M.C. Eschera, to, co wcześniej wydawało mi się figurą, zaczyna jawić się jako tło: rzekomo puste przestrzenie ciągów komunikacyjnych to stałowe elementy monstrualnej konstrukcji, rondo okazuje się kołem szybowym, zaś tajemniczy wyizolowany prostokąt – oknem. Lekcja przemienności tła i figury to jedna z nauk poezji konkretnej, której *Miasto* stanowi modelowy przykład, a o której Tadeusz Sławek pisał jako o „nieustannym ruchu, oscylacji między jawnym a ukrytym”⁸. Aby uczynić temu zadość, spróbować można odwrócić stronę raz jeszcze, tym razem na bok. I jeszcze raz – tym razem na drugi. I w jednym, i w drugim wypadku, choć oko odnajduje znajome mu kształty, znika litera – czego nie sposób powiedzieć o dokonanym wcześniej postawieniu tekstu na głowie, dzięki któremu n zamieniło się w u. Być może już uwidocznienie nieoczywistego podobieństwa obu liter, przypominającego prawdę o konwencjonalności i arbitralności znaku, stanowi wystarczającą korzyść odwrócenia, zaś intymistyczne reminiscencje o ożywianych wyobraźnią dziecka wieżach szybowych tudzież o przenicowanym planie rodzinnego miasta, na którego rynku wzniesiono potężną estakadę, by przesyć samo jego serce strzałą jezdni i znacząco skomplikować możliwość mapy – uznać należałoby za niepotrzebny przydatek. Być może. Być może też jednak eksperyment, do którego wzywa *Miasto*, pozostawałby niekompletny bez osobistego zaangażowania, bez wpisania w nie tego wszystkiego (przeczytanych tekstów, zasłyszanych głosów, zapamiętanych obrazów), czego nie sposób zostawić za sobą. Poezja konkretna – pisze Sła-

⁶ Tamże, s. 14.

⁷ P. Celan, *Południk*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2010, nr 1–2, s. 20.

⁸ T. Sławek, *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989, s. 139.

do n-tej, n-1”, pisania stanowiącego odpowiedź na wyzwania ruchu, stawania się, wielości: „Nie bądźcie jednym ani mnogim, bądźcie wielkościami! Kreście linię, nigdy punkt! Prędkość zmienia punkt w linię! Bądźcie szybcy, nawet jeśli nie ruszacie się w miejsca!”¹². Czyż Grześczakowemu *Miastu* nie jest bliżej do takich, iście dromologicznych, fascynacji spod znaku Paula Virilio niż do repetycji posępnych, antyurbanizacyjnych rozpoznań? Czyż nie jest ono raczej tekstem (w) ruchu niżli tekstem nostalgii?

5. *Miasto* buduje n – spółgłoska przedniojęzykowo-zębowa, półotwarta, nosowa, podczas artykulacji której strumień powietrza ma dostęp do obu jam ponadgardłowych, a na skutek zwarcia przedniej części języka z częścią dźwięku i tylną ścianą górnych siekaczy wydostać może się jedynie przez nos. Być może można próbować dopatrzeć się w *Mieście*, jego wąskich przesmykach i dwóch przestrzeniach, schematu artykulacyjnego [n]; z pewnością jednak potraktowanie n nie jako litery, lecz głoski domagałoby się raczej próby głosowego wykonania tekstu Grześczaka, dostrzeżenia w nim przykładu poezji fonicznej, stanowiącej – jak ujmował to Pierre Garnier – „zapis rzucony na papier: do czytelnika należy jego odczytanie”¹³. W odczytaniu tym wielokrotnie, nieomal w nieskończoność powtarzane [n] przypominać musi urywany, lecz wciąż ponawiany i monotony dźwięk jakiegoś typu maszyny, pompy bądź kompresora, łatwo przeistaczający się w rodzaj szumu, którego otępiające oddziaływanie podkreślał w *Muzyce środowiska* R. Murray Schafer (znamiennie, że aby go opisać, sięgnął on po fragment *Tęczy* D.H. Lawrence’a, w którym mowa o „denerwującym początkowo, ale z czasem działającym na umysł usypiająco rytmicznym stukocie szybu”¹⁴). Wygrywane wręcz wirtuozersko przez takich twórców poezji dźwiękowej, jak choćby Ernst Jandl, dźwięki tego rodzaju przybierać mogą bardzo zróżnicowane odcienie i pełnić najprzeróżniejsze funkcje. Tu wszakże tytuł *Miasto* wydaje się dość jednoznacznie odsyłać do krajobrazu dźwiękowego nowoczesnej metropolii, przez Schafera traktowanej jako modelowy przykład pejzażu dźwiękowego lo-fi z charakterystycznym dla niego „szerokopasmowym szumem”¹⁵, zaś dla futurystów oraz części kompozytorów awangardy powojennej stanowiącej – jak ujmował to Luigi Russolo w *Sztuce hałasów* – wezwanie do wyrwania się z „ograniczonego kręgu czystych dźwięków i podbicia nieskończenie

¹² G. Deleuze, F. Guattari, dz. cyt., s. 29.

¹³ P. Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris 1968, s. 136; cyt. za: T. Sławek, dz. cyt., s. 59.

¹⁴ D.H. Lawrence, *The Rainbow*, New York 1915, s. 7; cyt. za: R. Murray Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 57.

¹⁵ R. Murray Schafer, dz. cyt., s. 56.

różnorodnego świata dźwięków-hałasów¹⁶. Być może wyzwanie to próbował podjąć także i Grześczak, już od czasu studiów na poznańskiej polonistyce fascynujący się futurystami¹⁷, zaś w tomie *Naczynie poważne* z 1967 roku, w którym *Miasto* po raz pierwszy ukazało się drukiem, umieszczając po nim tekst *szelesty domu*, złożony wyłącznie ze zbitek głoskowych typu „tttirrrrrrrrrrrrrrrrrrr”, „bbb bbb b” czy „mssm mssm mssm mssm mssm mssm mssm mssm mssm”¹⁸. Podobnie jak próby realizacji propozycji Russola musiały pociągać za sobą konieczność skonstruowania nowych instrumentów, tak zadanie głosowej realizacji tekstów tego typu stawia przed czytelnikiem wyzwania przekraczające ramy tradycyjnie rozumianej recytacji literackiej. Skoro jednak, jak w innym miejscu napisze Grześczak, „głoska, muzyka litery, pyszni się swoim pierwszeństwem”¹⁹, być może – miast rezygnować – powinniśmy i w *Mieście* uszanować to pierwszeństwo i uczynić jego muzykę słyszalną?

6. *Miasto* bowiem, jakie jest, każdy słyszy – czy raczej usłyszeć może, skoro stanowi ono partyturę. Tak przynajmniej mówi jego tytuł – *Miasto: partytura* – ostatni pozostawiony nam przez autora, a więc ten, jaki uznać powinniśmy za ostateczny, pod którym pojawia się ono w wydaniu *Wierszy wybranych* z 1977 roku. Grześczak przedrukował tam *Miasto* wśród innych tekstów konkretystycznych – z których większa część ukazała się dziesięć lat wcześniej w tomie *Naczynie poważne* – wyodrębniając je spośród pozostałych utworów swojego autorstwa, nazywając „wierszami nadśłownymi”²⁰,

¹⁶ L. Russolo, *Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny*, przeł. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku...*, s. 34.

¹⁷ We wstępie do antologii podsumowującej działalność współzałożonej przez siebie Grupy Poetyckiej „Wierzbak” wspominał Grześczak swoje fascynacje z 1955 roku: „polskim futuryzmem, zwłaszcza Aleksandrem Watem, czeskim poetyzmem, zwłaszcza Vitězslavem Nezvalem, włoskimi manifestami Marinettiego” (M. Grześczak, *Przedwierzbak*, [w:] *Wiek Wierzbaka. Głosy poezji i prozy*, red. M. Grześczak, Poznań 2006, s. 5). Dwadzieścia lat przed publikacją tego wspomnieniowego wyznania pisała Zofia Mycielska-Golik, że „programem twórczości poety jest reinterpretacja artystycznych założeń awangardy i futuryzmu” i dodawała, że „należące do czołówki polskiej poezji awangardowej” utwory Grześczaka „to obrazy o życiu współczesnego bohatera we współczesnym mieście, w świecie realnym, ale przetworzonym przez wyobraźnię” (Z. Mycielska-Golik, [poślowie], [w:] M. Grześczak, *Marian Grześczak*, Warszawa 1986, s. 120).

¹⁸ M. Grześczak, *Naczynie poważne*, Warszawa 1967, s. 28.

¹⁹ Tenże, *Sierpień, tętnienie*, Warszawa 1975, s. 99.

²⁰ Określenie to jest tytułem dołączonego do wierszy autokomentarza, w którym mowa jest również o „poezji nadśłownej” oraz o „wierszach z ducha nadśłowności poczętych” (M. Grześczak, *Wiersze nadśłowne*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1977, s. 245–246). Nazw tych musiał używać Grześczak wcześniej, skoro w obszernej nocie biograficznej do jego książki z 1975 roku mogła pisać Jadwiga Bandrowska-Wróblewska o „nazwanych tak przez ich autora – *Wierszach nadśłownych*” (J. Bandrowska-Wróblewska, *Nota biograficzna*, [w:] M. Grześczak, *Poezje wybrane*, Warszawa 1975, s. 153).

a niektórym z nich nadając odmienne tytuły (np. wspomniane *szelesty domu* nazwane zostały *Szelesty, brzęczenia, domy*). Zwracające uwagę w tytule *Miasto: partytura* użycie dwukropka wydaje się służyć nie wyliczeniu czy wyszczególnieniu, lecz określeniu i doprecyzowaniu poprzedzającego go leksemu. To właśnie *Miasto* stanowi partyturę, nie inaczej; istniejąc zaś w postaci partytury, stanowi tekst do wykonania, odegrania. Jak jednak to zrobić? Z pomocą śpieszy sam autor, niczym kompozytor poprzedzając swoje utwory swoistą instrukcją wykonawczą, w której czytamy:

Wiersze te należy bardziej oglądać – słyszeć niż czytać. Pojedyncza litera występuje tu często w roli nuty; taką nutę-głoskę można odtwarzać głosem i wtedy powstaje jakby poemat foniczny. Osobiście fonogramy, a więc głoskowe zanotowania stanów emocjonalnych są mi najbliższe; tworzywo poezji stoi tu w pobliżu muzyki²¹.

Jak dowiadujemy się z dalszej części autokomentarza, sąsiedztwo to w decydujący sposób wpłynęło na ewolucję konkretystycznej działalności Grześczaka, wyznającego, że od „wczesnych wierszy wzrokowych – piktogramów – odszedł on „w stronę słuchowej organizacji materiału dźwiękowego”:

Uzasadnienie było proste: większość swoich stanów emocjonalnych wyrażamy dźwiękami, które nie mają swoich słownych odpowiedników. Co zrobić z tą materią nadśłowną? – krzykiem, lamentem, płaczem, szeptem, brzęczeniem miasta, stękanie domów? Najprościej: zapisywać tak, jak się słyszy. Wbrew pozorom, o czym jestem przekonany, nie jest to zajęcie jałowe ani wtórne. Znacznie poszerza naturalną ekspresję języka, co przy głośnym odtwarzaniu poezji ma kapitalne znaczenie²².

W dłuższej wersji swego tekstu zapis taki określi Grześczak mianem „notacji literowej”, mającej na celu „stworzyć fonem”; ten zaś wyda mu się „zawsze prawdziwszy niż opis”, pozwala też uniknąć „gadulstwa”, wobec natłoku którego „zapis foniczny okazać się [...] może [...] wyjściem jedynym”²³. Podobne tony słyszalne są również w teoretycznych wypowiedziach Grześczaka poświęconych poezji konkretnej – a był on jednym z pierwszych jej krajowych

²¹ M. Grześczak, *Wiersze nadśłowne...*, s. 245. W starannie opracowanym przez Alicję Przybyszewską archiwum poety odnaleźć można zachowaną w maszynopisie obszerniejszą wersję autokomentarza Grześczaka, noszącą tytuł *Poezja nadśłowna*. Choć dokument nie jest datowany, ustalić można, że z jakiś powodów poeta przepisał go po roku 2003 – mowa w nim bowiem o przypadającym na ten rok udziale Stanisława Dróżdża w weneckim Biennale. Przytoczony fragment poprzedzony został tam podkreśleniem łączności komponentu wizualnego i fonicznego w „poezji nadśłownej”, w której „ważne jest nie samo znaczenie słowa, lecz jego zaprojektowany graficznie i zrealizowany fonicznie wygląd” (M. Grześczak, *Poezja nadśłowna*, [w:] Archiwum Mariana Grześczaka, Ośrodek Dokumentacji Wielkopolskiego Środowiska Literackiego, Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu [dalej jako: AMG], sygn. DL/612). Chciałbym w tym miejscu bardzo podziękować Alicji Przybyszewskiej oraz córce Poety, Indze Grześczak, za umożliwienie mi pracy w archiwum, życzliwość i wszelką udzieloną pomoc.

²² M. Grześczak, *Wiersze nadśłowne...*, s. 246.

²³ Tenże, *Poezja nadśłowna...*, s. 3–4.

komentatorów. Podczas gdy Stanisław Dróżdż, od 1967 roku tworzący swoje *Pojęciokształty*, opublikował swój pierwszy tekst im poświęcony w grudniu 1968, w roku ich pierwszej publicznej prezentacji²⁴ – autor *Miasta: partytury* mówił o poezji konkretnej już w 1965 roku w Elblągu w trakcie sympozjum *Poezja w przestrzeni*, a następnie w 1966 roku w Gdańsku na konferencji *Poezja a plastyka*. W pierwszej opublikowanej wersji wystąpienia elbląskiego – eseju *Poezja i plastyka*, który ukazał się w 1966 roku w lutowym numerze miesięcznika „Litery” – o poezji konkretnej jedynie Grześczak wspominał²⁵; więcej miejsca poświęcił jej w łączącym treść obu wystąpień artykule *Ruchome granice poezji i plastyki*, opublikowanym w zredagowanej przez siebie publikacji *Ruchome granice. Szkice i studia* z 1968 roku²⁶. Określając tam poezję konkretną jako „obecnie modną” i przywołując nazwiska konkretystów z Francji, Anglii, Niemiec, Czechosłowacji i Japonii, akcentował Grześczak przede wszystkim jej różnorodność: nie wspiera się ona jego zdaniem na „tylko [...] jednym sojuszu – z plastyką”, lecz zawiera „sojusze” tak nieoczywiste, jak np. z fizyką, techniką, matematyką czy architekturą, dostarczając mnogości „wierszy do oglądania i do grania, do płaczu i do śmiechu, do tańca i milczenia”²⁷. To „przez wielość tych propozycji” staje się poezja konkretna sztuką „niezmiernie istotną”, która „nie chce naśladować piktogramów”, lecz próbuje „wzbogacać semantykę języka poetyckiego” – i, jak dopowiada autor *Naczynia poważnego*, „to jej się udaje”²⁸. Do „poważnego traktowania” poezji konkretnej zachęcał Grześczak w 1968 roku również na łamach „Poezji”, przedstawiając polskiemu czytelnikowi działalność „praskiego ośrodka konkretystów”²⁹. I w tym tekście

²⁴ Wypowiedź ta opublikowana została w prowadzonej przez Jerzego Ludwińskiego rubryce „Galeria” w związku z omawianą w niej wspólną wystawą Stanisława Dróżdża i Zbigniewa Makarewicza w „Galerii pod Moną Lisą” (zob. S. Dróżdż, *Pojęciokształty*, „Odra” 1968, nr 12, s. 73–76).

²⁵ Zob. M. Grześczak, *Poezja i plastyka*, „Litery” 1966, nr 2, s. 14.

²⁶ Ze stopki wydawniczej wynika, że publikacja ta – w której znalazły się również teksty tak istotnych autorów, jak Artur Międzyrzecki, Stefan Morawski czy Witold Wirpsza – została złożona do składu w październiku 1967 roku, a jej druk ukończono w lutym 1968 roku. We wstępie precyzuje Grześczak, że złożyły się na nią artykuły wygłoszone w trakcie dwóch konferencji Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki: *Poezja w przestrzeni* w Elblągu z 1965 roku (odbyła się ona w trakcie I Biennale Form Przestrzennych) oraz *Poezja a plastyka* w gdańskim Dworze Artusa z 1966 roku (zob. M. Grześczak, *Wstęp*, [w:] *Ruchome granice. Szkice i studia*, red. M. Grześczak, Gdynia 1968, s. 7). Z zachowanych w archiwum poety notatek prasowych wynika, że w Elblągu mówił Grześczak o poezji i plastyce, zaś w programie sympozjum gdańskiego znalazł się jego odczyt *Obok słowa*; zachowały się również fotografie Grześczaka wygłaszającego swój elbląski referat (zob. AMG, sygn. DL/526, k. 13–14; DL/ 530).

²⁷ M. Grześczak, *Ruchome granice poezji i plastyki*, [w:] *Ruchome granice...*, s. 204.

²⁸ Tamże, s. 203–204.

²⁹ Tenże, *Za granicą – Czechosłowacja*, „Poezja” 1968, nr 10, s. 100–101.

na równi z wizualnym akcentował autor *Miasta* dźwiękowy aspekt poezji konkretnej, którą nie bez powodu określał mianem „notacji” i w której dążeniu do przekroczenia ograniczeń języków naturalnych dosłuchiwał się jej związków z muzyką:

Innym źródłem poezji określanej jako eksperymentalna, jest chęć uwidocznienia, lub usłyszalnienia, całej rzeczywistości otaczającej człowieka. Nie ulega wątpliwości, że nasze oczy i uszy odbierają świat w sposób daleko bardziej przypadkowy, niż wyraża to język i jego sformalizowana gramatyka. Obszar tych gotowych, konkretnych doznań w tradycyjnym zapisie podlegał zawsze fabularyzowanej układności. Poezja, określana w tym wypadku jako konkretna, zastępuje opis zjawiska dokładną, niemal nagą jego tonacją. Ścisły związek z muzyką wyraża w tym wypadku tęsknoty konkretystów poetyckich do umiędzynarodowienia zapisu poetyckiego, w ten sposób zaś do pokonania barier, jakie w procesie odbioru poezji stanowią języki obce³⁰.

Wreszcie, znaczenie „usłyszalnienia” podkreślał Grześczak w powstałym jakiś czas później artykule *Poezja konkretna*, stawiając tezę, że w pewnym momencie „w Europie znużonej piktogramami – a więc wierszami, które znaczą przez to, jak wyglądają – a także w Europie zazdrosnej o efekty artystyczne poezji konkretnej tworzonej w alfabetach graficznie rozbudowanych (Japonia), nastaje przesilenie i nowe ukierunkowanie: ku fonogramom – a więc wierszom, które znaczą przez to, jak brzmią”³¹. Pisząc o poezji konkretnej, zawsze uwzględniał zatem Grześczak jej komponent dźwiękowy; w cytowanym artykule podkreślał na przykład, że „poezja konkretna, z reguły czytelna i zrozumiała ponad językami, ustala pewne rygory odbioru tekstu-obrazu-dźwięku”³² – jakby w polemice z *Pojęciokształtami* Drózdza, łącząc dywizami trzy, a nie dwa jedynie, porządki znakowe. Partyturowość *Miasta* nie wydaje się więc przypadkowa, a jego autor stale starał się akcentować możliwości rodzące się wraz z przejściem z lektury nastawionej na jego kształt do lektury uwzględniającej również jego brzmienie.

7. *Miasto* otrzymało jednak podtytuł inny: w tomie *Naczynie poważne* z 1967 roku, czyli w pierwodruku, tekst ten nazwany został – jakby dla asekuracji³³ – *Miasto, parodia*. Może wydawać się, że wprowadzając kon-

³⁰ Tamże.

³¹ Tenże, *Poezja konkretna*, „Literatura” 1980, nr 33, s. 11.

³² Tamże.

³³ Jedynie przypuszczać można, że *Miasto: partytura* to tytuł wcześniejszy, zmieniony przez autora tuż przed drukiem tomu. Wskazywać mogłaby na to reprodukcja wiersza umieszczona na autorskiej stronie poety – założonej w 2006, jeszcze przed jego śmiercią, lecz od pewnego czasu nieaktywnej (<http://www.grzesczak.pl/miasto_partytura.html> [dostęp: 9.03.2018]). Na reproduktowanej stronie (maszynopisu? roboczej wersji tomu? projektu zbioru wierszy wybranych?) pod wierszem widnieje podpis: „*Miasto: partytura*, 1966”, odsyłający do daty poprzedzającej ukazanie się *Naczynia poważnego*. Niestety, źródła reprodukcji nie

jako niepotrzebne uzupełnienie i tak gotowej już całości, nieudaną próbę prowokacji, czy rodzaj kiepskiego żartu, jaki albo skomentować należy milczeniem czy zdawkową, niezobowiązującą uwagą, albo – bezlitośnie wykić. Podczas gdy do tej pierwszej strategii uciekli się na ogół przychylni poecie Krzysztof Nowicki³⁸ i Wiesław Paweł Szymański³⁹, tą drugą drogą podążyli Bogusław Żurakowski⁴⁰ oraz Ryszard Matuszewski, wzmiankujący o „wtórności” zamieszczonych w *Naczyniu poważnym* „kilku piktogramów [...], przypominających Apollinaire’a oraz podobne żarty poetyckie jego epoki”⁴¹. Bardziej krytyczny okazał się Jan Witan, wychodzący od neutralnego określenia eksperymentów Grześczaka jako „zabiegów parodystycznych”, lecz w dalszej części swej recenzji określający je już jako „stanowczą przesadę” – oto „przewrotne i przesadnie ryzykowne” miałyby one „ignorować czytelnika, oczekującego przecież wrażeń estetycznych” i przeistaczać się w „laboratoryjne igraszki bez przyszłości”⁴². W podobne tony uderzał Julian Rogoziński, określając „cudactwa” poety mianem „eksperymentu [...] pozornego, starego jak świat” i nieotwierającego „żadnych szerszych widoków przed liryką”⁴³. Jego ocena poszczególnych „wierszy nadśłownych” okazała się jednak zróżnicowana: o ile *Miasto* „trafi zbyt obrazkami wystukiwanymi na maszynie”, „pozostałe zaś bzdury (szaleństwa domu zwłaszcza) są błahe”, o tyle „na swój sposób [...] zafascynowały” krytyka *Czarne kobiety*⁴⁴. Z ostrożną aprobatą Grześczakową „formę piktogramu” jako taką powitała jedynie Barbara Biernacka, dostrzegając w niej „u nas niepróbowany dotychczas eksperyment”, który w związku z tym „będzie budzić zapewne przez dłuższy czas sprzeciw”⁴⁵. Ponieważ jednak jej zdaniem „metoda ta otwiera niewątpliwie przed szukającym duże możliwości, ale tylko w jednym kierunku wymownego

³⁸ Zob. K. Nowicki, *Naczynie realne*, „Poezja” 1967, nr 9.

³⁹ Zob. W.P. Szymański, *W stronę metodologii*, „Życie Literackie” 1967, nr 44.

⁴⁰ Dla tekstów tych znalazł krytyk miejsce jedynie w wyliczeniu zastosowanych w tomie strategii poetyckich: „Można łamać słowo, rozdrabniać i z tak powstałych fragmentów budować nowe słowoprzedmioty: ideogramy (*Medal który przyznano, Człowiek którego przyznano, Miasto*), onomatopeje (*Szelesty domu, Czarne kobiety*)” (B. Żurakowski, „*Naczynia poważnego*” forma otwarta i zamknięta, „Odra” 1968, nr 1, s. 85).

⁴¹ R. Matuszewski, *Poezja polska w roku 1967*, „Poezja” 1968 nr 9, s. 69.

⁴² J. Witan, *Debiuty – eksperymenty*, „Nowe Książki” 1967, nr 14, s. 876.

⁴³ J. Rogoziński, *Stare i nowe u Grześczaka*, „Współczesność” 1967, nr 9, s. 10.

⁴⁴ W tekście tym dostrzegł Rogoziński „inteligencję i zręczność”, z jakimi udało się poecie połączyć „piktogram z wrzaskogramem” (tamże). Poświęcił on więc próbę Grześczaka mikroanalizie, prowadzącą do ostrożnej apologii jego realizacji – „tylko, że w tym jednym przypadku [...], osobnym i osobliwym” – obronionej dzięki wyodrębnieniu ciągu prymitywistycznych tekstów poety, których *Czarne kobiety* stanowić miałyby „kwintesencję”. W innych przypadkach (i innym twórcom) eksperymenty tego typu krytyk „odradza [...] z całego serca” (tamże).

⁴⁵ B. Biernacka, *Próby Mariana Grześczaka*, [w:] tejsze, *Styl i postawy. Szkice o poezji*, Poznań 1969, s. 126.

skrótu”⁴⁶, ciekawsza niż zaledwie wspomniane *Miasto* wydać musiała się jej najbardziej bodaj „afiszowa” para tekstów Grześczaka – złożone wyłącznie z litery *a* wiersze *medal który przyznano* oraz *człowiek którego przyznano*; co ciekawe, zgodnie z fonicznymi wskazówkami Grześczaka badaczka dosłuchała się w nich „aa!” – wykrzyknika, który może mieć w tym wypadku różne odcienie znaczeniowe i walor emocjonalny np. wyrażać podziw, pochlebstwo, zawiść, zaciekawienie”⁴⁷.

8. *Miasto* – nie dość interesujące dla żadnego z wymienionych krytyków – przykuło wzrok jednego tylko Andrzeja Krzysztofa Waśkiewicza, same „piktogramy” z *Naczynia poważnego* traktującego skądinąd nie do końca poważnie, jako „ideograficzne groteski” i „żarty liryczne” o oczywistym „źródle inspiracji” („to polski futuryzm, »mechaniczne ogrody« Czyżewskiego”⁴⁸). Jeśli dla *Miasta* zrobił on wyjątek, to z tego powodu, że tekst ten już samym swoim tytułem odsyła do „tematu, który w tej poezji przewija się od początku”; zdaniem bowiem krytyka „zmitologizowana” w antyurbanistycznym duchu metropolia stale „stanowi [...] dla poety metaforę ograniczenia. Miasto staje się molochem, ta fascynacja wyraża się jednak w grotesce, przerażenia ulegają racjonalistycznej obiektywizacji”⁴⁹. Nie może dziwić, że w tak zakreślonej perspektywie „ideograficzną groteskę” Grześczaka odczyta Waśkiewicz jako „protest przeciw uniformizacji”; cieszy natomiast, że zdołał wpatrzeć się on w *Miasto* wystarczająco dokładnie, by zobaczyć coś, co umknąć musi pośpiesznemu, „uniformizującemu” spojrzeniu:

W „geometrycznym” pejzażu *Miasta*, wiersza zbudowanego całkowicie z powtarzających się elementów (litera „n”), układ ulega zakłóceniu tylko raz. W miejsce „n” pojawia się „p”, ale ta zmiana elementu nie zmienia układu⁵⁰.

Gdy tylko skieruje się wzrok w lewą stronę, by odnaleźć początek jedenastego wersu wiersza, podmiana, o której mowa, stanie się wręcz uderzająca;

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże, s. 125.

⁴⁸ A.K. Waśkiewicz, *Naczynie poważne* [recenzja], „Pomorze” 1967, nr 14, s. 13. Z kolei w swoich tekstach poświęconych poezji konkretnej konsekwentnie sytuować będzie Waśkiewicz próby Grześczaka w orbicie oddziaływania dadaizmu: w 1969 określi je jako „wyrastające z tradycji dadaistycznych” i doda, iż „bardziej tu idzie o stworzenie czystych struktur fonicznych niż o szukanie semantycznych powiązań między obrazem a słowem, dźwiękiem a znakiem” (A.K. Waśkiewicz, *Polska poezja konkretna?*, „Twórczość” 1969, nr 7, s. 184), natomiast dwa lata później uzna je za „reprezentujące ten nurt poezji konkretnej, który najbliższy jest propozycjom dadaistycznym” (A.K. Waśkiewicz, *Polska poezja konkretna*, „Nadodrże” 1971, nr 18, s. 8). Oba cytowane artykuły koncentrują się na twórczości Dróždza, zaś Grześczak potraktowany został w nich marginalnie.

⁴⁹ A.K. Waśkiewicz, *Naczynie poważne...*

⁵⁰ Tamże.

zdecydowanie trudniej dostrzec ją, gdy próbuje się objąć jednym spojrzeniem całe *Miasto* z jego wyobrażoną architekturą i rozświetlonymi arteriami⁵¹. Choć pojawiające się jedynie raz p nasuwa myśl o zsunięciu się palca z klawisza maszyny do pisania, w powszechnie obowiązującym układzie QWERTY bliskie sobie w porządku alfabetycznym n i p znajdują się od siebie wystarczająco daleko, by móc odrzucić tego typu przypuszczenie. Bez wątplenia jednak w nieprzeliczonej chmarze n pojedyncze, niepowtórzone p jawi się jako rodzaj błędu, usterki czy aberracji, która odsłaniać wydaje się de Manowską prawdę o zasadniczej materialności języka z całą jej nieludzką automatycznością; nie przez przypadek wszak, starając się „uwidocznić bezsens powtórzenia znaku”⁵², porównywał go późny de Man do „zaciętej płyty, wytwarzającej to, co wciąż daremnie i bezsensownie powtarza”⁵³. Jak inaczej niżli jako błąd określić coś, co zdarzyło się (mogło? musiało?) jedynie raz? Skoro zaś to, co niepowtórzone, zmierza do nieistnienia, być może należałoby przyznać rację Waśkiewiczowi, zdaniem którego pojedyncze pojawienie się odmiennej spółgłoski „nie zmienia układu”, zaś miejski moloch masowo i mechanicznie anihiluje każdą jednostkowość – niechybnie utonie ona w niekończącym się, pomrukującym nieomal nieprzerwanie morzu *Miasta*: nnnnnnnnnnn nnnnnnnnnnn nnnnnnnnnnn... Czy jednak, skoro nie spowodowała ona żadnej trwałej zmiany, trzeba uznawać ją za niebyłą? Wszak jako niepowtarzalna idiomatyczność mimo wszystko jakoś zaistniała, pojawiła się w jakimś miejscu i na jakiś czas, a przed swoim zniknięciem zdążyła pozostawić po sobie ślad. Słaby, dwuznaczny status tego ostatniego – tak istotny dla humanistyki ostatniego półwiecza, w której funkcjonuje on wręcz jako obowiązująca „formuła obecności autora w tekście” – umożliwia, jak ujmuje to Andrzej Zawadzki, „wydobycie się z [...] antynomicznej pułapki pełnej obecności (przed językiem, przed/ poza tekstem) i całkowitej nieobecności/ śmierci podmiotu i autora (w języku, tekście)”⁵⁴. Ślad i pokrewne do niego trop, odcisk, resztkę ewokują wszak jakiś rodzaj trwania po odejściu autora: jego podzwonne, podpis, powidok. Kontrapunktem dla wielkiej narracji uniformizacji spełnionej („zmiana elementu nie zmienia układu”) mogłaby być zatem przewrotna opowieść o przygodach p: od porażki protestu pojedynczości-pomyłki – przez podzwonne podpisu pojedynczości powracającej – do porywającej przygody polisemii. Z kolei

⁵¹ Co ciekawe, litery p – widocznej zarówno w wersjach z *Naczynia poważnego*, jak i z *Wierszy wybranych* – nie ma we wspomnianej reprodukcji z domowej strony poety: <http://www.grzesczak.pl/miasto_partytura.html> [dostęp: 9.03.2018].

⁵² A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002, s. 232.

⁵³ P. de Man, *Hegel o wzniosłości*, [w:] tegoż, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, Gdańsk 2000, s. 177.

⁵⁴ A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009, s. 235.

polimorfia litery – postawione na głowie p jawi się jako d, podobnie jak odwrócone n to u – prowokować może nie tylko rozważania fonologiczne (jak twierdzi Mirosław Bańko, nagłosowe /p/ obecne „jest często obecne w nazwach dźwięków spowodowanych uderzeniem lub wybuchem”, przy czym na ogół „słabszych” niż z nagłosowym /b/, zaś „pojedyncze uderzenia i wybuchy” ewokuje również nagłosowe /d/⁵⁵), ale także cokolwiek niepoważne zabawy słowotwórcze. Podczas gdy z „n” i „u” utworzyć można co najwyżej archaiczne wykrzyknikowe „nu!” oraz onomatopeiczne „uuu” („imitujące przeciągły płacz, zawrodożenie, wycie”⁵⁶), wprowadzenie „p” i „d” pozwala doświadczyć miejskich „nud” (nud być może poniedziałkowych, północnych bądź stanowiących Polską Normę, co sugerować mógłby z kolei wieloznaczny skrót „pn”), dopatrzeć się rozchylonych „ud”, a w końcu usłyszeć onomatopeicznie „du-du” bądź niewybredne, acz sugestywne „dup!”⁵⁷. Czy jednak osiągnięty w ten sposób wielogłos to istotnie polifonia *Miasta*, czy raczej wyraz tyleż perwersyjnej, co naiwnej potrzeby jego interpretatora, pragnącego wygrać je jak najlepiej? Cóż, jeśli wykonanie wydaje się ułomne, powinno uwzględnić się możliwości partytury – łącznie z tą, że zaprojektowana została ona właśnie jako generator kakofonii i hałasu...

9. *Miasto* ma swoją historię, która (czy to efekt aberracyjnego „p”?) jawić może się dziś jako historia błędów, niedosłyszeń i niedopatrzeń, o początkach spowitych mgłą niepamięci⁵⁸. Oto zapytany przez Pawła Majerskiego o początki rodzimej poezji konkretnej, wspominał Dróżdź, że szukając jej „polskich śladów [...], odnalazł *Miasto* Grześczaka, z 1951 roku”⁵⁹. Gdyby istotnie pochodziło ono z tego roku, jako konkretysta wyprzedzałby polski autor prekursorskie realizacje Öyvinda Fahlströma czy Augusta i Harolda de Campos... Podana data stanowi jednak błąd (poety? jego interlokutora? redakcji?) – oto w cytowanym już autokomentarzu *Wiersze nadstawne* wyznawał wszak autor *Miasta*, że „ten rodzaj poezji zaczął układać w 1959 roku,

⁵⁵ M. Bańko, *Współczesny polski onomatopeikon. Ikoniczność w języku*, Warszawa 2008, s. 61–62.

⁵⁶ Tamże, s. 260.

⁵⁷ Istnienie obu onomatopei odnotowuje Bańko: ta pierwsza oznaczać ma „niskie, głucho dźwięki różnego pochodzenia”, ta druga zaś „nagle uderzenie, wybuch lub inne nagłe zdarzenie” (tamże, s. 173–174).

⁵⁸ Za najwymowniejszą tego ilustrację uznać można wersję wiersza z karnetu jubileuszowego wydanego przez Pol'ský Inštitút v Bratislave w 2009 roku: noszący tytuł *Mesto partitúra 1996* (sic!), przepisany został on białą czcionką na szarym tle, a do tego złożony tak nieudolnie, że w druku nieomal całkowicie zatarły się miejskie arterie, w związku z czym przestał on właściwie przypominać mapę...

⁵⁹ *Jestem tradycjonalistą... Ze Stanisławem Dróždźem rozmawia Paweł Majerski*, „Opcje” 1998, nr 3.

w chwilach biurowej nudy” przy użyciu „maszyn do pisania o zróżnicowanym kroju czcionek”, które „ułatwiały komponowanie wierszy czysto wizualnych”⁶⁰. Również w przygotowanej przez Dróždza antologii polskiej poezji konkretnej teksty Grześczaka datowane są na lata 1959–1963, będąc tym samym (nawet gdy weźmie się pod uwagę końcową datę tego spektrum) najstarszymi zamieszczonymi w niej realizacjami, wyprzedzającymi nie tylko *Pojęciokształty*, ale i teksty Romana Gorzelskiego (datowany na rok 1964 *Wiersz w języku obcym* oraz *Ostre strzelenie* i *Wojnę* z 1965 roku)⁶¹. Co ciekawe, *Miasto* otwiera również zamieszczony w antologii wykaz „wystaw” poezji konkretnej, którego pierwszy punkt brzmi: „M. Grześczak: Miasto – parodia [pokaz pierwszej wersji tego testu]. Klub Studencki „Żak”, Gdańsk 1961”⁶². Z dużą dozą prawdopodobieństwa przyjąć można, że wspominając Majerskiemu o „*Mieście* Grześczaka z 1951 roku”, myślał Dróždź właśnie o owym „pokazie” – nieudokumentowanym i owianym dziś mgiełką tajemnicy. Założony w 1957 roku gdański klub „Żak” – istniejący do dziś, niezajmujący już jednak pierwotnej siedziby i nieposiadający uporządkowanego archiwum⁶³ – funkcjonował w latach sześćdziesiątych niezwykle aktywnie; jak dowiadujemy się z poświęconej pierwszej dekadzie jego istnienia książki Andrzeja Cybulskiego, prężnie działało w nim: kilka teatrów („Bim-Bom”, „Galeria”, „Teatr Rozmów”, „Tralabomba”, „To Tu”, „Uwaga 61”), kino, chór, scena jazzowa, salon debiutów, galeria plastyczna, kawiarnia kulturalna i literacka, klub dobrej książki, a także pismo „Uwaga”. Ponadto organizowano w nim m.in. festiwal młodych muzyków, wieczory literackie młodych Wybrzeża, a także od 1960 roku Turniej Poezji Społecznie Zaangażowanej o Nagrodę Czerwonej Róży – którego pierwszym laureatem został dwudziestosześcioletni Grześczak. Z pewnością otrzymał on dzięki temu okazję do przynajmniej kilkukrotnej publicznej prezentacji swoich tekstów (odnotowuje Cybulski, że laureaci konkursu zwyczajowo odbywali „szereg spotkań z młodzieżą studencką oraz brali udział w wieczorach poetyckich”, wspomina również o „inscenizacji wierszy nagrodzonych w czterech Ogólnopolskich Turniejach Poezji Społecznie Zaangażowanej”⁶⁴), o tym zaś, że uważnie śledził i aktywnie włączał się on w działania klubu świadczyć może chociażby udział we

⁶⁰ M. Grześczak, *Wiersze nad słowne...*, s. 246.

⁶¹ Zob. *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–1977*, oprac. S. Dróždź, Wrocław 1978.

⁶² Tamże, s. 87.

⁶³ Rys historyczny klubu zamieszczony na jego witrynie internetowej otwiera uwaga: „Archiwum Żaka nie istnieje. Nie istnieje jako pewna uporządkowana całość. Prywatne archiwa byłych Żakowców są rozproszone” (<<http://klubzak.com.pl/archiwalia/historia.html>> [dostęp: 10.03.2017]).

⁶⁴ A. Cybulski, *Pokolenie kataryniarzy. Zapiski z 10-lecia Klubu Studentów Wybrzeża „Żak”*, Gdynia 1968, s. 103, 82.

wspomnianej już konferencji *Poezja a plastyka*, redakcja pokonferencyjnej monografii, a także praca w jury kolejnych edycji wygranego przez siebie konkursu. Ponieważ w stosunkowo obszernym opracowaniu Cybulskiego pojawia się Grześczak wyłącznie jako poeta, a w archiwum autora *Lumpenezji* nie zachowały się ślady jego działalności plastycznej, przypuszczać można, że odnotowany przez Drózdza „pokaz *Miasta*” nie odbył się w przestrzeni wystawienniczej (tj. że, inaczej niż *Pojęciokształty*, nie stanowił części ekspozycji plastycznej), lecz miał miejsce w trakcie któregoś spotkania poetyckiego – być może w ramach Ogólnopolskiego Festiwalu Kulturalnego Studentów, który odbył się w dniach 6–9 maja 1961 roku, a w programie którego wyeksponowano napisaną przez Grześczaka *Pieśń festiwalową*⁶⁵. Nie sposób wykluczyć jednak scenariuszy odmiennych, łącznie z jakąś formą – żywo poetę interesującego⁶⁶ – happeningu czy prezentacji tekstu na scenie teatralnej. Był wszak Grześczak autorem własnej koncepcji teatru poezji, zaprezentowanej najpełniej w książce *Trzeci wiersz. Przypadki teatru poezji* z 1973 roku, a i działalność sceniczna nie była mu obca – jak przypomina Jadwiga Bandrowska-Wróblewska, po ukończeniu studiów nie zerwał on „kontaktu z teatrykami studenckimi *Żółtodziób* i *Teatr Trójkątnej Sceny*, gdzie występował na scenie z recytacjami songów i improwizacjami. Utrzymanie zapewniała mu też praca w terenie, z grupą przyjaciół objeżdżał wówczas małe miasteczka, dając koncerty muzyczno-poetyckie”⁶⁷. Również jako krytyk towarzyszył Grześczak ważniejszym wydarzeniom teatralnym i parateatralnym, chociażby kolejnym premierom kierowanego przez Jerzego Krechowicza Teatru „Galeria”⁶⁸ – jednej z najwyraźniej eksperymentujących scen teatralnych lat sześćdziesiątych: „unikalnej” i „swego czasu progowej”,

⁶⁵ Partytura *Pieśni festiwalowej*, do której muzykę napisał Leoncjusz Ciuciura, oraz folder festiwalu zachowały się w zbiorach poety (zob. AMG, sygn. DL/ 556, k. 25–26; DL/526, k. 5–12). W bogatym programie festiwalu – niewymieniającym z nazwiska wszystkich występujących w nim artystów – odnaleźć można przynajmniej kilka wydarzeń organizowanych w klubie „Żak”, w trakcie których mógł Grześczak prezentować *Miasto*, w tym spotkania poetyckie w ramach „Sympozjonu Poetów” oraz „programy składane” w sekcji głównej festiwalu.

⁶⁶ Zob. np. M. Grześczak, *Zestawienia (uwagi o happeningu)*...

⁶⁷ J. Bandrowska-Wróblewska, *Nota biograficzna...*, s. 148. Pamiętać należy również o skrupulatnie odnotowanych przez biografkę sztukach teatralnych i sluchowiskach radiowych Grześczaka, jak również o przygotowywanych przez niego projektach widowisk plenerowych, takich jak np. „przeznaczone do wystawienia na Placu Zamkowym widowisko typu »światło-dźwięk«, będące owocem stałych poszukiwań artystycznych poety” (tamże, s. 157).

⁶⁸ Zob. np. M. Grześczak, *Pies na Galerii*, „Itd” 1963, nr 28, s. 12. Jako „scenę kompletną [...], otwartą na wszystkie możliwości współczesnej, awangardowej myśli humanistycznej”, zmuszającą do „myślenia o przyszłości” komplementował Grześczak „Galerię” na łamach „Young Cinema Theatre”, posuwając się wręcz do stwierdzenia, że stanowi ona fenomen „nie tylko dla Polski, ale i dla całej Europy” (M. Grześczak, *The Visual Form of the Theatre*, „Young Cinema Theatre” 1965, nr 8 (1), s. 2).

„o trudnej do przecenienia randze w kolejach awangardy teatralnej drugiej połowy XX wieku”, lecz jeszcze do niedawna „z kretesem zapomnianej”⁶⁹. *Termitierę* z 1964 roku nazywał autor *Naczynia poważnego* „wizualnym poematem lirycznym” i opisywał następująco:

Ze sceny usunięci zostali aktorzy i rekwizyty. Na napiętej siatkówce-scenie pojawiają się obrazy w ruchu – słowa wizualne. Następstwo obrazów dyktowane jest przez uwidocznione sytuacje i rytm całości. [...] Tematem poematu jest wielkie, cywilizowane miasto (metaforyczny kopiec termitów), z jego wszystkimi akcesoriami wzrokowo-słuchowymi (muzyka konkretna). Pośród zwielokrotnionych i wyolbrzymionych form miejskich pojawia się para ludzka (metaforyczne termity)⁷⁰.

Nie sposób wykluczyć, że na ostatnią, opublikowaną i dzięki temu znaną nam dziś wersję *Miasta Grześcza* – tekstu tyleż wizualnego, co mającego budzić bardziej złożone, „wzrokowo-słuchowe” wrażenia – wpłynąć mogła *Termitiera*, inne realizacje Krechowicza, czy też teksty programowe „Galerii”⁷¹. Równie jednak dobrze poetę zainspirować mogły inne działania teatralne, a także eksperymenty, równie go interesującej, awangardy muzycznej⁷², o których również dyskutowano w „Żaku” (wprowadzając

⁶⁹ A. Żurowski, *Wyspy czystej formy: o teatrze Jerzego Krechowicza*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2009, nr 7, s. 194–195, 197.

⁷⁰ M. Grześcza, *Zestawienia (uwagi o happeningu)*..., s. 55. Gdy sądy te powtórzy Grześcza kilka lat później w zbierającej jego eseje i artykuły z lat 1958–1972 książce *Trzeci wiersz. Przypadki teatru poezji* (Warszawa 1973), przypomni on *Termitierę* kilkakrotnie, nazywając ją „spektaklem nie dość jak na swoje znaczenie znanym” i uznając za „absolutnie idealny przykład wiersza wizualnego, próbę nowego rodzaju liryki” (tamże, s. 55). Z kolei w tekście z tomu *Ruchome granice. Szkice i studia* umieści poeta spektakle Krechowicza w kontekście poezji konkretnej – jako „próby oparte na podobnych założeniach, tyle że przeprowadzane w innej technice” (M. Grześcza, *Ruchome...*, s. 204).

⁷¹ W pierwszym z nich Jerzy Frycz wywołał działalność „Galerii” ze „skrzyżowania futurystu i Dada z surrealizmem”, łączył z nowojorskim „neo-dadaizmem połowy XX wieku” oraz „sztuką konkretną”, a w końcu retorycznie zapytywał: „Czy plastyka musi być nadal głucha i nieruchoma?” (J. Frycz, *O „Galerii”*, [w:] Teatr Galeria, [Program do spektaklu „Kolonja karna”], Gdańsk 1961, [brak paginacji]). W drugim dodawał Krechowicz inspirację happeningami, „szczególnie tymi, które w 1961 aranżowali Allan Karpow, Robert Whitman i grupa Cleasa Oldenburga”, definiując przy tym swoją scenę jako plastyczną, stanowiącą „niejako przedłużenie »naturalnych« środków poznania, którymi dysponuje plastyk” (J. Krechowicz, *Pies, a także brak psa*, [w:] Teatr Galeria, [Program do spektaklu „Pies”], Gdańsk 1963, s. 3). Warte uwagi wydaje się także zestawienie *Miasta* z czysto plastycznymi realizacjami Krechowicza, takimi jak np. plakat I Ogólnopolskiego Festiwalu Młodych Muzyków z 1964 roku (reprodukowany w: A. Cybulski, *Pokolenie kataryniarzy...*, s. 114) – choć pytanie, czy o wizualnych poezjach Grześcza można mówić jako o zwrocie ku plastyce, lecz bez porzucenia „środków poznania, jakimi dysponuje poeta”, pozostawić trzeba będzie otwarte.

⁷² Pilnie śledził wszak Grześcza zarówno powojenną awangardę teatralną (w *Trzecim wierszu* pisze m.in. o działaniach „Laboratorium” Jerzego Grotowskiego, „The Performance

do odbywającego się tam Kongresu Wizjonerów, powoływał się Cybulski na *Tren ofiarom Hiroszimy* Krzysztofa Pendereckiego i notował z fascynacją: „Szum, zgrzyt ulicy i fabryk przekomponowywane są na nową muzykę”⁷³). Możliwe, że poetę zainspirować mogło jeszcze coś innego; możliwe też, że nic – poza osobistymi doświadczeniami mieszkańca „szumiącej” i „zgrzytającej” metropolii, przemycającego ruchliwymi arteriami Poznania i Warszawy bądź też spoglądającego na nie z coraz wyżej położonych mieszkań, a zatem (jak dowiadujemy się z pięknego szkicu wspomnieniowego córki poety, Ingi Grześczak): z poznańskiego strychu przy ulicy Matejki, z piątego piętra warszawskiego wieżowca przy ulicy Świerczewskiego, a w końcu z 23. piętra drapacza chmur przy Świętokrzyskiej⁷⁴. Jakielkolwiek by jednak miejskie przeżycia Grześczaka nie były, ich idiomatyczność świadomie przepracowywana jest w nich w „miasto-problem” – jak pisze on w *Urywkach autobiografii*, ustosunkowując się do lejtmotywu wielu recenzji swej twórczości, w których uznawano go za „poetę aglomeracji miejskiej”:

Skoro [...] siłą motoryczną mojego pisania jest to, czego brakuje, nie to, czego jest nadmiar, oczywiście się staje, że pisząc o mieście, widzę przede wszystkim to, czego w nim brakuje, ściślej: czego brakuje w praktyce budowlanej, całkowicie rozminiętej z moją ideą miasta. Nie jest to żaden wydumany program – jak chcą niektórzy – ani lamentowanie nad siłą fatalną społecznych praktyk architektów. Jest to notacja przykrej rzeczywistości wymagającej uzupełnienia o moje, być może równie niekiedy przykre, marzenie. Istnieje tu więc miasto jako problem, nie miasto jako portret. Miasto-problem zaczyna się w momencie zderzenia domu (a więc miejsca) z człowiekiem. Kiedy przyrzeć się miastu przez pryzmat ludzkiej egzystencji, wtedy dopiero rodzi się zrozumienie specyficznej metafizyki człowieka miejskiego⁷⁵.

10. *Miasto* nie stanowi zatem u Grześczaka ewenementu – o tym zaś, że nie było ono odosobnione również jako eksperyment, zaświadczały nie tylko inne „wiersze nadślowne” znane z tomów *Naczynie poważne* czy *Wiersze wybrane* (razem dziewięć tekstów) oraz wspomniane komentarze i eseje poety,

Group” Richarda Schechnera, „Bread and Puppet Theater” Petera Schumanna czy „Dansgroep” Pauliny de Groot), jak i muzyczną: bywał na „Warszawskiej Jesieni”, goszczącej wówczas Johna Cage’a i innych twórców powojennej muzyki eksperymentalnej, zaś w prowadzonej przez siebie w miesięczniku „Poezja” rubryce *Kronika miesiąca* entuzjastycznie, choć z konieczności skrótowo, omawiał pierwszy zeszyt „Res Facta”, wyznając przy tym: „Duże wrażenie wywierają: znakomity *Odczyt o niczym* Johna Cage’a oraz zestaw notatek Corneliusa Cardewa *Notacja – interpretacja itd.*” (M. Grześczak, *Kronika Miesiąca. W kraju*, „Poezja” 1968 nr 1, s. 86).

⁷³ A. Cybulski, *Pokolenie kataryniarzy...*, s. 176.

⁷⁴ I. Grześczak, *Topografie poezji*, [w:] *Cień światła. Życie i twórczość Mariana Grześczaka*, red. A. Sobańska, A. Kraszewska, Poznań 2012, s. 49–55.

⁷⁵ M. Grześczak, *Urywki autobiografii*, [w:] tegoż, *Poezje wybrane...*, s. 13–14.

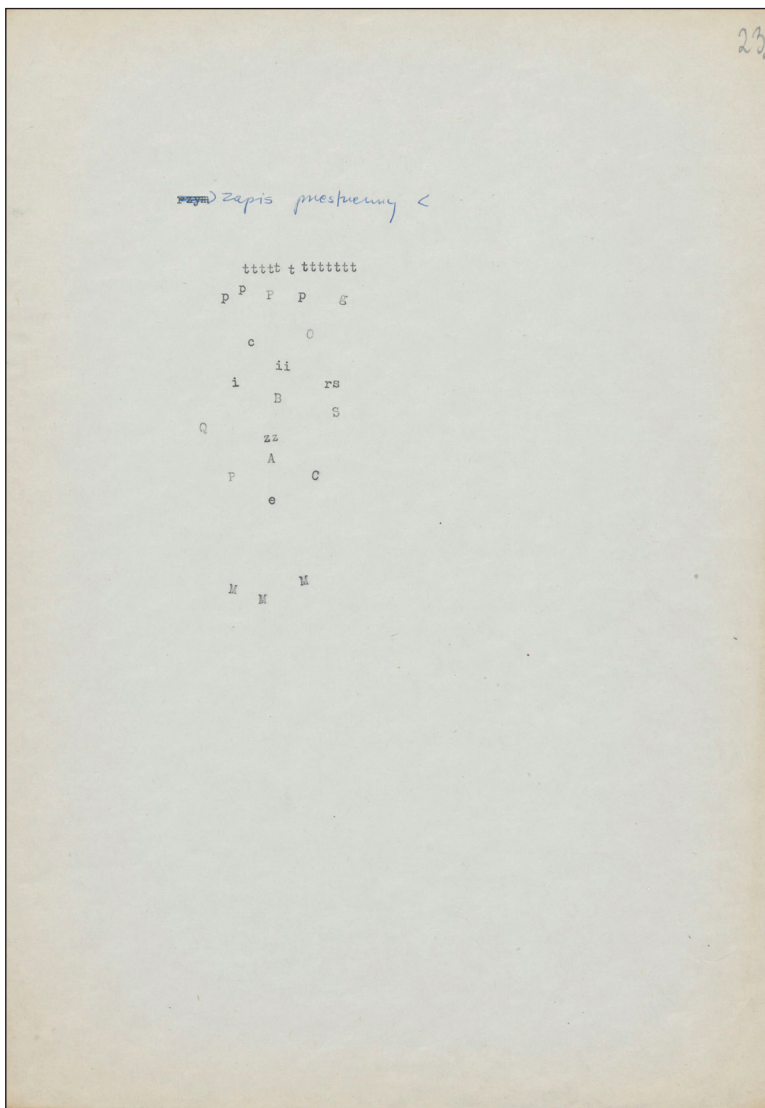
ale i ogień – ogień, rozpalający w nas gorączkę archiwum. Jak zauważa Jacques Derrida, „paląca ta namiętność” bywa objawem „doświadczenia natrętnego, powtarzającego się i nostalgicznego pragnienia, nieusuwalnego pragnienia powrotu do źródła, bolesnej tęsknoty za domem”⁷⁶. Z drugiej strony – ponieważ „sekret jako taki nie ma żadnego archiwum” – poszukiwanie to prowadzić musi ku „jednostkowemu świadectwu”⁷⁷, ku literaturze. Nie może nie wieść nas zatem do jej domu, w którym znajduje się archiwum Mariana Grześczaka, a w nim teczka opatrzona sygnaturą DL/544. Zawiera ona zbiór niedatowanych wierszy pozostawiony w układzie przygotowanym przez poetę, opatrzony nadanym przez niego nadrzędnym tytułem *Wiersze konkretne i drogowe* i podzielony przezeń na dwie części (*Wiersze konkretne* oraz *Wiersze konkretne i drogowe*). Wśród 46 kart, jakie mieści, odnaleźć można utwory, które ukazały się w wymienionych wyżej tomach (*Czarne kobiety, medal który przyznano oraz człowiek którego przyznano, Szelesty domu*), a także prace, jakie uznać można za warianty, i wcześniejsze wersje tekstów opublikowanych. I tak *aaaaa* (karta 1) nie może nie jawić się jako pierwsza, robocza wersja wierszy *medal który przyznano i człowiek którego przyznano* z *Naczynia poważnego*, utwór *dom, który nas wznosi* (k. 7) to bez wątpienia pierwowzór *Harfy miasta* z *Wierszy wybranych*, *Manifest* (k. 10) to opublikowany tam pozbawiony tytułu wiersz rozpoczynający się od słowa *manifesto*, zaś dwie wersje *trzech światów* (k.18–19) mają uboższą postać niż utwór o tym tytule z *Wierszy wybranych* (brak trzykrotnie powtórnego wielkiego Ł oraz małych liter a, p, c, e). Przynajmniej część zamieszczonych w teczce prób powstać musiała zatem przed sierpniem 1966 roku, kiedy to – jak dowiadujemy się ze stopki wydawniczej – „oddano do składania” tom *Naczynie poważne*. Nie licząc notatek, prób nieukończonych, jak również tekstów, jakie uznać należy mimo wszystko za wiersze tradycyjne (przede wszystkim z części *Wiersze konkretne i drogowe*) – teczka zawiera ponadto maszynopisy aż szesnastu kompletnych, nieopublikowanych i niewzmiankowanych dotąd utworów konkretystycznych. W cytowanym już autokomentarzu z *Wierszy wybranych*, w którym wskazuje Grześczak na rok 1959 jako na datę rozpoczęcia swojej przygody z poezją konkretną, dopowiadał on: „Kilka wierszy z ducha nadświatowości poczętych zamieściłem w tomie *Naczynie poważne*. Większość nie ujrzała światła z przyczyn technicznych i konwencjonalnych”⁷⁸. Z dużą dozą prawdopodobieństwa uznać można za wartość przygotowanej przez Grześczaka teczki, jaką opatrzono sygnaturą

⁷⁶ J. Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Warszawa 2016, s. 134.

⁷⁷ Tamże, s. 145–146.

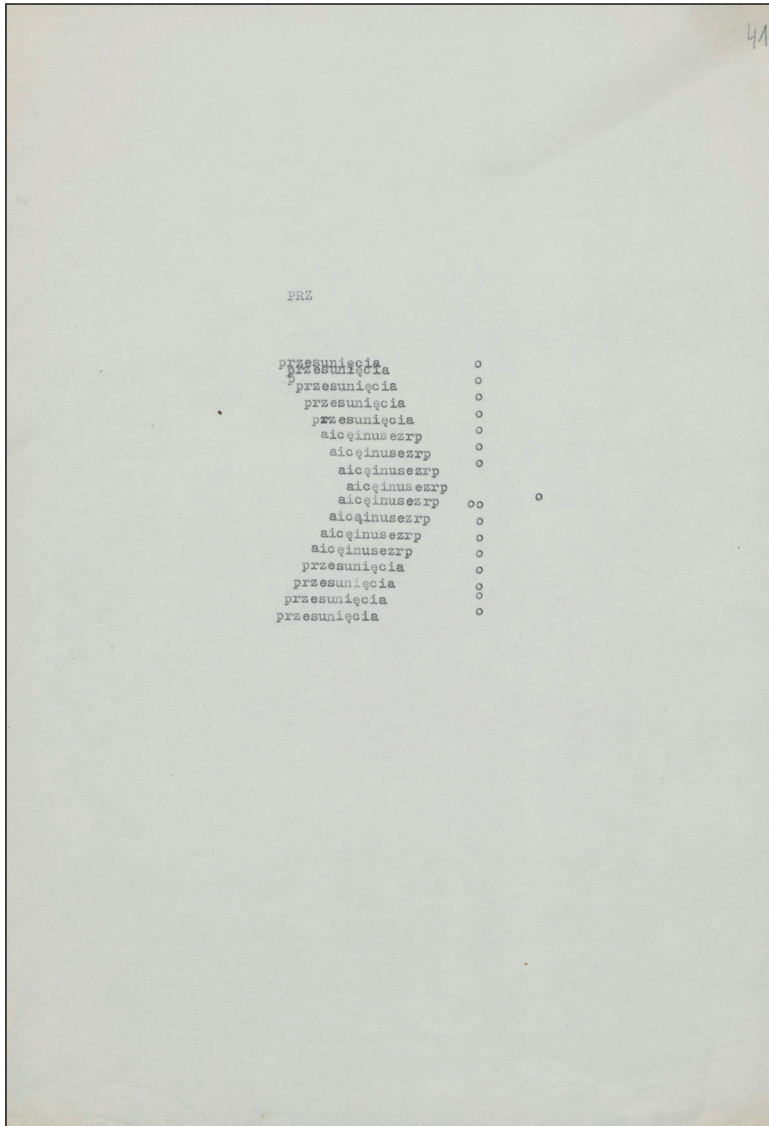
⁷⁸ M. Grześczak, *Wiersze nadświatowe...*, s. 246.

DL/544, za wspomnianą „większość”. Niechże wreszcie, choć w części, ujrzy ona światło⁷⁹:



2. Marian Grześczak, *Zapis przestrzenny*, Ośrodek Dokumentacji Wielkopolskiego Środowiska Literackiego, Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu, sygn. DL/544, k. 23

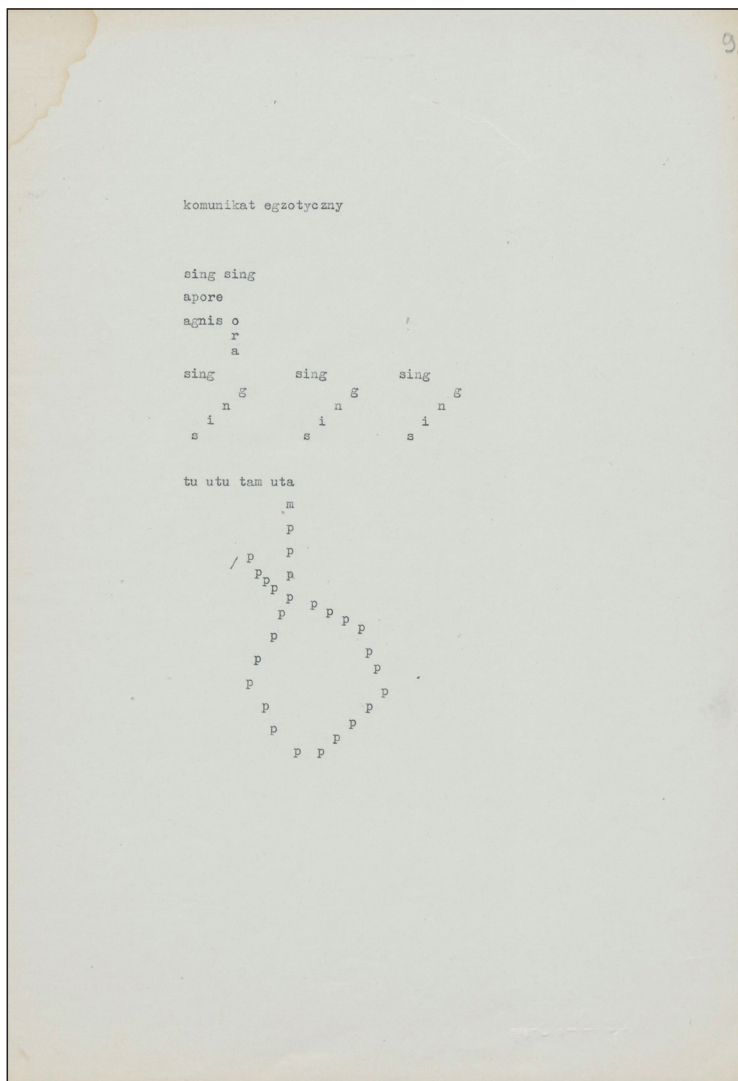
⁷⁹ Bardzo dziękuję pani Indze Grześczak i całej rodzinie poety, a także dyrekcji Biblioteki Raczyńskich, za zgodę na wykorzystanie materiałów z archiwum.



3. Marian Grześczak, *PRZ*, Ośrodek Dokumentacji Wielkopolskiego Środowiska Literackiego, Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu, sygn. DL/544, k. 41

Już rzut oka na niektóre ze zdeponowanych w Domu Literatury utworów tłumaczyć może „techniczne” trudności utrudniające Grześczakowi publikację w *Naczyniu poważnym* większej ilości wierszy nadślońnych – na przykład zwracający uwagę *Zapis przestrzenny* (k. 23; ilustracja nr 2) stanowi nieomal modelową konkretystyczną konstelację, której porozrzucane na wolności

litery za nic mają sobie prawo linii, porządek wersu, czy prawidła druku. Tylko nieco łatwiejszy wydawać musiał się druk wyzyskujących specyfikę i niedoskonałość maszyny do pisania kompozycji *PRZ* (k. 41, ilustracja nr 3), podobnie jak poetyckiego żartu *pasybialepasyczarne* (k. 40) oraz – najbardziej zbliżonego do *Miasta* – wiersza *ten, który się przyłączył* (k. 17), złożonego z wielokrotnie iterowanych samogłosek a i e oraz znaku +. Obok tego typu eksperymentów wizualnych w pozostawionym przez Grześczaka zbiorze odnaleźć można formy prostsze, jak złożony wyłącznie z wielokrotnie powtórzonej litery n wiersz *nasze okno na świat bez firanek* (k. 13) czy wykorzystujący znany z (późniejszych?) prac Drózdza kształt klepsydry cykl *Hiroszima* (k. 29–34). Są również teksty czysto foniczne – takie jak *gra* (k. 8) czy świat empiryczny (k. 16) – nieuruchamiające rejestru wizualnego, a stanowiące (podobnie jak *szelesty domu z Naczynia poważnego*) próbę głoskowego zapisu dźwięków. Najciekawsze jednak – i, jak można przypuszczać, najważniejsze dla poety – są te „wiersze nadślowne”, w których podejmuje on próbę organicznego połączenia rejestrów wizualnego i dźwiękowego. Apelując zarazem do oka (litery układające się w mniej lub bardziej rozpoznawalne kształty), jak i do ucha (onomatopeiczne zbitki głosek, w których części rozpoznać możemy odpryski słowne i imitację rozmaitych odgłosów), realizacje te kierują myśl ku podkreślanej przez Grześczaka konieczności przekształcenia prostych piktogramów w fonogramy. Odnalezione w archiwum „wiersze nadślowne” wydają się realizować ten postulat na różne sposoby. Najprościej w wyraźnie dwudzielnym *alfabecie* (k. 3), którego pierwszą część stanowią przekształcające tytułowy leksem fonetyczne kalambury („alabeta/ alebata/ feb/ tebla/ t/ te lala” itd.), które w pewnym momencie – oto i część druga – rozsypują się w prostą konstelację złożoną z powtarzanych liter j, a, d. W nieco bardziej złożony sposób dzieje się to w humorystycznych *wariacjach na temat klasyki* (k. 21) – w której fonetyczna rozbiórka czterech kojarzących się z Mickiewiczem leksemów („litwo”, „ojczyzno”, „gródek”, „zagranica”) połączona zostaje z utworzonym ze znaków – , – , i oraz sylab li i oj kształtem przypominającym drogą bądź rzekę – jak również w miejskim *układzie równoważnym* (k. 20), którego część górna, złożona ze znaków o, 0, 8, 9, przypominać może ewokowany na planie treści kielich kwiatu, środkowa – wieżowiec o „11 piętrach”, zaś dolna utworzoną z wielokrotnie powtórnego znaku – ulicę, w sąsiedztwie której pięciokrotnie powtarza poeta spółgłoskę drżącą r. Nieco bardziej czytelny wydaje się złożony z wielokrotnie powtórnymi liter m i t trójkątny układ środkowej części *baru* (k. 4, ilustracja nr 4): przypomina on uproszczony rysunek budynku, w którego podstawie spółgłoski te utworzą w końcu wyrazy „tata” i „mama”, a którego część górna wydaje się dźwiękowo imitować pejzaż dźwiękowy tytułowego lokalu, z którego dobiegają do nas takie dźwięki, jak „k kas aprry jmiiiiiiiiiiiie”, „śłśłśłśłśłśłśłśł” czy „wólelelelewó”.



5. Marian Grześczak, *komunikat egzotyczny*, Ośrodek Dokumentacji Wielkopolskiego Środowiska Literackiego, Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu, sygn. DL/544, k. 9

cym do przełamania lekturowych przyzwyczajień i przeczytania ułożonych ukośnie liter g, n, i, s od dołu, dzięki czemu utworzą one wyraz „sing”. Ich diagonalny układ – wyraźnie naruszający utrwalony w naszej kulturze kierunek lektury – powtórzony będzie przez Grześczaka trzykrotnie, a do tego zobrazowany zostanie znakiem /. Nie może nie zachęcać to do poszukiwania polilinearności również w innych elementach tekstu – np.

w wydrukowanym pionowo łacińskim leksemie „ora”, który przeistoczył się może w wołacz „aro”, bądź też w wyrazie „agnis”, stanowiącym wszak ananiam „sing a”, gdzie a odsyłałoby do nazwy dźwięku. Być może zatem i na nieoczywisty kształt konstelacji wieńczącej utwór, utworzonej z wielokrotnie powtórnego p (a może d?), należałoby spojrzeć z ukosa – tak, by przeistoczył się on w rodzaj grzechotki bądź w odwróconą nutę, a nie wyłącznie powtarzał kształtu tworzącej go litery? Wreszcie zaś: czy muzyczna dominanta całości (nie licząc wspomnianego już wyrazu „agnis”, imperatyw „sing” powtórzony został w tym niewielkim tekście aż osiem razy) nie pozwalałaby postrzegać nietypowego układu całości jako formy notacji, w której – sugerujące trójgłosowość – trzykrotne powtórzenie wspomnianego diagonalnego motywu *gnis* określałoby wysokość poszczególnych tworzących go dźwięków, zaś frapujący kształt wieńczący utwór wskazywać mógłby – niczym w instrukcjach topofonicznych, typowych dla wielu partytur współczesnych – na sposób ustawienia wykonawców? Tak czy inaczej, wielość możliwości góruje tu nad jednoznacznością, co w połączeniu z wyraźnie zaznaczonymi odniesieniami do śpiewu w istocie upodabnia całość do niezdeterminowanej partytury i zachęca do zobaczenia-usłyszenia archiwalnej spuścizny Grześczaka jako serii fonogramów – zgodnie z instrukcją z autokomentarza *Wiersze nadślowe* nakazującą spoglądać na „pojedyncze litery” jako na „nuty”, aby raczej „oglądnąć – usłyszeć” niż „przeczytać” skomponowane z nich utwory. Być może zatem nie tylko *Miasto*, lecz również pozostałe *Wiersze nadślowe*, stanowić miały „partytury” i to w ten sposób należałoby zobaczyć je dziś, jeśli tylko pragnęłyby się oddać im sprawiedliwość? Można przypuszczać, że dzięki temu to, co w pierwszym oglądzie wydaje się w nich mało oryginalnym powtórzeniem dadaizujących prób futurystów – próba zapisu *szelestów domu*, oddania kształtu i pejzażu dźwiękowego *baru*; zastosowanie znaków interpunkcyjnych w *Wariacjach na temat klasyki* czy *Najkrótszym wierszu tradycyjnym*; obecność prymitywnych sekwencji typu „tu utu tam uta” w *komunikacie egzotycznym*; fascynacja miejską symfonią *układzie równoważnym* czy wierszu *ten, który się przyłączył* itd. – wyglądać i wybrzmiewać znacznie wreszcie pełniej, jakże odmiennie, jak pociągająco... Nawet jeśli niełatwo dostrzec partyturowość we wszystkich tekstach składających się na zbiór o sygnaturze DL/544 (nie zawsze przecież gotowych i dopracowanych), wydaje się ona przywracać im potencjalność, uwieloznaczniać je i zwracać życiu – niczym w mesjanizującym spojrzeniu Derridy, pod którym minione przeistacza się w to, co pozwala mieć nadzieję:

Archiwum: jeśli chcemy poznać znaczenie tego słowa, możemy to osiągnąć jedynie w przyszłości, w tym, co nadchodzi. Być może. Nie jutro, lecz w czasie, który ma

nadejść, już za chwilę albo nigdy zgoła. Widmowa mesjańskość pracuje w pojęciu archiwum i wiąże je – podobnie jak religia, historia, sama nauka – z bardzo szczególnym doświadczeniem obietnicy⁸⁰.

11. *Miasto* jednak, ono jedno, wybrane spośród mnogości „wierszy nadślownych”, by zostać zaprezentowane w Gdańsku w 1961 roku, otwiera historię polskiej poezji konkretnej – za której początek przyzwyczailiśmy się uznawać rok 1967. Choć mogłoby wydawać się, że istotną tego przesłankę stanowiła by data publikacji prekursorskiej realizacji Grześczaka wraz z pozostałymi „wierszami nadślownymi” z *Naczynia poważnego*, argument ten w ogóle nie pada. Na wstępie swej monumentalnej *Historii tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, pisząc o „pojawiającej się w Polsce w 1967 roku poezji konkretnej”, wyjaśnia Małgorzata Dawidek-Gryglicka, że przyjęła „datę wyznaczającą początek twórczości kluczowej dla tej rozprawy postaci – Stanisława Dróżdża”⁸¹. W istocie, uznanie roku tego za początek polskiej poezji konkretnej pochodzi od samego autora *Klepsydry*. Na wstępie przygotowanej przez niego antologii, eksponującej datę tę już w podtytule (*Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–1977*), czytamy:

W 1967 roku pojawiła się w Polsce uprawiana programowo poezja konkretna. [...] Przed rokiem 1967 – nie mam oczywiście na myśli czasów zbyt odległych, w których powstawały podwaliny późniejszej poezji konkretnej – sporadycznie pojawiały się bądź teksty poetyckie, bądź jakieś wzmianki krytyczne; miało to jednak charakter ewenementu i na tej zasadzie zostało odnotowane w niniejszej książce⁸².

Antologista ma prawo do autonomicznych decyzji, zwłaszcza gdy – najzupełniej słusznie – uznawany jest za głównego twórcę prezentowanego przez siebie nurtu. Z historycznego punktu widzenia wybór roku 1967 nie może jednak nie zastanawiać: skoro pierwsze realizacje i pierwszy tekst programowy Dróżdża ujrzały światło dzienne rok później, zaś w 1967 jedynie rozpoczął on prace nad pierwszymi *Pojęciokształtami*, to przy uwzględnieniu Grześczaka konsekwentnie wskazać należałoby nie rok publikacji *Naczynia poważnego*, lecz rozpoczęcia prac nad jego pierwszymi tekstami konkretystycznymi – a zatem nie tyle nawet rok 1961, co 1959⁸³. Dróżdź nie znał naj-

⁸⁰ J. Derrida, *Gorączka archiwum...*, s. 56.

⁸¹ M. Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Warszawa 2012, s. 15–16.

⁸² S. Dróżdź, *Trochę uwag*, [w:] *Poezja konkretna...*, s. 5.

⁸³ Postąpi tak np. Anne Hultsch, autorka niemieckojęzycznego rysu historycznego poezji konkretnej w Polsce, zaznaczając, że Grześczak tworzył wiersze konkretne od 1959 roku, Gorzelski – od 1964, a Dróżdź – od 1967 roku (zob. A. Hultsch, *Experimente im Ausnahmezustand. Poezja konkretna / Konkrete Poesie in Pole*, [w:] *Experimentelle Poesie in Mitteleuropa. Texte – Kontexte – Material – Raum*, red. K. Schenk, A. Hultsch, A. Stašková, Göttingen 2016, s. 284).

pewniej pełnej zawartości teczki przechowywanej dziś w poznańskim Domu Literatury, jednak jeśli w zredagowanej przez siebie nocie biograficznej pisze o Grześczaku jako o „rzeczniku poezji konkretnej” oraz jako o autorze, który „w latach 1959–1965 uprawiał poezję konkretną”⁸⁴, nie powinien chyba uznawać jego sześcioletniej działalności za „sporadyczną” bądź „mającą charakter ewenementu”, zaś z uwagi na (również wymienione w nocie) teksty teoretyczne nie dyskredytować jej jako rzekomo „nieprogramowej”⁸⁵. Warto dodać, że to autor *Naczynia poważnego* był autorem recenzji opiniującej antologię do druku; w zachowanym w jego archiwum liście Drózdza z dnia 16 kwietnia 1978 czytamy wszak: „Szanowny Panie, za parę tygodni antologia poezji konkretnej (polskiej) będzie już wydrukowana. Bardzo dziękuję za pozytywną recenzję wydawniczą”⁸⁶. Tak czy inaczej (*Alea iacta est!*) decyzja została podjęta, rola ośrodka wrocławskiego – wyeksponowana⁸⁷, historia polskiej poezji konkretnej – uprawomocniona; Grześczak natomiast znalazł się na jej marginesie, zaś publikacje mu poświęcone do dziś nawiedzane są przez widma przeinaczeń. I tak odnosząc się do dorobku autora *Wierszy nad słownych*, w swojej *Historii tekstu wizualnego* napisze Dawidek-Gryglicka: „Skoncentrowany raczej na notacji brzmienia świata niż jego opisie Grześczak odbiegał nieco od głównych założeń poetów konkretnych, trzymając się

⁸⁴ *Poezja konkretna...*, s. 66.

⁸⁵ Wygłaszane w latach 1965 i 1966 odczyty i powstałe na ich bazie teksty z powodzeniem traktować można jako artykulację programu artystycznego, który w tym samym czasie prezentował Grześczak jako poeta (zawierające znaczącą reprezentację wierszy konkretnych *Naczynie poważne* zostało wszak podpisane do składu w połowie 1966 roku), natomiast późniejsze teksty i publikacje – na czele z *Wierszami wybranymi* z 1977 roku, wyprzedzającymi wszak ukazanie się antologii Drózdza – jako próby przypomnienia i interpretacji własnych dokonań. Grześczakowe zainteresowanie międzynarodowym ruchem konkretystycznym potwierdza eksploracja archiwum poety – obok materiałów warsztatowych w rodzaju eksperymentalnego *Scenariusza wiersza wizualnego* (zob. AMG, DL/ 637) znajdziemy w nim chociażby notatnik z 1968 roku zawierający listę ponad stu nazwisk konkretystów z podziałem na państwa, wykaz czasopism publikujących poezję konkretną, stosowne wycinki prasowe oraz niezrealizowane pomysły konkretystyczne, jak np. „wiersz konkretny o Grotowskim” (zob. AMG, DL/626). Pamiętać należałoby wreszcie o eksperymentach w zakresie „teatru poezji”, omawianych i prezentowanych w książce *Trzeci wiersz*, które postrzegać można jako próby dopracowania wyprowadzonej z momentu konkretyzmu autorskiej koncepcji „wizualnej formy liryki”. Trudno uznać działalność taką za „sporadyczną” i „mającą charakter ewenementu” – przykładem takiej mogłyby być np. zbliżone do eksperymentów polskich konkretystów, lecz jawnie humorystyczne i pozbawione podbudowy teoretycznej, trzy wizualne wiersze J. Afanasjewa: *Ludzie idą (plastyka liter)*, *Rym* oraz *Nr* (zob. Afanasjew z Sopotu, *Galązka światła*, Warszawa 1962, s. 41, 43, 62).

⁸⁶ AMG; sygn. DL/653, k. 94.

⁸⁷ Tezę o prekursorstwie Wrocławia postawił Drózdź w antologii wprost, pisząc o tej ostatniej w cytowanym wstępie: „Nieprzypadkowe jest to, że ukazuje się ona we Wrocławiu – gdzie po raz pierwszy w Polsce zaczęto programowo uprawiać poezję konkretną” (S. Drózdź, *Trochę uwag...*, s. 3).

jednocześnie w pobliżu proponowanych przez nich rozwiązań formalnych⁸⁸ – tak jakby swoich, omawianych przez monografistkę, prac nie stworzył on dobrych kilka lat przed nimi... Także zdaniem Wojciechowskiego „Grześczak nigdy nie należał do subkultury poezji konkretnej”, zaś w antologii „pierwszej postaci tej subkultury w Polsce” (czyli Dróždza) znalazł się z tego tylko powodu, że stanowił przykład jej „czysto instrumentalnej [...] koligacji”⁸⁹. Zdaniem krytyka, „skoligacone” z konkretyzmem utwory Grześczaka to teksty jedynie „przypominające wiersz konkretny wyglądem, dowodzące zainteresowania autora poetyką *concrete verse*, lecz niebędące przecież manifestacjami ideologii estetycznej »samoznaku«”⁹⁰. Tę ostatnią (nieokreśloną bliżej, lecz rzekomo konstytutywną dla konkretyzmu jako takiego) porównywał Wesołowski do abstrakcji w malarstwie i wiązał z Gomringerowską ideą konstelacji; wypowiedzi zaś Grześczaka miałyby „wyznaczać granice odkryciu Gomringera” i co najwyżej „współbrzmieć z deklaracjami manifestów poezji konkretnej” – podobnie jak jego „próby” artystyczne „dalekie były od ekstremizmu poetów konkretnych”, a ich autor „przypisuje się nimi raczej do tradycji »poetów wizualnych« przeszłości”⁹¹. Ciekawe, że w cytowanym eseju odsyłał Wesołowski do swego artykułu z 1977 roku, w którym *Miasto* – „graficzny plan miasta wykonany przy pomocy litery n” – określał on właśnie mianem „utworu ekstremalnego”⁹²; dodajmy jednak, że uczynił to on jedynie w przypisie, zaś w części głównej z jakiś powodów konfrontować wolał z *Czasoprzestrzenią* Dróždza akurat znacznie bardziej tradycyjne, wykorzystujące pojedyncze wizualne rozwiązania wiersze Grześczaka (jak w wypadku, analizowanej także przez Biernacką, poziomej linii z wiersza *Piękny epizod*⁹³). Symptomatyczny jest też poświęcony Grześczakowi fragment cytowanej już rozmowy Dróždza i Majerskiego: oto, pytając o rolę Grześczaka w polskiej poezji konkretnej, zastrzegł krytyk: „Wiadomo jednak, że poeta ten nie wziął udziału w ruchu konkretystycznym”, by od głównego

⁸⁸ M. Dawidek-Gryglicka, dz. cyt., s. 391.

⁸⁹ J. Wesołowski, *Trzy polskie poetyki concrete verse. Dróždź, Grześczak, Białoszewski*, „Odra” 2005, nr 3, s. 51–52.

⁹⁰ Tamże, s. 51.

⁹¹ Tamże, s. 53.

⁹² J. Wesołowski, *Czasoprzestrzeń słowa*, „Nowy Wyrz” 1977, nr 10, s. 75. W artykule z „Odry” stanowczo przeciwstawił też krytyk Grześczaka „ekstremalnym poetom konkretnym w rodzaju – powiedzmy – Houédarda, budującego z paraliterowych znaków pisarskich płaskie lub niby-przestrzenne abstrakcyjne formy rysunkowe” (J. Wesołowski, *Trzy polskie...*, s. 53). Cztery lata później w rozmowie z Tomaszem Zalejskim-Smoleniem, wskazując na Grześczakowe *Miasto*, stwierdził zaś: „Jest tu bardzo bliski Houédarda, prawda? Lecz w odróżnieniu od niego nie przekracza granicy literatury. Houédard odrywa się w zupełności od mowy, od języka. Grześczak zatrzymuje się dosłownie na granicy języka: redukuje słowo do fonemu, najmniejszej i elementarnej znaczącej cząstki językowego wypowiedzenia” (*O milczeniu...*, s. 70).

⁹³ Zob. M. Grześczak, *Naczynie poważne...*, s. 42.

jego przedstawiciela otrzymać dającą do myślenia, lakoniczną odpowiedź „Utwory Grześczaka formalnie przypominały teksty konkretystyczne” – po której uciekł on w rozważania dotyczące prac Andrzeja Partuma i Michała Bieganowskiego, *notabene* również będących dla niego „w swojej wymowie tekstami literackimi, wręcz wierszami”, które jedynie „formalnie [...] mogły nasuwać skojarzenia z eksperymentami konkretystycznymi”⁹⁴. Wydaje się, że osobliwe te opinie związane są nie tylko z pragnieniem podkreślenia roli ośrodka wrocławskiego czy z brakiem zażyłej relacji łączącej obu poetów⁹⁵, lecz również z fragmentami publikacji autora *Naczynia poważnego*, które odbierać mógł Dróżdź jako wymierzone tak w samą ideę poezji konkretnej, jak w reprezentowane przez niego środowisko, a zatem i pośrednio w siebie samego. Z nieco większego dystansu taka ich interpretacja jawić się może jako kolejne nieporozumienie związane z Grześczakiem – do którego działalności i nazwiska najwyraźniej z biegiem lat przywiązywał autor *Między* coraz mniejszą uwagę. Kiedy w rozmowie z Dawidek-Gryglicką wspomni on: „Bogusław Michnik napisał, że poezja konkretna była mało znaczącym epizodem w jego twórczości”, badaczka opatrzyć będzie musiała jego wypowiedź przypisem: „Być może Dróżdź się tu myli – otwarcie o marginalnym znaczeniu poezji konkretnej w swojej twórczości wypowiadał się w kilku artykułach Marian Grześczak, między innymi w komentarzu odautorskim zamieszczonym w zbiorze *Wiersze wybrane*, Warszawa 1977, s. 246, oraz w tekście *Poezja konkretna*, „Literatura” 1980, nr 33”⁹⁶. Faktycznie, w obu tekstach mówi Grześczak o „epizodzie” (w pierwszym o „epizodzie laboratoryjnym” swej twórczości⁹⁷, w drugim o epizodzie w dziejach sztuki poetyc-

⁹⁴ *Jestem tradycjonalistą...*, s. 24.

⁹⁵ W archiwum Grześczaka zachowały się dwa adresowane do niego listy Dróżdźa – korespondencja musiała być jednak dłuższa, skoro w odrębnym *post scriptum* dopisanym do zbiorowego zaproszenia z 11.08.1977 pisze autor *Między*: „Dziękuję za list. Napiszę jeszcze w końcu września. Jeśli chodzi o wystawę, może Pan wyśle *Naczynie poważne*” (AMG, sygn. DL/653, k. 93a). Natomiast w dłuższym liście z 16.04.1978, podziękowawszy za pozytywną recenzję przygotowywanej przez siebie antologii, zaprasza on Grześczaka na wystawę towarzyszącą jej publikacji, wspomina o zamiarze bardziej „szczegółowej bibliografii i dokumentacji polskiego konkretyzmu” – w związku z czym dopytuje o „bardziej szczegółowe dane (niż były w Pana poprzednim liście), jeśli idzie o Pana publikacje, jak również publikacje o Panu”, prosząc przy tym o „odpowiedź możliwie natychmiastową” – w końcu zaś wyznaje: „Odrzucono moje podanie o przyjęcie do ZLP ze względu »braku podstaw statutowych«. Nie wiem czy jest w zwyczaju pisanie odwołań w takich sytuacjach? – Jeżeli, to do kogo?” (AMG, sygn. DL/ 653, k. 94).

⁹⁶ *Odprysk poezji: Stanisław Dróżdź mówi = A Piece of Poetry: Conversations with Stanisław Dróżdź. Rozmowy przeprowadziła Małgorzata Dawidek Gryglicka*, Kraków–Warszawa 2012, s. 97.

⁹⁷ Sformułowanie to podchwyci i afirmatywnie potraktuje Tadeusz Sławek, w nawiązaniu do Grześczaka, definiując poezję konkretną jako „laboratorium literatury” (T. Sławek, *Między słowami...*, s. 68).

kiej), w obu też wydaje się też krytyczny – tyle tylko, że nie wobec poezji konkretnej jako takiej, lecz wobec swoich własnych dokonań w jej zakresie oraz wobec postawy tych, dla których wciąż stanowi ona rodzaj elektryzującej nowości. W ton ten uderza poeta zwłaszcza w drugim z wymienionych tekstów, w którym kompetentnie streszczając międzynarodowe dokonania poezji konkretnej (m.in. w odwołaniu do antologii Emmetta Williamsa z 1967 roku), wyraża zdziwienie, że ów „zamknięty, zdawałoby się, epizod odżywa po dziesięciu latach w Polsce”⁹⁸. W dalszej części tekstu podejmuje on jednak próbę obrony poezji konkretnej, idąc tropem – nieprzywołanego wprost – Wiktora Szklowskiego i jego teorii uniezwyklenia:

Wiersz konkretny atakuje oko, sferę wyobraźniową czytelnika, jest – w obrębie zapisu – mobilny, a nie stabilny. Poezja konkretna sprzeciwia się seryjności rzeczy: książek, lodówek, samochodów, w konsekwencji zaś seryjności języka: telemowy, radiomowy, gazetomowy. Poezja konkretna, z reguły czytelna i zrozumiała ponad językami, ustala pewne rygory odbioru tekstu-obrazu-dźwięku. Jest wreszcie poezja konkretna domeną wypowiedzi międzyjęzykowej, próbą scalania różnych sztuk (literatury, plastyki, muzyki, rzeźby) – co, być może, dla rozwarstwiającego się świata ma jakieś znaczenie⁹⁹.

W zakończeniu artykułu apologia przeistacza się wręcz w apoteozę – oto, uznając poezję konkretną zarazem (czego odmawiał mu Wesołowski) za „poezję najgłębiej abstrakcyjną”, jak i za przemyślaną „taktikę języka w wyzwoleńczych wojnach okłamujących składni i niepewnych znaczeń”, mówi Grześczak o jej „sukcesie” – oto poezji konkretnej udało się uwolnić „sztukę poezji od doraźnej służebności”:

Ukierunkowała [ona – dop. P.B.] poezję ku sobie samej, a więc ku swobodzie bycia sztuką. Mało? To znajdźcie, proszę, sztukę, która niepewna swych spełnień potrafi tak uparcie drażnić zdanie, słowo, głoskę (literę), aż do najdrobniejszego maku mowy, którą się okłamujemy, mizdrzmy, uśmiechamy międzynarodowo¹⁰⁰.

Jeśli w puencie wyrazi Grześczak przekonanie, że „poezja konkretna szuka porozumienia”¹⁰¹, to dopowiedzieć należałoby gorzko, że poszukiwania takiego zabrakło w recepcji i ocenie jego własnych starań... W wyniku tego braku *Miasta* – pierwszej polskiej realizacji konkretystycznej, zaprezentowanej publicznie w 1961, a opublikowanej sześć lat później – nie zobaczymy w opowiedzianej przez Dawidek-Gryglicką *Historii tekstu wizualnego*, chociaż znalazło się w niej miejsce na reprodukcje ponad czterystu późniejszych realizacji...

⁹⁸ M. Grześczak, *Poezja konkretna...*, s. 11.

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ Tamże.

¹⁰¹ Tamże.

12. *Miasto* nie ma zatem szczęścia w recepcji; niczym maszyna nierozumienia wydaje się za to generować masę błędów. Skoro podążaliśmy do tej pory tropem kilku z nich, nie zapominajmy o tym najpierwszym, otwierającym wykaz wystaw poezji konkretnej z Dróždżowej antologii: „M. Grześczak: *Miasto* – parodia [pokaz pierwszej wersji tego testu]. Klub Studencki „Żak”, Gdańsk 1961”. Czy „pierwsza wersja tego testu” to zwyczajna literówka, czy oznaka swoistej nadświadomości autora *Między*, którego ręka znalazła wyraz dla wewnętrznego zmagania, jakie odczuwać mógł on w związku z decyzją o uwzględnieniu w spisie „wystaw poezji konkretnej” realizacji wyłamującej się ze spisywanej przez niego historii polskiego konkretyzmu? Przydarzająca się akurat adeptowi sztuki litery literówka – i to w dodatku w pierwszym punkcie jego wykazu – może śmieszyć; może też jednak prowokować interpretacje spod znaku hermeneutyki podejrzeń. Pomijając już narzucającą się wykładnię psychoanalityczną, czy nie mogła dać tu znać o sobie de Manowska retoryczność języka, jaką w pierwszej, bohaterskiej fazie konkretyzmu przekłamać próbowano rojeniami o międzynarodowości i uniwersalności nowej poezji? Nade wszystko zaś – czyż nie utrafiło tu w samo serce doświadczenia rzeczywistej, angażującej lektury, która oswojoną i zautomatyzowaną czynność dekodowania znaków przeistacza w płoch afektu, pozycję eksperta w egzystencjalną dyspozycję, tekst w test? Aż prosi się, by niezamierzoną tę paronomazję podbudować odpowiednimi wypisami z historii sztuki i interpretacji, po czym wznieść na niej mniej lub bardziej efektowną konstrukcję teoretyczną... Także z perspektywy historyka konkretyzmu realizacje Grześczaka postrzegać można jako test – na neoawangardową tolerancję, jakiemu poddany został rodzimy system literatury, a przynajmniej podsystem oficjalnej krytyki literackiej. Jak się okazuje, test ten został obłany – cokolwiek historyczne reakcje krytyki na podjętą przez poetę próbę włączenia „wierszy nadślovných” w obręb tradycyjnie pojmowanej książki poetyckiej, jaką było *Naczynie poważne*, wydają się zaświadczać, że w drugiej połowie lat sześćdziesiątych eksperymenty tego typu z różnych powodów jawiły się w Polsce jako niewczesne. Paradoksalnie jednak, realizacje Grześczaka zmarginalizowane zostały również przez powstające środowisko konkretystów, które w znacznie większym stopniu niż miało to miejsce skorzystać mogło przecież z pozycji, kontaktów i doświadczenia ich starszego kolegi po piórze. Co mogło sprawić, że także i im „wiersze nadślovné” wydały się obce i nieswoje? Nie sposób udzielić dziś na to pytanie ostatecznej odpowiedzi. Można jednak przypuszczać, że istotną rolę odegrała tu również partyturowość realizacji Grześczaka – podkreślana w podtytule *Miasta* i w autokomentarzu z *Wierszy wybranych*, dochodząca do głosu w większości opublikowanych „wierszy nadślovných”, a otwierająca perspektywę potencjalnej brzmieniowości tekstu, przeistaczającej

oswojone w polskiej tradycji literackiej „piktogramy” w znacznie mniej dla niej oczywiste „fonogramy”. Tak czy inaczej, w efekcie tego podwójnego odrzucenia „poezja nadśłowna” stała się poezją dla nikogo – niewykonywana, nieodczytywana, nieobecna podzieliła ona pośledni los notacji, skazanej na milczące wyczekiwanie łaski wykonania. Jest wszak partytura niema i nieludzko wręcz bezcielesna – nie dla niej Barthesowska ziarnistość głosu, pozwalająca dosłuchiwać się „języka, głośni, zębów, mięśniowych przegród, nosa” śpiewaka, nie dla niej „materialność ciała mówiącego swoim językiem ojczystym”, nie dla niej muśnięcia „jedyną erotyczną częścią ciała pianisty, czyli opuszka palców, którego »ziarno« tak rzadko słyszymy”¹⁰². Zamiast tego testuje partytura gościnną gotowość tekstu do wcielenia – nie tylko *hit et nunc*, lecz *nunc et usque in aeternum*, w niekończącej się serii zawsze nieostatecznych wykonań – jak również naszą gotowość jego przyjęcia, wzięcia sobie i do siebie. Przyjemność tekstu? Podatność, tylko podatność – nigdy nie na teraz, zawsze poniewczasie, po dacie, lecz równocześnie po datku, dwuznacznym darze te(k)stu, któremu odpowiedzieć należy nie podległością, lecz niepodległością sprawczego gestu, interpretacją, wykonaniem.

13. *Miasto* jest partyturą, która w 1961 roku miała swój pierwszy „pokaz”. Czy również w wypadku użytego przez siebie odczasownikowego rzeczownika Drózdź, myląc się, trafia w sedno? Wydaje się, że tworząc swoje pierwsze wiersze-partytury, autor *Naczynia poważnego* podchodził do ewentualności ich wykonania wystarczająco poważnie, byśmy mogli wyobrazić sobie gdański „pokaz” jako prezentację głosową. Wystarczająco wymowna jest już cytowana wcześniej instrukcja wykonawcza dołączona do *Wyboru wierszy*, zaś o swojej predylekcji do głosowej realizacji tekstu poetyckiego mówił Grześczak wielokrotnie, także we wstępie do opublikowanych trzy lata wcześniej *Poezji wybranych*:

Nie umiem czytać wierszy po cichu, gubię wtedy ich rytm, muzykę, sensualność. Dopiero kiedy sprawdzają się w mowie, tzn. kiedy ich energia wewnętrzna mieści się w energii mojego głosu, doznaję owej wspaniałej jedności wzruszenia własnego ze wzruszeniem cudzym, przez wiersz mi podpowiadany¹⁰³.

Wymownym tego świadectwem wydaje się esej *Stan czynny poezji* zamieszczony w zbiorze *Trzeci wiersz* z 1973 roku. Wspominając o istotnych dla historii awangardy eksperymentalnych wierszach Christiana Morgensterna – *Die grosse Lalula* oraz *Fisches Nachtgesang* z 1905 roku – nazwie je Grześczak „dwoma zdumiewającymi notacjami”, „wierszami fonicznymi, fonogramami”, po czym wyjaśni, że „litery i znaki graficzne znalazły się tu

¹⁰² R. Barthes, *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 231–232, 236.

¹⁰³ M. Grześczak, *Urywki autobiografii...*, s. 17.

w roli nut, które, czytając tekst, należy głośkować” – w końcu zaś zapyta: „Czy taką partyturę zdolny jest wykonać głos aktora? Oczywiście. I będzie ona przy tym bardziej zrozumiała, niż byłby rozumiały odpowiedni opis słowny”¹⁰⁴. Refleksji tej towarzyszy – jedno z wyraźniejszych w eseistyce Grześczaka – odniesienie do fonogramów własnego autorstwa: omówi on genezę i krótko ustosunkuje się do recepcji *Czarnych kobiet*, a także przywoła zdarzenie, jakie nie powinno ująć naszej uwadze. Wspominając o współczesnej mu poezji konkretnej („jak choćby Stanisława Dróżdża we Wrocławiu czy całej plejady poetów obcych, od Pierre Alberta-Birot po Henri Chopina”), zestawia ją poeta z *Rzutem kośćmi* Mallarmégo, a zauważywszy, że „dla teatru eksperyment ów nie mógł znaczyć wiele”, dopowie:

Okazuje się jednak, że znaczył coś dla aktorów. Kiedy w roku 1958 zaproponowałem Tadeuszowi Sabarze czytanie wierszy pikturalnych (Stanisława Młodożeńca, Tytusa Czyżewskiego, swoich) – był zafascynowany wielkością przestrzeni, w której słowa wiersza mogły krążyć swobodnie. Wolna, czysta przestrzeń wokół słów dawała szansę aktorowi do wypełnienia jej grą. W czasie recytacji rodził się jakby nadśłowny ciąg skojarzeń; autorem był tu aktor¹⁰⁵.

Zacytowany fragment wart jest uwagi przynajmniej z kilku względów: z powodu jeszcze wcześniejszej daty, w której wykonywane być miały Grześczakowe „fonogramy” – i to nie przez byle kogo, bo przez zawodowego, znanego aktora; z powodu wiele mówiącego zestawienia własnych prób z dokonaniem futurystów, Bloomowskich „wielkich poetów” z rekonstruowanej drogi twórczej młodego autora; przez wzgląd na podobieństwo zaproponowanego opisu (jak pamiętamy, zawsze „mniej rozumiałego” niż wykonanie...) do istniejących odczytań *Rzutu kośćmi*, na czele z autokomentarzem Mallarmégo, który, podobnie jak młody autor, zachęcał przecież do potraktowania swojego tekstu jak partytury¹⁰⁶; z uwagi na uruchomienie kontekstu surrealistyczno-psychoanalitycznego, rzucającego światło na preferowaną przez poetę nazwę tworzonych przez siebie utworów konkretnych (*Wiersze nadśłowne*); ze względu na użytą tu kategorię gry, otwierającą nas na jesz-

¹⁰⁴ Tenże, *Trzeci wiersz...*, s. 155. Wybór Morgensterna nie jest chyba przypadkowy, skoro w autobiograficznym wstępie do *Poezji wybranych* wyznaje Grześczak: „Pierwszą książką, którą przeczytałem, były *Wiersze* Christiana Morgensterna z ilustracjami Sulamith Wülfing. Książkę znalazłem w komodzie po Frau W. Walter, która zajęła nasze mieszkanie zaraz na początku wojny. Uciekając przed frontem, zostawiła kilka książek. Mam tego Morgensterna do dziś, specjalnie strzeżonego, z wierszami, których nie potrafiłem pojąć, z ilustracjami tak zwiewnie subtelnymi, że wtedy – w dzieciństwie – przyglądałem się im z lękiem i zachwytem. [...] Książka ta rozszerzyła granicę moich wyobrażeń o świecie, rzeczem konkretnym odebrała jednoznaczność” (M. Grześczak, *Urywki autobiografii...*, s. 15–16).

¹⁰⁵ Tamże, s. 155.

¹⁰⁶ Zob. S. Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, przeł. T. Różycki, Kraków 2005, s. 48.

cze inną tradycję tworzenia i rozumienia kultury; w końcu zaś – z powodu finalnej problematyzacji statusu autorstwa dzieła literackiego, jaką przynosić musi postrzeganie tekstu literackiego jako partytury. Każda z tych kwestii zasługuje na osobną „wariację”; w tej dopowiedzieć należałoby jedynie, że chociaż Grześczak pisze o recytacjach Sabary w czasie przeszłym, jako zaistniałych („rodził się jakby nadśłowny ciąg skojarzeń”), nie udało mi się natrafić na żadne inne ich ślady: nie zachowały się one w starannie uporządkowanym archiwum poety, milczy na ich temat Polska Bibliografia Literacka itd. Podobnie jak domniemane wykonanie autorskie z klubu „Żak”, wydają się istnieć one jedynie potencjalnie, hipotetycznie, w kondycji... partytury, której potencjalność raz jeszcze bierze górę nad jednostkową, mniej lub bardziej przygodną, aktualizacją. Być może zatem uznać należy, że w klubie „Żak” Grześczak faktycznie „pokazał”, a nie przeczytał swoją partyturę? Albo jeszcze inaczej: przeczytał – tak, jak pozostałe, bardziej tradycyjne swoje wiersze – a następnie pokazał ją i omówił, pragnąc uwidocznić partyturową kondycję swojej realizacji. Neoawangardowe działania autora *Naczynia poważnego* postrzegać można nie tylko jako podkreślenie zasadniczej podwójności każdego, nawet najbardziej eksperymentalnego, tekstu literackiego, będącego zawsze zarazem te(k)stem dla oka, jak i te(k)stem dla ucha, ale również próbę usytuowania się w przestrzeni aktywującej równocześnie oba te, wzajemnie od siebie zależne, wymiary – i artystycznego wyzyskania drzemających w niej możliwości. Być może właśnie z uwagi na ową podwójność *Miasto* musiało okazać się tak trudnym testem dla polskiej poezji konkretnej, która, kształtując się wszak w bezpośredniej bliskości sztuk plastycznych¹⁰⁷, nie była w stanie uznać prawdy o swoich narodzinach z ducha muzyki, a raczej – z partytury: nigdy niespełnionej potencjalności ostatecznego wykonania, brzmienia, głosu. Ten ostatni – przeszły niezarejestrowany – jest dziś dla nas dojmująco nieobecny, pozostawiając z niczym badaczy „głosnej poezji”, jej recytacji, realizacji głosowej, audialności. Pozostaje partytura – wieczna obietnica ponownego zaistnienia, nigdy dość, raz jeszcze, n + 1.

14. *Miasto: partytura* Mariana Grześczaka otwiera historię polskiej poezji konkretnej – a jednak zapominamy o tym przynajmniej tak często, jak o początkowym fragmencie partytury *XIV Piano Piece for David Tudor 4* Sylvano Bussottiego otwierającej jeden z najważniejszych ponowoczesnych

¹⁰⁷ Jednym z najwcześniejszych artykułów akcentujących wagę współpracy wrocławskich konkretystów z tamtejszym środowiskiem plastycznym jest esej Bogusława S. Kundy (*Poezja konkretna – szkic sytuacyjny*, „Studia Estetyczne” 1973, t. 10), którego zdaniem to właśnie ze specyfiką tą związana jest rzekoma „nieobecność linii fonicznej” w polskiej poezji konkretnej (zob. tamże, s. 162–163).

tekstów filozoficznych – słynne *Kłaczce* Deleuze’a i Guattariego wprowadzające do ich *Tysiąc plateau*¹⁰⁸. Fragment partytury włoskiego kompozytora (czy tylko z przyczyn technicznych?) zniknął z kanonicznego, od lat będącego w użyciu przekładu Bogdana Banasiaka¹⁰⁹; przez lata więc niemający dostępu do oryginału polscy czytelnicy mogli nie mieć o nim pojęcia, chociaż, odsyłając do uwagi Pierre’a Bouleza o eksperymentalnym muzycznym „zapisie narzucającym instrumentalności niemożliwość utrzymania zbieżności z pulsującym czasem”, konstatują tam Deleuze i Guattari, że „forma muzyczna, w swych zerwaniach i namnażaniu się, jest porównywalna z chwastem, kłaczem”¹¹⁰. Reprodukacja partytury *XIV Piano Piece for David Tudor 4* pojawiła się dopiero w opublikowanym niedawno polskojęzycznym przekładzie całości, w którym przedrukowano również pozostałe czternaście obrazów otwierających każdą z części. Pośród nich wydaje się ona jednak – najpierwsza, wprowadzająca i w specyficzny sposób modelująca odbiór tej niezwyklej książki – zajmować miejsce szczególne. Zwracając uwagę, że w pierwszym francuskim wydaniu partytura Bussottiego umieszczona jest tuż obok lakonicznych *Uwag wstępnych*, poprzedzając nie tylko *Kłaczce*, ale i całą książkę, Ronald Bogue nie zawaha się napisać, że jest ona obrazem dla *Tysiąc plateau* „najważniejszym”¹¹¹. Podczas gdy samo *Kłaczce* porówna on do „uwertury do książki, wypełnionej gęsto motywami, których pełne znaczenie stanie się oczywiste dopiero po lekturze całości tekstu”¹¹², otwierającemu ową całość obrazowi przypisze on przynajmniej równie istotną rolę: „Jeśli plateau *Kłaczce* jest uwerturą dzieła, kompozycja Bussottiego jest jego partyturą. Mówi nam, jak powinniśmy wykonać *Tysiąc plateau*, jak powinniśmy zagrać na książce (*how we should play the book*)”¹¹³. Być może więc to nie tyle historia i teoria polskiej poezji konkretnej i eksperymentalnej miały powiedzieć nam, jak wykonane zostało *Miasto*, ale to *Miasto* może powiedzieć nam, jak mogliśmy (jak możemy!) wykonywać naszą poezję, eks-

¹⁰⁸ Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau...*, s. 3.

¹⁰⁹ Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Kłaczce*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3.

¹¹⁰ Tamże, s. 13. Cytowana uwaga Bouleza pochodzi z: P. Boulez, *Par volonté et par hasard*, Du Seuil 1975, s. 89.

¹¹¹ R. Bogue, *Scoring the Rhizome: Bussotti’s Musical Diagram*, „Deleuze Studies” 2014, vol. 8, nr 4, s. 472–473. Na istotną rolę partytury *XIV Piano Piece for David Tudor* dla *Tysiąc plateau* zwracają uwagę również Gary Genosko (*Proliferation, Openness, and the Between in Deleuze and Guattari*, [w:] tegoż, *Undisciplined Theory*, London – New Delhi 1998, s. 73–96) oraz Magdalena Krysztoforska, której inspirujący artykuł przełożony został w poświęconym notacji numerze „Glissanda” (zob. też, *Deterytorializując notację. O diagramatycznej naturze partytur graficznych*, tłum. A. Klichowska, „Glissando” 2017, nr 3 (32), s. 88–94).

¹¹² R. Bogue, dz. cyt., s. 473.

¹¹³ Tamże, s. 474.

perymenty, egzystencję... Przed ostatnim akordem czternastej wariacji na temat wiersza-partytury Mariana Grześczaka raz jeszcze zabłądźmy zatem w *Mieście*, popatrzmy, wykonajmy, posłuchajmy.

BIBLIOGRAFIA

- Afanasjew z Sopotu, *Gałązka światła*, Warszawa 1962.
- Agamben G., *Parodia*, [w:] G. Agamben, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- Bandrowska-Wróbiewska J., *Nota biograficzna*, [w:] M. Grześczak, *Poezje wybrane*, Warszawa 1975.
- Bańko M., *Współczesny polski onomatopeikon. Ikoniczność w języku*, Warszawa 2008.
- Barthes R., *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.
- Biernacka B., *Próby Mariana Grześczaka*, [w:] B. Biernacka, *Style i postawy. Szkice o poezji*, Poznań 1969.
- Bogue R., *Scoring the Rhizome: Bussotti's Musical Diagram*, „Deleuze Studies” 2014, vol. 8, nr 4.
- Calvino I., *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Kraków 2005.
- Celan P., *Południk*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2010, nr 1–2.
- Cybulski A., *Pokolenie katarzyniarzy. Zapiski z 10-lecia Klubu Studentów Wybrzeża „Żak”*, Gdynia 1968.
- Dawidek-Gryglicka M., *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Warszawa 2012.
- Deleuze G., Guattari F., *Kłacze*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, [przekład zbiorowy, brak nazwiska tłumaczy], red. J. Bednarek, Warszawa 2015.
- Derrida J., *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Warszawa 2016.
- Drózd S., *Pojęciokształty*, „Odra” 1968, nr 12.
- Drózd S., *Trochę uwag*, [w:] *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–1977*, oprac. S. Drózd, Wrocław 1978.
- Frycz J., *O „Galerii”*, [w:] Teatr Galeria, [Program do spektaklu „Kolonja karna”], Gdańsk 1961.
- Garnier P., *Spatialisme et poésie concrète*, Paris 1968.
- Genosko G., *Proliferation, Openness, and the Between in Deleuze and Guattari*, [w:] G. Genosko, *Undisciplined Theory*, London–New Dehli 1998.
- Grześczak I., *Topografie poezji*, [w:] *Cień światła. Życie i twórczość Mariana Grześczaka*, red. A. Sobańska, A. Kraszewska, Poznań 2012.
- Grześczak M., *Kronika Miesiąca. W kraju*, „Poezja” 1968, nr 1.
- Grześczak M., *Naczynie poważne*, Warszawa 1967.
- Grześczak M., niepublikowane materiały z: Archiwum Mariana Grześczaka, Ośrodek Dokumentacji Wielkopolskiego Środowiska Literackiego, Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu.
- Grześczak M., *Pies na Galerii*, „ItD” 1963, nr 28.
- Grześczak M., *Poezja i plastyka*, „Literary” 1966, nr 2, s. 14.
- Grześczak M., *Poezja konkretna*, „Literatura” 1980, nr 33, s. 11.

- Grzeźczak M., *Przedwierzbak*, [w:] *Wiek Wierzbaka. Głosy poezji i prozy*, red. M. Grzeźczak, Poznań 2006.
- Grzeźczak M., *Ruchome granice poezji i plastyki*, [w:] *Ruchome granice. Szkice i studia*, red. M. Grzeźczak, Gdynia 1968.
- Grzeźczak M., *Sierpień, tętnienie*, Warszawa 1975.
- Grzeźczak M., *The Visual Form of the Theatre*, „Young Cinema Theatre” 1965, nr 8 (1).
- Grzeźczak M., *Trzeci wiersz. Przypadki teatru poezji*, Warszawa 1973.
- Grzeźczak M., *Urywki autobiografii*, [w:] M. Grzeźczak, *Poezje wybrane*, Warszawa 1975.
- Grzeźczak M., *Wiersze wybrane*, Warszawa 1977.
- Grzeźczak M., *Wstęp*, [w:] *Ruchome granice. Szkice i studia*, red. M. Grzeźczak, Gdynia 1968.
- Grzeźczak M., *Za granicą – Czechosłowacja*, „Poezja” 1968, nr 10.
- Grzeźczak M., *Zestawienia (uwagi o happeningu)*, „Poezja” 1966, nr 4.
- Hultsch A., *Experimente im Ausnahmezustand. Poezja konkretna / Konkrete Poesie in Pole*, [w:] *Experimentelle Poesie in Mitteleuropa. Texte – Kontexte – Material – Raum*, red. K. Schenk, A. Hultsch, A. Stašková, Göttingen 2016.
- Jestem tradycjonalistą... Ze Stanisławem Dróždźem rozmawia Paweł Majerski*, „Opcje” 1998, nr 3.
- Krechowicz J., *Pies, a także brak psa*, [w:] Teatr Galeria, *[Program do spektaklu „Pies”]*, Gdańsk 1963.
- Krysztoforska M., *Detyryalizując notację. O diagramatycznej naturze partytur graficznych*, tłum. A. Klichowska, „Glissando” 2017, nr 3 (32).
- Kunda B.S., *Poezja konkretna – szkic sytuacyjny*, „Studia Estetyczne” 1973, t. 10.
- Lawrence D.H., *The Rainbow*, New York 1915.
- Mallarmé S., *Rzut kościami nigdy nie zniesie przypadku*, przeł. T. Różycki, Kraków 2005.
- Man de P., *Hegel o wzniosłości*, [w:] P. de Man, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybyśławski, Gdańsk 2000.
- Matuszewski R., *Poezja polska w roku 1967*, „Poezja” 1968, nr 9.
- Melberg A., *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002.
- Milobędzka K., *Zbierane. 1960–2005*, Wrocław 2006.
- Murray Schafer R., *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, [w:] *Kultura dźwięku. Tekstu o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010.
- Mycielska-Golik Z., *[postowie]*, [w:] M. Grzeźczak, *Marian Grzeźczak*, Warszawa 1986.
- Nowicki K., *Naczynie realne*, „Poezja” 1967, nr 9.
- O milczeniu. Z Jackiem Wesołowskim rozmawia Tomasz Zalejski-Smołeń*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2009, nr 2.
- Odprysk poezji: Stanisław Dróždź mówi = A Piece of Poetry: Conversations with Stanisław Dróždź. Rozmowy przeprowadziła Małgorzata Dawidek Gryglicka*, Kraków – Warszawa 2012.
- Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–1977*, oprac. S. Dróždź, Wrocław 1978.
- Rogosiński J., *Stare i nowe u Grzeźczaka*, „Współczesność” 1967, nr 9.
- Russolo L., *Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny*, przeł. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku. Tekstu o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010.
- Sławek T., *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989.

- Szymański W.P., *W stronę metodologii*, „Życie Literackie” 1967, nr 44.
- Waśkiewicz A.K., *Naczynie poważne [recenzja]*, „Pomorze” 1967, nr 14.
- Waśkiewicz A.K., *Polska poezja konkretna*, „Nadodrze” 1971, nr 18.
- Waśkiewicz A.K., *Polska poezja konkretna?*, „Twórczość” 1969, nr 7.
- Wesołowski J., *Czasoprzestrzeń słowa*, „Nowy Wyraz” 1977, nr 10.
- Wesołowski J., *Trzy polskie poetyki concrete verse. Drózdź, Grześczał, Białoszewski, „Odra”* 2005.
- Witan J., *Debiuty – eksperymenty*, „Nowe Książki” 1967, nr 14.
- Zawadzki A., *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009, s. 235.
- Żurakowski B., *„Naczynia poważnego” forma otwarta i zamknięta*, „Odra” 1968, nr 1.
- Żurowski A., *Wyspy czystej formy: o teatrze Jerzego Krechowicza*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2009, nr 7.

