

## (Prze)grać w kości. Franz Mon: granice poezji, granice interpretacji

ABSTRACT. Kołodziej Dorota, *(Prze)grać w kości. Franz Mon: granice poezji, granice interpretacji* [(Un)lucky throw of the dice. Franz Mon: borders of poetry, borders of interpretation]. „Przestrzenie Teorii” 31. Poznań 2019, Adam Mickiewicz University Press, pp. 71–91. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2019.31.3.

This article attempts to discuss borders of interpretation in the light of concrete poetry. The paper compares Franz Mon's pieces to earlier works, especially *A throw of the dice will never abolish chance* by Stephane Mallarme. This research is conducted in the context of Mon's and Mallarme's metapoetic commentary, who both show interest in the categories of playing and musical scores. The article attempts to transfer this perspective into an interpretation of four texts by Mon.

KEYWORDS: Concrete poetry, Franz Mon, score

*Sędziowie zanotowali w swoich zeszytach:  
„Przecież w tym nie ma ani odrobiny sensu”,  
ale żaden z nich nie starał się nawet zrozumieć,  
o co chodzi.*

Lewis Carroll *Alicja w Krainie Czarów*

### Rozumie: nie!

Cóż począć z literaturą bez granic, swoją upartą odmową przyporządkowania wprawiającą nas w bezgraniczne zakłopotanie? Taką, która – jak powiada Dereck Beaulieu – programowo i permanentnie „przewycięża ograniczenia kartki, autora, a nawet samego wiersza”<sup>1</sup>, niezależnie od tego, jak usilnie próbuje zamknąć się ją w ich granicach? Czego można życzyć sobie w sytuacji lektury, w której – jak w manifeście o wdzięcznym tytule *Z pąwiaszowaniem urourodziurodzin* pisze Öyvind Fahlström – „zdania tak dalece nic nie mówią czytelnikowi, że ów, wygłodniały, zachłannie poszukuje ich znaczenia”<sup>2</sup>? Łaknący sensu czytelnik nie cofnie się przed niczym, jednak uwolnione, spuszczone z łańcucha znaki za nic

<sup>1</sup> D. Beaulieu, *Postłowie po słowach. Ku poetyce konkretnej*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2006, nr 1–2, s. 372.

<sup>2</sup> Ö. Fahlström, *Z pąwiaszowaniem urourodziurodzin. Manifest poezji konkretnej*, przeł. A. Topaczewska, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 95.

mają sobie „oswojony” i „rozumiały” język jego spraw; prędzej rzuca się na niespełnionego interpretatora niż pokornie poddadzą się próbom udomowienia...

Możliwe, że tak dramatyczna diagnoza nie jest tu na miejscu, jednak kontakt z poezją konkretną – bo o niej tu mowa – niejednokrotnie opisywany jest właśnie za pomocą agonicznej, cielesnej metaforyki. W tekstach programowych samych konkretystów, jak i w krytycznych do tychże komentarzach natrafimy nieraz na takie leksemy jak „konfrontacja” czy „walka”, a Tadeusz Sławek pod koniec swojej monografii *Między słowami* zaoferuje czytelnikowi nawet – zapewne nieco żartobliwy – „Zestaw pierwszej pomocy dla ofiary zderzenia z poezją konkretną”<sup>3</sup>. Warto zastanowić się więc chyba, dlaczego pochodzące z lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych prace konkretystów wciąż powodują tak duże interpretacyjne trudności i poznawczy dyskomfort, a także podjąć próbę wypracowania narzędzi, które umożliwiłyby ich pełniejszy odbiór. W tym celu podejmę się interpretacji czterech, powstałych w latach 1965–1967, konkretystycznych utworów urodzonego w 1926 roku we Frankfurcie niemieckiego poety Franza Mona, którego „intermedialne podejście” do twórczości od lat „rozmywa granice” pomiędzy „tekstem, obrazem i dźwiękiem”<sup>4</sup>. Na podstawie tekstów tych omówię cztery elementarne strategie odbioru poezji konkretnej, które mogłyby okazać się pomocne w zderzeniu z jej bezgraniczną różnorodnością i zróżnicowaniem<sup>5</sup>. Już teraz chciałabym postawić tezę, że znaczący wpływ na ich kształt i artystyczne poszukiwania Mona wywarł Stéphane Mallarmé i jego wielki poemat, którego znajomość nie tylko wydaje się dochodzić do głosu w poszczególnych tekstach niemieckiego konkretysty, ale i w jego metapoetyckich komentarzach. Inspiracja *Rzutem kośćmi* nie jest oczywiście niczym niezwykłym czy odosobnionym; przedsięwzięte ponad pół wieku po publikacji tekstu Mallarmégo różnicujące powtórzenia Mona wydają mi się jednak warte uwagi i dziś – po kolejnym półwieczu istnienia dziedzictwa poezji eksperymentalnej i wizualnej<sup>6</sup>.

Przyjrzyjmy się zatem poszczególnym odsłonom konkretystycznego eksperymentu Mona. Teksty jego autorstwa w reprezentacyjnej antologii

<sup>3</sup> T. Sławek, *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1984, s. 147.

<sup>4</sup> *The New Concrete: Visual Poetry in the 21st Century*, eds V. Bean, C. McCabe, London 2015, s. 230.

<sup>5</sup> Zob. np. A. Kremer, *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*, Warszawa 2015, s. 69–130.

<sup>6</sup> Reprezentatywny obraz jej witalności, zróżnicowania i żywego stosunku do przeszłości przynosi cytowana wyżej antologia *The New Concrete*, w której znalazły się – na pozór bardzo tradycyjne – prace Mona z cyklu *103 Alphabetgedichte* (2002).

Eugena Gomringera *konkretesiche poesie* z 1972 roku otwiera zapis „ainmal nur das alphabet gebrauchen”<sup>7</sup>. Utwór jest starannie rozmieszczony na całej stronie, a składające się na niego wyrazy ułożone zostały jeden pod drugim. Porządek ów zwiększa jednak tylko poczucie dezorientacji spowodowane brakiem poszczególnych liter:



Trudno domyślić się tu właściwego znaczenia zapisu. Wydaje się, że tekst jest pewnego rodzaju zagadką – aby wpisać brakujące litery w luki, należy odkryć zasadę rządzącą komunikatem. Jednak zasady nie ma, w efekcie czego tekst wydaje się pogwałceniem reguł poprawności. Jednocześnie zachęca czytelnika do gry i czyni radość wynikającą z rozwikłania zagadki niemożliwą. Poezja konkretna wita nas brakiem, a jednocześnie pokazuje, że jest czymś innym niż sądziliśmy. Zamiast bowiem oglądać zapis, usiłujemy dopisać sobie nieobecne litery, aby stał się czytelny. Jak pisze o znakach Sławek w kontekście jednej z prac Stanisława Drózdza, „nigdy nie układają się one w słowo, by stworzyć artykułowane wyrazy, ale zarazem dopraszają się pewnego ruchu z naszej strony, który by takie uzupełnienie uczynił możliwym”<sup>8</sup>. Tekst Mona zachęca nas do tego gestu, ale jednocześnie demaskuje jego nieskuteczność. Czytelnik znajduje się więc gdzieś pomiędzy bezradnością i niezrozumieniem a próbami uzupełnienia i usensownienia. Pozycja ta podobna jest do zajmowanej w kontekście *Rzutu kośćmi*, a co za tym idzie, interpretacja – jak w odniesieniu do poematu pisze Michalina

<sup>7</sup> F. Mon, [bez tytułu], [w:] E. Gomringer, *Konkrete poesie. Deutschsprachige Autoren*, Stuttgart 1972, s. 99.

<sup>8</sup> T. Sławek, dz. cyt., s. 128.

Kmiecik – przebiegać musi „dwutorowo (lub wielotorowo), z jednej strony uwzględniając hermetyczny potencjał tekstu (to, że – w nie do końca jasny i zrozumiały sposób – zawiera on w sobie metafizyczną tajemnicę), z drugiej zaś zachowując w pamięci przekonanie samego pisarza, iż zarówno świat, jak i tekst ulegają prawu atrofii”<sup>9</sup>. Zarówno więc w przypadku Mona, jak i Mallarmégo znajdujemy się gdzieś w pozycji pomiędzy, jednocześnie zachęceni otwartością tekstu, zaproszeni do współtworzenia poezji, jak i wciąż odrzucani jego niegościnnością, wciąż świadomi niespójności skojarzeń interpretacyjnych i pozbawieni poczucia, że tekst „akceptuje” nasze uzupełnienia.

Tekst Mona od początku podaje w wątpliwość nasze próby zrozumienia, zaczyna się bowiem od błędu. Zamiast poprawnego ortograficznie zapisu *einmal*, otrzymujemy *ainmal*. Wydawałoby się już, że wszystko jest na swoim miejscu, błąd oddaje przecież faktycznie brzmienie wyrazu, ponadto zaczynamy wszak od początku, od pierwszej litery alfabetu. Porządek ten jest jednak nieco iluzoryczny. Inicjalne *a* zostało wyjęte ze środka ułożonych w rząd wyrazów, brakuje go zarówno w *das*, *alfabet*, jak i w *gebrauchen*. Utrata, od której zaczyna się tekst, jest w kolejnych wersach dodatkowo spotęgowana. W każdym wyrazie brakuje coraz więcej znaków, coraz trudniej nam rozpoznać poszczególne słowa. Możliwe wszak, że za ostatnim wyrazem kryje się kolejny, tyle że już zupełnie niewidoczny. Nie wskazują na to wprawdzie reguły niemieckiej składni, pytanie jednak, czy w tym przypadku możemy uznać je za rozstrzygające... Końcowe *gebrauchen* oznacza wprawdzie ‘potrzebować’, ale czy konkretysta potrzebuje jeszcze alfabetu i reguł języka? Nie, jeśli chodzi o kryterium poprawności, ale tak, potrzebuje systemu, aby go kwestionować, podawać w wątpliwość jego reguły, zawieszać rządzące nim zasady. Konkretysta potrzebuje alfabetu jako tworzywa, materii, której może użyć. W *ainmal nur das alphabet gebrauchen*<sup>10</sup> możemy czytać także imperatyw: użyć alfabetu tylko raz. Wydaje się, że w zdaniu tym tkwi istotna sprzeczność, pozostałe wszak teksty w tomie także się owym alfabetem posługują, również ja, pisząc te słowa, wciąż go używam. Jednak zniekształcone zdanie może znaczyć tyle, co: za jednym użyciem wyczerpać język. Użyć alfabetu tylko raz to całkowicie wyzyskać go w jednym użyciu, to *zużyć* alfabet. I więcej już go nie potrzebować.

<sup>9</sup> M. Kmiecik, *Drogi negatywności: nurt estetyczno-religijny w poezji i muzyce awangardowej w XX wieku*, Kraków 2016, s. 173.

<sup>10</sup> O tym, jak ważny w poezji Mona jest opisany postulat, może świadczyć fakt, że komunikat ten stanowi tytuł jednej z jego książek. Zob. F. Mon, *ainmal nur das alphabet gebrauchen*, Stuttgart 1967.

Jeśli poezja konkretna to rozpad języka, to tekst Mona nic o tym rozpadzie nie mówi – sam bowiem nim jest. Stanowi nieczytelny zapis, który zmusza do poszukiwania znaczenia, choć wydaje się go przecież pozbawiony. Wiersz ten „nie jest o czymś, jest o Niczym”<sup>11</sup> – by posłużyć się słowami Michała Pawła Markowskiego kończącymi jego interpretację *Rzutu kośćmi*. O Niczym jest także poezja konkretna. Mon pozostawił między literami puste miejsca, ale nie można w nie wpisać spójnej koncepcji interpretacyjnej. Czym można uzupełnić zapis, gdy pisze się o niczym? Niczym więcej.

Czy wobec tego spotkanie z tekstem Mona musi skończyć się, jak ujmuje to Markowski, „katastrofą interpretacji”<sup>12</sup>? Jak podpowiada Waltraud Wende, „zetknięcie z nieznanym dezorientuje, a prawdopodobieństwo, że konfrontacja z «poezją wizualną» lub jakimś bezprzedmiotowym obrazem zakończy się niepowodzeniem, jest relatywnie duże: jeśli brakuje teoretycznego wsparcia, istnieje niebezpieczeństwo, że obserwujący nie pojmie swojego nierozumienia”<sup>13</sup>. Czy narzekanie na niezrozumiałość utworu Mona nie dowodzi jednak jedynie braku kompetencji interpretatora? W geście tym przypominamy poniekąd dziewiętnastowieczną publiczność narzekającą na ciemność Mallarmégo i, zamiast zastanowić się nad własnymi kompetencjami czytelnicznymi, utyskujemy wciąż na niezrozumiały sposób pisania poety. A w związku z tym, że Mon w swoich eksperymentach z przestrzenią strony posuwa się dalej niż Mallarmé, to niewyrobionemu czytelnikowi jeszcze trudniej odnaleźć się na kartach poematu. Francuski poeta oczywiście eksponuje układ wersów i nadaje znaczenie bieli strony, lecz jednocześnie – w przeciwieństwie do konkretysty – pozostawia odbiorcy powiązane znaczeniowo wyrazy. Wyzwanie, które stawia przed czytelnikiem Mon, wydaje się zbyt trudne. Może więc to wcale nie wiersze są niezrozumiałe, tylko czytelnicy zamknięci w swoich przyzwyczajeniach lekturowych, niegotowi na zaakceptowanie autonomicznych, odmiennych od gramatyki i ortografii reguł bądź po prostu ograniczeni?

Posługując się zapisem w szczątkowej formie, pozostawia Mon miejsce dla pracy odbiorcy: ileż mniej byłoby potrzebne zaangażowanie interpretacyjne, gdyby zdanie pojawiło się w postaci *einmal nur das alphabet gebrauchten*? Mniejsza byłaby jednak również satysfakcja czerpana z lektury. Jak zauważa bowiem Mallarmé: „nazwać jakąś rzecz to zniszczyć trzy czwarte przyjemności wiersza, która polega na odgadywaniu: sugerować oto ma-

---

<sup>11</sup> M.P. Markowski, *Nicość i czcionka*, [w:] S. Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, przeł. T. Różycki, Kraków 2005, s. 23.

<sup>12</sup> Tamże, s. 7.

<sup>13</sup> W. Wende, *Poezja wizualna. Atak na kodeks poprawności językowej*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 223.

zenie”<sup>14</sup>. Aby przekonać się, że stwierdzenie to jest bliskie także Monowi, wystarczy przytoczyć słowa, jakimi definiuje konkret:

To, co niejednoznaczne, jest konkretem. Przedmiot zdefiniowany natychmiast znika. Opis powierzchni za pomocą słów, które o niej zapomnialy, jest metodą na to, by jej nie przepłóżyć. Któż by tego chciał? Metoda jeszcze pewniejsza polega na pomijaniu powierzchni – na tym, by nie brać jej na cel nawet w myślach i w skrytości (i tak by to spostrzegła), lecz aby wyłoniła się sama, bez spojrzeń i myśli ku niej kierowanym, a jedynie przez to, że dopuszcza się słowa (lub ich ekwiwalenty). Konkret jest tym, o czym się nie myśli<sup>15</sup>.

Czyżbyśmy byli rozleniwieni dosłownością codziennych komunikatów i niezdolni do wyzwolenia owej energii, do podjęcia interpretacyjnego trudu? Wydaje się jednak, że nie w tym rzecz. Przytoczone słowa Weltraud Wende nie dają przecież nadziei na zrozumienie tekstu, a najbardziej optymistycznym scenariuszem wydaje się w tym przypadku pojęcie własnego nierozumienia. Tekstu Mona nie można pojąć, nie sposób go wytłumaczyć, pozostaje więc jedynie próba zrozumienia własnej niemożności zrozumienia. Interpretacja, którą czasem nazywamy przecież także wyjaśnianiem, odwołuje się do metafory światła i jasność ową powinna na tekst rzucać. Może dlatego nieprzenikniona ciemność wprawia w taką dezorientację? Czyżby więc interpretacja, aby nie stać się katastrofą, musi być interpretacją własnej, zakończonej fiaskiem interpretacji? Polega bowiem nie na wyjaśnianiu, co się w tekście rozumie, jej uwaga ogniskuje się na miejscach ciemnych i tłumaczeniu (się z) bezradności. Czy takie pisanie o tekście nie oddala się od tego, z czym kojarzyć zwykliśmy interpretację lub szerzej w ogóle lekturę? Jak pisze Markowski, „*Rzut kośćmi* – co może wydawać się dziwne, choć nie jest – nie jest poematem, do czytania, jeśli przez czytanie będziemy rozumieli proces zmierzający do uchwycenia jednorodnego i wyraźnego sensu. Nie jest poematem stworzonym dla hermeneutycznej pożądlivosti”<sup>16</sup>. Nie jesteśmy w stanie dotrzeć do znaczenia zapisu, bo zapis jest go pozbawiony. Na próżno więc rozświetlamy tekst, on nie chce być bowiem rozświetlany. „Niebezpieczeństwem kryjącym się za wszystkimi wypowiedziami o poezji konkretnej – ostrzega natomiast Sławek – jest pewna ich «narracyjność», gdyż z kilku przyczyn autor eseju skazany jest na «opowiadanie» walorów omawianych utworów”<sup>17</sup>. Wszak poezja konkretna o niczym nie opowiada, ona po prostu jest. Dlatego „czytanie” tekstu konkretnego wymaga nieco innych kompetencji.

<sup>14</sup> S. Mallarmé, *O ewolucji literackiej*, cyt. za: P. Śniedziwski, *Mallarmé – Norwid: milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008, s. 177.

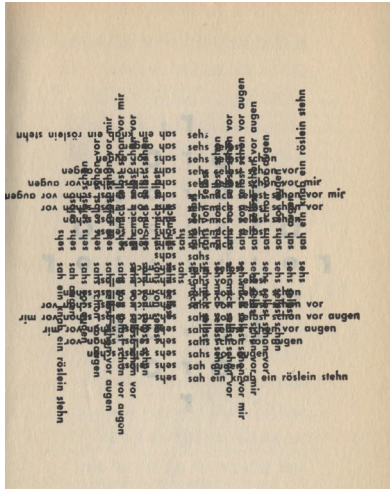
<sup>15</sup> F. Mon, *Dwa teksty o tekstach* przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 241–242.

<sup>16</sup> M.P. Markowski, dz. cyt., s. 8.

<sup>17</sup> T. Sławek, dz. cyt., s. 52.

## Ogląd? A, nie...

Aby spróbować uchwycić różnicę w odbiorze tekstu konkretnego i tradycyjnego, *przyjrzyjmy się* innemu wierszowi Mona<sup>18</sup>, który na pierwszy rzut oka wydaje się znacznie mniej czytelny:



Wersy biegną ze środka na zewnątrz tekstu w pionie i w poziomie, nachodzą na siebie. Z ledwie widocznych fragmentów odcyfrować można zdanie „Sah ein Knab’ ein Röslein stehn“, będące inicjalnym wersem tekstu *Heidenröslein* Johanna Wolfganga Goethego<sup>19</sup>. Przyzwyczajenia interpretacyjne nakazywałyby więc podążać tropem aluzji literackiej. Przywołujący tradycję ludową i silnie związany z kontekstem muzycznym liryk Goethego przedstawia historię chłopca i róży z wrzosowisk, która niewiele ma wspólnego z kompozycją Mona; wydaje się, że przynajmniej na poziomie treści niemiecki konkretysta nie wchodzi w dialog z klasykiem. Przywoływany tekst, a właściwie jego pierwsza zwrotka, staje się dla niego jedynie budulcem do tworzenia tekstu-obrazu. Autor posługuje się właściwie tylko kilkoma wyrazami zaczerpniętymi z pierwszej strofy i wielokrotnie powtórzonym inicjalnym wersem utworu. Poniżej cytuję ten fragment w polskim tłumaczeniu:

Ujrzał chłopiec róży krzew,  
Róży kwiat na łące.  
Młoda w róży wrzała krew,

<sup>18</sup> F. Mon [bez tytułu], [w:] E. Gomringer, *Konkrete poesie...*, s. 103.

<sup>19</sup> Zob. J.W. Goethe, *Werke Kommentare und Register Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd 1, München 1981, s. 78.

Przybiegł czuły na jej zew  
Patrząc w nią jak w słońce.  
Róży, róży, róży krzew,  
Róży kwiat na łące<sup>20</sup>.

W utworze Goethego bardzo ważny jest zmysł wzroku: to od zobaczenia róży rozpoczyna się tekst, w opisie sytuacji lirycznej dominują wrażenie wzrokowe, bohater podejmuje działanie, ponieważ zobaczył kwiat. Wygląd jest jednocześnie ważnym sposobem opisanego świata przedstawionego, jak i motywacją dla bohatera. W pierwszej, „zacytowanej” przez Mona strofie Goethe w pewnym sensie opisuje, jak ważne jest patrzenie. Choć możliwe, że inne fragmenty tekstu, także zostały w kompozycji wykorzystane, nie da się ich odszyfrować; urywa się trop aluzji literackiej. Możemy jedynie podążyć za wskazówką z pierwszej strofy i przyjrzeć się reszcie utworu.

Zapis uniemożliwia zrozumienie znaczenia zdań, bo to nie ono jest tutaj istotne. Nieczytelne wersy układają się w czteroczęściowy kształt, który mógłby przypominać właśnie różę. Im bliżej środka, tym wyrazy są bardziej czytelne, zaś we wnętrzu „płatków” litery gęstnieją, nachodzą na siebie, zlewają się. Dzięki temu dostrzec można różnicę w barwie i fakturze, choć kształt nie jest jednorodny, ani, mimo strukturalnych podobieństw, symetryczny. Można by pokusić się o stwierdzenie, że wiersz nie tyle jest o róży, co bardziej jest różą. Wszak, jak pisze Sławek, „konkretność ta mierzy się nie stopniem pisania o czymś, lecz bycia czymś”<sup>21</sup>, a co za tym idzie, słowo w tej poezji nie jest „słowem na temat, lecz słowem tematem słowem przedmiotem”<sup>22</sup>.

Dostrzeżenie potencjału tekstu-przedmiotu wydaje się Mon zawdzięczać Mallarmému. W tekstach teoretycznych podkreśla wręcz, że poezja konkretna jest pewnego rodzaju kontynuacją tamtego projektu: „kontynuujemy to, co nakreślili już Mallarmé i Apollinaire, sięgając po nowy typograficzny montaż wierszy, po nową formację obrazów-wierszy, liryzm obrazów i rzeczywistości”<sup>23</sup>. Tekst o „poezji powierzchni” otwiera natomiast słowami: „wraz z *Un coup de dés* Mallarmého wrócił do literatury fenomen, który wydawał się stracony dla niej na zawsze: powierzchnia jako konstytutywny element tekstu”<sup>24</sup>. Inspiracja jest zatem jawna i znacząca. Mallarmého nie można po prostu czytać, ignorując znaczeniowy potencjał przestrzeni strony, ponieważ tekst stawia opór konwencjonalnej lekturze, powoduje czytelniczą

<sup>20</sup> Tenże, *Polna różyczka*, tłum. W. Lewik, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, red. Z. Żygulski, Wrocław 1960, s. 13.

<sup>21</sup> T. Sławek, dz. cyt., s. 136.

<sup>22</sup> Tamże, s. 136.

<sup>23</sup> F. Mon, *teige Liquidierung der „Kunst“*, cyt. za: K.P. Dencker, *Optische poesie*, Berlin 2011, s. 739.

<sup>24</sup> Tenże, *Dwa teksty o tekstach...*, s. 244.



dezorientację. Jednak Mon idzie jeszcze o krok dalej. *Rzut kości* można bowiem przynajmniej próbować przeczytać – składa się wszak z połączonych znaczeniowo i możliwych do odcyfrowania wersów; próba ta, rzecz jasna, zakończy się interpretacyjną porażką, ale istnieje jednak możliwość jej podjęcia. Mon natomiast w swojej kompozycji zupełnie zrywa z układem wersów, skutecznie uniemożliwiając czytelnikowi spoglądanie na tekst od lewej do prawej i od góry do dołu. Poezja konkretna podąża więc szlakiem wytyczonym przez Mallarmégo, ale w swoich eksperymentach jeszcze bardziej oddala się od tego, co zwykliśmy uważać za utwory tradycyjne. Myślę, że w pewnym uproszczeniu powiedzieć można, że o ile Mallarmé swoją poetyką nakłania czytelnika do zmiany sposobu lektury, o tyle Mon do tej zmiany zmusza.

„Czytanie” wiersza konkretnego polega więc na wpatrywaniu się w powierzchnię strony i wyszukiwaniu wizualnych przekształceń, którym podlegają słowne elementy. Rodzi to jednak pewien problem natury teoretycznej, bowiem – jak słusznie stwierdza Jerzy Jarniewicz – „jeśli na wiersz mamy patrzeć, a nie go czytać, to różnica między wierszem wizualnym a grafiką jest czysto nomenklaturowa”<sup>25</sup>. Jest to spostrzeżenie istotne także dla analizy utworu *Mona*. Wiersz-róża, który posługuje się zapisem wielokierunkowym, umieszczonym w nachodzących na siebie warstwach, pogłębia nieczytelność tak bardzo, że zaczyna przypominać raczej kształt niż zapis. Likwidatorski gest konkretyzmu zostaje tu posunięty jeszcze dalej, Mon nie tylko zrywa z tradycją dotyczącą zasad składni i rozmieszczenia pisma; w jego kompozycji pismo przestaje miejscami pełnić swoją funkcję. Zlewające się litery służą do zaprezentowania faktury róży, nie odsyłają do dźwięku, nie są nośnikami znaczenia. Posługując się rozróżnieniem Seweryny Wysłouch, można by powiedzieć, że mimo postulowanej antymimetyczności wiersz-róża jest przykładem wiersza-ikony<sup>26</sup>, odwołującego się swoim kształtem do desygnatu. Tym uważniej powinniśmy więc na niego spoglądać.

Tekst *Mona* wymusza na nas patrzenie także w sposób znacznie bardziej dosłowny. Poza inicjalnym wersem można zlokalizować jedynie dwa wyrazy zapożyczone z utworu Goethego, a są to: *sahs* i *sehn*, pochodzące od czasownika *sehen* (‘widzieć’). Mało tego, wyraz *sahs* jest powtórzony czterokrotnie w środku kompozycji. Tak jakby utwór dawał wskazówkę: patrz, nie czytaj! Tyle tylko, że aby za nią podążyć, musimy ją przeczytać, czytanie zaś równoznaczne jest z nie-patrzeniem. Podczas lektury tekst przecież znika, krój i typografia stają się przezroczyste, rozplywa się kształt znaku, który jest już tylko nośnikiem znaczenia. Czytając, przestajemy patrzeć, ponieważ jesteśmy niewolnikami własnych przyzwyczajęń.

<sup>25</sup> J. Jarniewicz, *Od pieśni do skowytu. Szkice o poetach amerykańskich*, Wrocław 2008, s. 164.

<sup>26</sup> S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 121.

Czy jednak jesteśmy w stanie pojąć tekst Mona, jeśli go nie przeczytamy? Zobaczenie kwiatu w kształcie zbudowanym z wersów Goethego jest możliwe, gdy już wiemy, że tekst cytowany go dotyczy. Geometryczny wzór stworzony ze słów przypomina raczej wynik matematycznych przekształceń jakiejś figury, więc wcześniejsze wpatrywanie się w kompozycję zapewne nie umożliwiłoby dostrzeżenia róży. W konfrontacji z poezją konkretną jesteśmy rozdarci między patrzeniem a czytaniem, „toteż – podpowiada Mon – proces lektury nie może dobiec końca”<sup>27</sup>.

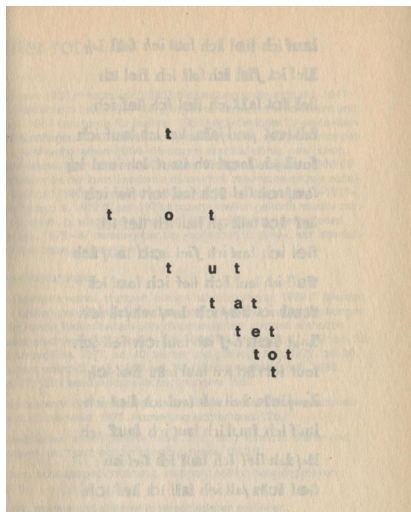
Kiedy już przeczytamy tekst, możemy go także zobaczyć i jakoś te fakty połączyć, na przykład dochodząc do wniosku, że piękno natury również jest uporządkowane i w tym kontekście zastanowić się nad naszym postrzeganiem róży. Zauważyć, że na obraz kwiatu składa się dostrzeżenie symetrii jego płatków, a także znajomość jego wizerunku w kulturze, że, widząc różę, podziwiamy właściwie swoje wrażenia, wynikające z wiedzy o świecie, a nie ją samą. Możemy też spróbować zrozumieć, na jakiej zasadzie Mon nawiązuje do Goethego. Zwłaszcza że gdy bliżej przypatrzymy się słowom budującym kwiat, dostrzeżemy, że nie wszystkie pochodzą z pierwotnego tekstu. Z nieczytelnego kształtu wyłaniają się bowiem sformułowania *von mir* oraz *vor augen*. Drugie z nich może pełnić podobną funkcję jak *sahs* z centrum kompozycji, nawołując do patrzenia (*vor augen* – ‘na oczach, przed oczami’). Pierwsze natomiast mogłoby ewentualnie odnosić się do samej aluzji, wszak *vor mir* (‘przede mną’) sugeruje, że był ktoś wcześniej, że wiersz ten przychodzi po kimś. Możliwe więc, że róża, jaką pokazuje nam Mon, to róża Mona, to kwiat, jaki on widzi, bo z takich kontekstów składa się ten obraz w jego umyśle. Konkretysta nie odcina się więc od tradycyjnych skojarzeń, tworzy raczej nową przestrzeń, w której mogą funkcjonować. Rytm związany w pierwotnym tekście z funkcją meliczną w wierszu Mona przełożony zostaje na rytm obrazu, na powtarzające się wizualnie elementy. Poeta nie musi już tworzyć opowieści i dostosowywać do niej formy, ponieważ to kompozycja składa się z odniesień kulturowych. Tekst nie naśladuje kwiatu, ale sam go tworzy; w efekcie pisanie o tekście-róży dotyczy pisania o samym tekście i ogniskowania uwagi na problematyce jego środków artystycznych. Mon po prostu pokazuje nam różę i zmusza, abyśmy opowieść dopisali sami, samodzielnie dopatrzili się sensu. Można by więc powiedzieć, że o ile Goethe opisuje ważność patrzenia, to Mon ją pokazuje. I nawet jeśli wszystkie powyższe próby dojrzenia sensu okazały się nietrafione, to jedno jest pewne – żadna z nich nie byłaby możliwa bez połączenia dwóch różnych kompetencji, jakimi są czytanie i patrzenie.

---

<sup>27</sup> F. Mon, *Pędy języka rosna i rosna*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 256.

## Nie po mijanie

Skoro w omawianym utworze rozmieszczenie wersów i gęstość ułożenia czcionki są nośnikami znaczenia, problem materialności staje się – by posłużyć się sformułowaniem kolokwialnym, acz w tym kontekście trafnym – widoczny na pierwszy rzut oka. Dopiero patrząc na czerń ułożonych na stronie znaków, przystąpić można do interpretacji. Obserwując tekst *Mona*, dostrzegamy jednak nie tylko czerń, ale także otaczającą znaki biel, także białą stronę, po której wzrok prześlizguje się niejako automatycznie, lecz bez kontekstu której nie jesteśmy w stanie wiele z wiersza wyczytać. Wszak czcionka to jedynie połowa tytułu wstępu do poematu Mallarmégo, warto pamiętać więc także o jego drugiej części. Nicość jest przecież dla autora *Rzutu kośćmi* tak samo ważna, jeśli nie ważniejsza. Jak pisze Piotr Śniedziewski, „poeta bez wahania podkreśla, że w centrum jego zainteresowania znajduje się [...] nie pismo, ale raczej to, co je otacza, a zatem biel. Kompozycja strony, dodaje świadomie Mallarmé, jest w takim samym stopniu związana z pokrywającą ją bielą, jak i rozkładem wersów”<sup>28</sup>. Znaczenie niosą nie znaki, ich kształt i inne fizyczne aspekty, lecz bardziej – to, co niezapisane. Owa funkcja białej strony jest bodaj jeszcze bardziej widoczna w innym tekście *Mona*<sup>29</sup>, w którym – zgodnie z życzeniem Mallarmégo – „białe pola [...] uderzają pierwsze”<sup>30</sup>:



<sup>28</sup> P. Śniedziewski, dz. cyt., s. 175.

<sup>29</sup> F. Mon [bez tytułu], [w:] E. Gomringer, *Konkrete poesie...*, s. 105.

<sup>30</sup> S. Mallarmé, *Rzut kośćmi...*, s. 30.

Tekst składa się z rozproszonych po kartce liter: *t* (występującej najczęściej) oraz samogłosek *a*, *o*, *e*, *u*. W lewym górnym rogu kompozycji przestrzenie pomiędzy znakami są większe, natomiast u dołu z prawej strony litery ułożone są ściślej. Samogłoski znajdują się zawsze między spółgłoskami, które rysują jakby granicę tekstu i tworzą niby dwie zbliżające się do siebie linie biegnące z prawej od góry ku lewej do dołu. Co znamienne, w rozproszonym, układającym się w kształt krzyża początku można zauważyć wyraz *tot* ('zmarły, martwy'), który następnie przekształca się w słowo *tut* ('uczynić, zrobić' w czasie przeszłym), które z kolei przechodzi w *tat* ('uczynek', a także tryb rozkazujący 'czyńcie'). Wiersz czyni coś, wiersz coś uczynił, wiersz umarł? Ta interpretacja napotyka jednak opór tekstu w postaci pozbawionego znaczenia w języku niemieckim słowa *tet*. Tekst Mona odsłania więc arbitralność znaku, wszak tylko jedna litera umożliwi nam odróżnienie czynienia od śmierci i tych dwóch pojęć od wyrazów bez znaczenia. I choć odkrycie, że jedna samogłoska zmienia znaczenie wyrazu, nie wydaje się imponujące, to dopiero przestrzenne ułożenie wyrazów umożliwi nam pojęcie owej różnicy. Jak komentuje sam twórca:

dwa skonfrontowane ze sobą słowa pozostają – ze względu na swój potencjał znaczeniowy i dźwiękowy – w napięciu, przyciągają się albo nie reagują na siebie. W paradoksalnej odległości słowa, których znaczenia treściowo nie mają właściwie nic wspólnego, mogą się okazać w najwyższej mierze koherentne, natomiast sąsiedzi znaczeniowo często są sobie obojętni<sup>31</sup>.

Odległość na papierze ukazuje więc bliskość niezwiązanych znaczeniowo wyrazów, ustawia je we wzajemnych relacjach. Czyżbyśmy mogli czytać z tekstu, że śmierć jedynie z początku jest odległa, a tak naprawdę niewiele dzieli ją od codziennych czynności? A to, co faktycznie różni wykonywanie zwykłych obowiązków od umierania, to jedynie paradoks niewyraźności reprezentowany przez owo *tet*? Choć taka interpretacja jest zapewne możliwa, nie należy zbyt pochopnie rezygnować z odczytania tego tajemniczego wyrazu. *Tet* po niemiecku faktycznie nic nie znaczy, ale poezja konkretna to ruch międzynarodowy i wielojęzyczny, który – jak zauważa Jarniewicz – doskonale radzi sobie bez tłumaczy<sup>32</sup>. Jeśli więc wykroczymy w procesie interpretacji poza język narodowy, będziemy mogli dostrzec, że *tet* to nazwa pierwszej litery alfabetów semickich, między innymi hebrajskiego, w którym odpowiada właśnie wciąż powracającemu w wierszu dźwiękowi [t]. Jeśli spojrzymy na tekst dokładniej, będziemy w stanie do-

<sup>31</sup> F. Mon, *Dwa teksty...*, s. 246.

<sup>32</sup> Zob. J. Jarniewicz, dz. cyt., s. 163.

strzec także ostatnią literę tego alfabetu – *tau*. Można by więc powiedzieć, że tekst składa się z dwóch słów *tot*, rozdzielonych nazwami hebrajskich liter, ze znaków alfabetu otoczonych śmiercią. Ponadto początkowy zapis *tot* jest bardziej rozstrzelony, gdy prześlizgniemy się wzrokiem przez litery hebrajskie, dojrzymy na końcu tekst zbity, zagęszczony, między znakami nie ma już uspokajającej, białej przestrzeni. Biorąc to wszystko pod uwagę, należałoby podjąć próbę odczytania utworu w kontekście Zagłady, który może być w przypadku twórczości Mona istotny<sup>33</sup>.

Niezależnie jednak, czy widzimy, że tekst podejmuje problem po prostu niewyraźności, czy też dotyczy refleksji związanych z Szoa, wiersz składa się tak naprawę tylko z samogłosek powkładanych pomiędzy dwa *t*. Wyczytywanie z nich znaczenia jest jedynie niewdzięczną powinnością interpretacji. A to tylko ułożone na kartce litery. Trudno jednak pominąć fakt, że graficzne rozplanowanie znaków wikła je we wzajemne układy, sprawia, że muszą się do siebie ustosunkować. Jak pisze dalej Mon, „to, co najodleglejsze, nagle w polu poetyckim jawi się jako najbliższe (przy czym analogia artykulacyjna może odegrać jakąś rolę pośredniczącą). Taką **konstelację słów** można odpowiednio przedstawić tylko na obrazie powierzchni, zwłaszcza wtedy, gdy grupa składa się z wielu elementów”<sup>34</sup> [wyróżn. moje – D.K.]. Zatrzymajmy się przy tym na moment. Pojęcie konstelacji, którego używa Mon, zostało ukute przez Eugena Gomringera i jako takie jest charakterystyczne dla poezji konkretnej. Samo jednak słowo zostało zapożyczone właśnie z *Rzutu kośćmi*, co podkreśla jeszcze pokrewieństwo autora poematu i ruchu konkretystycznego. Definiując konstelację, Gomringer nie tylko umożliwia nam dostrzeżenie związków z tradycją poetycką, ale także proponuje model lektury granej, odgrywanej: „czytelnik powinien postępować z konstelacją jak z grą, którą przygotował dla niego autor”<sup>35</sup>. Jak ujmuje to bardziej aforystycznie w innym tekście: „konstelacja jest zaproszeniem”<sup>36</sup>. Jeśli faktycznie z zaproszeniem mamy tu do czynienia, poczuwamy się zaproszeni i gotowi do zabawy, jaką przygotowali dla nas autorzy, chętni do tego, aby (z) nami grać.

<sup>33</sup> „[Mon] jest jednym z autorów, dla których pytanie Adorna o możliwość poezji po Auschwitz zawsze stanowiło ważny punkt wyjścia w twórczych poszukiwaniach” (K. Schöning, *hörst du das wies wachst. Anmerkungen und Zitate zu Franz Mons Hörstücken*, „Text+Kritik“ 1978, nr 60, s. 68).

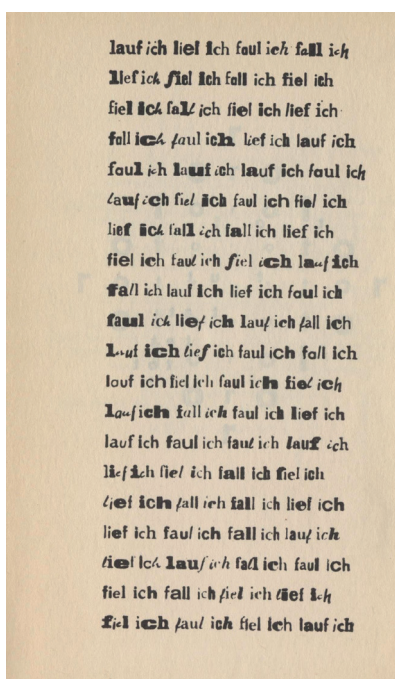
<sup>34</sup> F. Mon, *Dwa teksty...*, s. 246.

<sup>35</sup> E. Gomringer, *konstelation und ideogram*, [w:] *Theoretische Positionen zur konkrete Poesie*, Hrsg. Th. Kopfermann, Tübingen 1974, s. 93.

<sup>36</sup> Tenże, *From Line to Constellation*, cyt. za: M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Kraków 2011, s. 244.

## Od e granie

W przeciwieństwie do poprzednich utworów kolejny omawiany tekst<sup>37</sup> wydaje się zapraszać nas do lektury tradycyjnej. Łatwo odczytać tu poszczególne słowa, a wspólne występowanie podmiotu i orzeczenia daje także nadzieję na wyczytanie wynikającego ze składni sensu:



Wiersz operuje na przemian czasownikiem i pierwszą osobą liczby pojedynczej. Jednak gdy wczytamy się w owe wyrazy, szybko dostrzeżemy, że niektóre z nich są tylko zbitkami liter i nie niosą z sobą żadnego znaczenia. W pierwszym wersie na przykład: *lauf ich lief ich faul ich fall ich*, słowo *lief* jest pozbawione sensu. Jednak owa niepoprawność gramatyczna może w przypadku tego tekstu zostać zinterpretowana dzięki sąsiednim znaczącym i istniejącym słowom. Wiemy między innymi, że podmiot gdzieś biegnie (*laufen*), wyznaje nam jednocześnie, że jest leniwy (*faul*). Takie połączenie może doprowadzić do dość prozaicznej konstatacji, iż środkowy błąd jest wynikiem właśnie pośpiechu i niedbalstwa, które, jak można wnioskować z końcowego *fall*, skutkują upadkiem. Ostatni czasownik wersu znaczy jednak także ‘pleść bzdury’, co z kolei czyni wypowiedź mniej wiarygodną.

<sup>37</sup> F. Mon [bez tytułu], [w:] E. Gomringer, *Konkrete poesie...*, s. 106.

Co więc możemy powiedzieć o podmiocie, jaki nadawca kryje się pod owym wciąż powtarzanym *ja*? Mam nieodparte wrażenie, że nikt. Mówiąc inaczej: tekst wcale nie musi być wytworzony przez ludzkie *ja*, podmiot się w nim rozplywa. Pierwsza osoba liczby pojedynczej, włączona do szeregu zniekształconych czasowników, wcale nie odsyła już do człowieka po drugiej stronie. Układ czytelnik – autor (narrator/podmiot) – tekst, zostaje zakłócony, zarówno więc odbiorca, jak i nadawca w konfrontacji z poezją konkretną muszą zmienić podyktowaną przyzwyczajeniami perspektywę. W różnorodności czcionek winniśmy szukać zwykle znaczenia, kolejnego elementu, który doprowadzi nas do odkrycia sensu tekstu. Graficznemu wyodrębnieniu nie ulegają jednak całe wyrazy, a poszczególne litery, dlatego trudno odnaleźć w tej kompozycji jakiś porządek. Przeciwnie, odmienne rozmiary i kroje potęgują tylko chaos tego pozornie czytelnego zapisu. Wydaje się, że mamy tu do czynienia bardziej z błędem maszyny niż z celowym działaniem człowieka.

Jeśli w chaosie znaków ginie podmiot wypowiadający, to na pierwszy plan wysuwa się sam tekst, jego wygląd, czcionka. „Przecież to nie ludzie, ale słowa tu ze sobą rozmawiają”<sup>38</sup> – diagnozuje Hans Christian Kosler. Mamy tu więc do czynienia z sytuacją, na jaką miał nadzieję Mallarmé, pisząc w liście do Paula Verlaine’a, „wierzę, iż mój osobisty wysiłek będzie anonimowy, że Tekst mówił będzie o sobie samym i bez pomocy autora”<sup>39</sup>. Poezja konkretna miałaby więc być zniszczeniem się wizji Rolanda Barthes’a? A może spełnionym proroctwem Ortegi y Gassetta? Czytanie nie jest już dialogiem pomiędzy ludźmi, jest zderzeniem z samym językiem. Refleksja ta jest bardziej refleksją naukową, nie artystyczną, nie odwołuje się do doświadczeń i zapewne nie jest zrozumiała dla przeciętnego odbiorcy. Wypływa z odrzucenia związków między znaczącym i znaczone, użycia formuł matematycznych do generowania tekstów, dostrzeżenia kryzysu znaku. Autotematyzm omawianego wiersza jest jednak osadzony jeszcze głębiej. Uwaga odbiorcy ogniskuje się już nie tylko na materialności języka (kodu), ale także na fizyczności nośnika (sposobu zapisu). Przyjrzyjmy się więc roli typografii, która – jak twierdzi Aleksandra Kremer, przywołując prace Roberta Bringhursta – „jest dla literatury tym, czym wykonanie utworu muzycznego dla kompozycji: istotnym aktem interpretacji, pełnym rozlicznych okazji do wykazania się głębokim zrozumieniem lub tępotą”<sup>40</sup>.

W tekście Mona trudno przeoczyć typograficzne wykonanie. Poszczególne litery różnią się zarówno krojem, jak i rozmiarem, wersy są nieco prze-

<sup>38</sup> H.C. Kosler, *Sprachkritik und Spracherotik in den experimentellen Literatur*, „Text+Kritik“ 1978, nr 60, s. 17.

<sup>39</sup> Cyt. za P. Śniedziwski, dz. cyt., s. 111.

<sup>40</sup> A. Kremer, dz. cyt., s. 37.

chylone w prawo. Tekst staje się przez to mało przejrzysty, wymaga zaangażowania od pragnącego go odszyfrować, odbiorcy, zmusza do dostrzeżenia jego materialności. Czasem ta specyficzna typografia, przypominająca próby dadaistów, służyć może do wskazania miejsca, gdzie w danym wersie pada akcent (na przykład *faul* w dziesiątym wierszu, *ich* w jedenastym). Jednak przez większość tekstu podkreśleniu nie ulegają poszczególne wyrazy, ale pojedyncze litery. Użycie różnych wielkości czcionek powoduje raczej chaos niż pomaga wydobyć znaczenie. Taki zapis nie tyle oddaje nieporządek przeżyć, ile właśnie owym nieporządkiem jest. Tekst *Mona*, nawet jeśli częściowo czytelny, jest jednocześnie antydeskryptywny. Utwór nie musi opisywać stanu chaosu i pośpiechu, bo ten dzieje się już w języku. Dochodzi do kondensacji znaczenia, o której pisał Nietzsche; wszak zaczerpnięta ze *Zmierzchu bożyszcz* formuła „minimum słów maksimum treści”<sup>41</sup> mogłaby stanowić swoistą definicję tej poezji. Tyle tylko, że graficzne wyróżnienie poszczególnych fonemów nie ma związku z ich znaczeniem. Ponownie więc wczytywanie się w tekst nie doprowadzi do odczytania jego sensu. Możemy jedynie wpatrywać się w kompozycyjnie wyeksponowany kształt liter.

Jak wyznaje Mon:

Perspektywa, w której zajmowałem się językiem i pismem, zostaje odwrócona. Język znika schowany pod pismem. Znaki pisma pozostają przez chwilę czymś w rodzaju spetryfikowanych rusztowań – jednak tylko dopóty, dopóki nie staną się przedmiotem roszczeń. „M” nigdy już nie będzie wodą, ale nagle przestaje też być jednoznacznie stosowalnym „m”, na dobre umiejscowionym w systemie dźwiękowym. Zależnie od tego, co mu się przytrafi w drodze do nowej tekstury – ku „międzyprze-strzeniom” – migocze w swej znaczeniowości, której niepodobna odtworzyć inaczej niż tylko przez owo „m” widniejące w danym miejscu: teraz jest ono zaimkiem i komunikatem jednocześnie<sup>42</sup>.

Ogniskując uwagę odbiorcy na literach, które w akcie lektury są przezroczystym nośnikiem znaczenia, Mon zbliża swoje teksty do przedmiotu wizualnego. Eksperymentując z układem tekstu, zmusza czytelnika do dostrzeżenia jego materialności. Zaczynamy widzieć więc znaki, jedne zapisane czcionką prostą i zdecydowaną, jakby oznajmiały coś ostatecznego, inne niepewne, koślawe, niektóre trudne do rozpoznania, raz jawią się czytającemu jako jedna, to znów zupełnie inna litera. Kształt liter i nie-dbały zapis wersów sprawiają, że pismo staje się czymś bardzo chwiejnym i niepewnym w swoim znaczeniu. Czcionka czyni dawniej zrozumiałe zna-

<sup>41</sup> „Ta mozaika słów, gdzie każdy Wyraz jako dźwięk, jako miejsce, jako pojęcie, w prawo i w lewo i ponad całością roztacza swą siłę, to minimum zasobu tudzież ilości znaków, to w ten sposób osiągnięte maximum energii znaków” (F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1905, s. 120).

<sup>42</sup> F. Mon, *Dwa teksty...*, s. 243.



ki, znakami niestałymi, eksponuje wieloznaczność pisma. Znaczenie liter nie wynika już tylko z ich miejsca w systemie, lecz bardziej z interakcji z nośnikiem. Czerń liter i biel strony współtworzą utwór, są przeciwnymi biegunami, na których rozpościera się znaczenie. Wiersz *Mona* byłby więc podobnie jak w projekcie poetyckim Mallarmégo swoistym dialogiem między pismem a kartką papieru, między znakiem a powierzchnią. Przecież dostrzeżenie fenomenu kartki-nośnika poezja zawdzięcza – jak twierdzi zresztą Mon – właśnie Mallarmému. „W efekcie poetycka strona – pisze o *Rzucie kośćmi* Śniedziwski – jawi się jako niezwykle złożona, jako uprzywilejowane miejsce tworzenia znaczeń. Ta propozycja lektury znajduje swe potwierdzenie w samym poemacie, w którym cały niemal efekt zależy od paginacji i olbrzymich czcionek, które dominują na bieli strony”<sup>43</sup>.

Podczas interpretacji tekstu warto więc podążyć za radą Mallarmégo zawartą w *Uwagach odnoszących się do poematu*. W końcu – jak pisze o *Rzucie kośćmi* sam twórca – „to nagie użycie myśli wraz z jej cofnięciami, przedłużeniami, ucieczkami lub sam jej rysunek, okazuje się dla tych, którzy chcą czytać na głos, partyturą”<sup>44</sup>. Wydaje się, że w podobny sposób – jako partyturę<sup>45</sup> – potraktować możemy wiersz *Mona*. Odegranie tekstu jest drogą ku Monowskim „międzyprzestrzeniom”, zachęca do takiego interpretacyjnego nastawienia, z jakim podchodzi do utworu wykonawca w muzyce. Nieczytelny tekst *Mona* można w akcji głośnej lektury odegrać, co z pewnością ukaże, iż różne rodzaje czcionki to spowalniają, to znów przyspieszają czytanie. Zróznicowanie to można by zapewne także interpretować jako wskazówkę dotyczącą głośności czytania. Powtarzalność, na zasadzie której zostały zbudowane wersy, obejmująca zarówno składnię (powtarzanie orzeczenia i podmiotu), jak i brzmienie (nagromadzenie spółgłosek *f* i *l*), mogłaby również umożliwiać jednoczesne czytanie na kilka głosów. Czytając tekst na głos, usłyszymy wreszcie rytmicznie powtarzający się podmiot, który przez ciągi czasowników próbował się będzie przebić do świadomości słuchającego. Słuchając, zauważymy więc, że tekst jest także walką o ujawnienie się, przebicie osoby mówiącej. Podmiot musi niejako walczyć z językiem, aby mieć jakiegokolwiek szanse na wydzielenie się z masy słów.

<sup>43</sup> P. Śniedziwski, dz. cyt., s. 175.

<sup>44</sup> S. Mallarmé, *Rzut kośćmi...*, s. 31.

<sup>45</sup> Historię prób utożsamienia tekstu literackiego z notacją muzyczną omawia m.in. Anna Martuszevska (zob. A. Martuszevska, *Tekst dzieła literackiego jako partytura*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5), natomiast możliwość „partyturowego stylu odbioru” tekstów literackich rozważa Piotr Bogalecki (zob. P. Bogalecki, *Czytanie partytur. W stronę partyturowego stylu odbioru tekstów literackich*, „Ruch Literacki” 2015, nr 6). W przedstawionej tu interpretacji utwór *Mona* nie byłby, rzecz jasna, partyturą literacką w rozumieniu Andrzeja Hejmeja (zob. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze*, Kraków 2012).

Właściwości rytmiczne, które moglibyśmy usłyszeć podczas głośnej lektury, także stanowią przecież ważny element tekstów konkretystycznych. Dostrzeżenie związku ze sztukami wizualnymi wymaga oczywiście czujnego spojrzenia odbiorcy, ale dopiero głośna lektura wymusza faktyczną aktywność. I będzie to zapewne aktywność przeciętnemu czytelnikowi znacznie bardziej odległa. Wszak – jak ostrzega nas właśnie Mon – „w naszej europejskiej kulturze dźwiękowa strona języka została zepchnięta na margines w dużo większej mierze niż strona wizualna”<sup>46</sup>. Mon w swoim projekcie zwraca uwagę już nie tylko na konkretną materię wydrukowanego słowa, lecz także – na konkretne brzmienie wypowiedzianego dźwięku. Znamienne, że w pierwszym obszernym polskojęzycznym omówieniu zjawiska poezji konkretnej Józef Bujnowski omawia teksty Mona jako przykłady wokalne odmiany poezji konkretnej, wspominając między innymi wykonania jego utworów na głosy towarzyszące słynnej wystawie w amsterdamskim Stedelijk Museum<sup>47</sup>.

Odnotowane wykonania tekstów Mona, jak również jego zainteresowanie radiem i gatunkiem *Hörspiel*, a także teatrem, zachęcają do odmiennego niż do tej pory prezentowane, szerszego spojrzenia na utwory. Konkretysta nie ogranicza się bowiem jedynie do brzmieniowych możliwości partytury. Czytelnik w jego ujęciu jawi się raczej jak aktor improwizujący na scenie. Dla niemieckiego poety gest, mimika, ruch dłoni są integralną częścią języka. Mowa jest zawsze połączona z ruchem, z fizycznością. Dopiero pismo, choć najbardziej precyzyjne i praktyczne w codziennej komunikacji, jest milczącą i pozbawioną ekspresji formą wypowiedzi. Dlatego gdybyśmy mieli podjąć się wykonania tekstu Mona, warto byłoby wziąć pod uwagę jego własne wskazówki:

Ciało grającego – a więc jego członki, głos, oddech, puls, ślina – stanowi osobliwy korpus tekstu, tożsamy z jego autorem. W ekspresji grającego ciała osiągalne staje się najdalsze obrzeże języka. Drżenie powieki, wstrzymanie oddechu, nitki śliny, oniemienie, zdrętwienie to skrajne artykulacje oporu wobec języka, mieszczące się jednak jeszcze na jego wewnętrznym brzegu: należy je dopuścić jako ujęcia językowe, w których każdy jakoś uczestniczy – nawet jeśli unika się ich za niemal każdą cenę<sup>48</sup>

W przekraczającym granice poezji projekcie autora widać wyraźną fascynację aktywnym, somatycznym sposobem czytania. Otwarte, nastawione na improwizację podejście do utworu powinno być punktem wyjścia i dopiero potem – jak radzi Mon – „można [je] ująć, sformułować, zafiksować, to znaczy, uczynić tekstem w obiegowym znaczeniu”<sup>49</sup>. Próba odegrania odbywa

<sup>46</sup> F. Mon, *Pędy języka...*, s. 256.

<sup>47</sup> J. Bujnowski, *Poezja konkretna*, „Poezja” 1976, nr 6, s. 32.

<sup>48</sup> F. Mon, *Pędy języka...*, s. 249.

<sup>49</sup> Tamże, s. 251.

się więc niejako z dwóch stron, jednocześnie będąc etapem tworzenia, jak i sposobem wykonania jego efektów. Wydaje się, że takie nastawienie Mona do tekstów wynikać może z jego zainteresowania słuchowiskiem i twórczością teatralną; ważną inspirację dla niemieckiego konkretysty stanowiły tu między innymi teksty teoretyczne Jerzego Grotowskiego<sup>50</sup>. Jak pisze o tym wpływie Mon:

Pragnienie gry pozwalało uwolnić pewną wolność i spontaniczność, dzięki artykulacji wydobyć można było leżące u podstaw tabu. I była to dokładnie taka gra, jakiej chciał grający. Tę formę językowo-artykulacyjnej kreatywności wypróbowałem wielokrotnie z różnymi aktorami i wokalistami i udawało się za każdym razem, mimo początkowego pełnego wahania zdziwienia moim żądaniem. Udawało się dzięki przygotowaniom nastroju i zainteresowań aktora, rozwiniętymi przez *Aktionstheater*, happening i poezję foniczną<sup>51</sup>.

Czytając Mona, powinniśmy więc mieć na uwadze także ten obszar jego twórczości, zwłaszcza że w powyższej wypowiedzi niemiecki poeta jednym tchem zestawia poezję dźwiękową z teatrem i happeningiem. Mając ten projekt w pamięci, odbiorca powinien już nie tylko pozwolić, aby słowa miały głos, ale także sprawić, by stały się ciałem. Kto wie, czy nie właśnie w owej niechęci do odegrania tekstu należy szukać wyjaśnienia obcości poezji konkretnej? Możliwe, jednak z drugiej strony trudno uwierzyć, że potraktowanie tekstu jako partytury sprawi, że ten objawi przed nami cały swój sens. Poezja przecież, jak pisze Mon: „nie ma celu – albo ma ich nieskończenie wiele. Toteż wyłania się w niespodziewanych miejscach i występuje w stanach skupienia, na jakie nikt nie jest przygotowany”<sup>52</sup>. Łącznie z interpretatorem.

Nawet gdy podczas odbioru porzucimy tradycyjne przyzwyczajenia lekturowe i otworzymy się na inność poezji konkretnej, interpretacja nie zakończy się naszym zwycięstwem. Zawieszenie linearnego odbioru (do czego zachęcają teksty Mallarmégo i zmuszają wiersze Mona) rodzi bowiem kolejne problemy. Jak zauważa Willard Bohn:

Niejednokrotnie wydaje się, że sposobów odczytania poematu wizualnego jest tyle, ilu czytelników. Ponieważ jedyną drogą do zrekonstruowania pierwotnego wiersza jest odtworzenie poprawnej kolejności wersów – przy założeniu, że takowa istnieje – działanie to jest kluczowe dla całego przedsięwzięcia. Dopóki ów problem nie zostanie rozwiązany, próżno kontynuować lekturę. Niekiedy jedynym wyjściem dla nieszczęsnego czytelnika jest rzut monetą<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> „Pomogła mi lektura książek Grotowskiego, polskiego reżysera” (F. Mon, *Hörspiele werden gemacht*, „Text+Kritik“ 1978, nr 60, s. 53).

<sup>51</sup> Tamże, s. 54.

<sup>52</sup> F. Mon, *Pędy języka...*, s. 249.

<sup>53</sup> W. Bohn, *Kryzys znaku*, przeł. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 23.

Obcując więc z tekstem konkretystycznym, skazani jesteśmy na przypadek, choć w procesie interpretacji próbujemy go bezskutecznie wyeliminować.

„Sądźmy – stwierdza wreszcie Mon, niwecząc nasze nadzieje na oswojenie poezji konkretnej – że ją znamy, mowę, przecież się nią posługujemy; wszyscy z wyjątkiem pisarza, on nie umie się nią posługiwać. Ona go odstrasza nie jest dla niego zrozumiała”<sup>54</sup>. Rozumienie nie przyjdzie i to właśnie poezja konkretna potrafi nam pokazać. Jeśli więc interpretacja polega na zamieszkaniu w tekście, to utwory Mona i Mallarmégo nie są interpretowalne. Mimo dowolności, otwartości, jakie proponują czytelnikowi, niechętnie przyjmują próby uspojnienia. Ale interpretacja to także odgrywanie, granie z utworem. I choć, grając z nimi, wystawiamy się na hazard (wszak rzut kośćmi czy monetą niesie z sobą ryzyko), to nadal grać warto.

Grajmy więc! – ale ze świadomością, że każda przewaga zdobyta nad tekstem, każda próba uporządkowania go jest zwycięstwem jedynie iluzorycznym i tymczasowym. Grać z tą poezją – znaczy przegrać. Wygląda jednak na to, że interpretator przegrywać nie potrafi. Raz po raz odgrywa własną bezsilność, udaje, że nie wierzy w sensowność postawionych propozycji. Wciąż bezradnie notuje: próżno szukać w tych wierszach sensu. I nadal próbuje zrozumieć, o co chodzi.

#### BIBLIOGRAFIA

- Beaulieu D., *Posłowie po słowach. Ku poetyce konkretnej*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2006, nr 1–2.
- Bogalecki P., *Czytanie partytur. W stronę partyturowego stylu odbioru tekstów literackich*, „Ruch Literacki” 2015, nr 6.
- Bohn W., *Kryzys znaku*, przeł. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12.
- Bujnowski J., *Poezja konkretna*, „Poezja” 1976, nr 6.
- Dencker K.P., *Optische poesie*, Berlin 2011.
- Fahlström Ö., *Z pękniętym urodzajem. Manifest poezji konkretnej*, przeł. A. Topaczewska, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12.
- Goethe J.W., *Poezje*, t. 1, red. Z. Żygulski, Wrocław 1960.
- Goethe J.W., *Werke Kommentare und Register Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd 1, München 1981.
- Gomringer E., *Konkrete poesie. Deutschsprachige Autoren*, Stuttgart 1972.
- Gomringer E., *konstellation und ideogram*, [w:] *Theoretische Positionen zur konkreten Poesie*, Hrsg. Th. Kopfermann, Tübingen 1974.
- Hejmej A., *Muzyka w literaturze*, Kraków 2012.
- Jarniewicz J., *Od pieśni do skowytu. Szkice o poetach amerykańskich*, Wrocław 2008.

<sup>54</sup> F. Mon, cyt. za: W. Wende, *Poezja wizualna...*, s. 227.

- Kmieciak M., *Drogi negatywności: nurt estetyczno-religijny w poezji i muzyce awangardowej w XX wieku*, Kraków 2016.
- Kosler H.C., *Sprachkritik und Spracherotik in den experimentellen Literatur*, „Text+Kritik“ 1978, 60.
- Kremer A., *Przypadki poezji konkretnej*, Warszawa 2015.
- Mallarmé S., *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, przeł. T. Różycki, Kraków 2005.
- Markowski M.P., *Nicość i czcionka*, [w:] S. Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, Kraków 2005.
- Martuszevska A., *Tekst dzieła literackiego jako partytura*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5.
- Mon F., *ainmal nur das alphabet gebrauchen*, Stuttgart 1967.
- Mon F., *Dwa teksty o tekstach*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12.
- Mon F., *Hörspiele werden gemacht*, „Text+Kritik“ 1978, 60.
- Mon F., *Pędy języka rosna i rosna*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12.
- Nietzsche F., *Zmierzch bożyszcz*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1905.
- Schöning K., *hörst du das wies wachst. Anmerkungen und Zitate zu Franz Mons Hörstücken*, „Text+Kritik“ 1978, 60.
- Sławek T., *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1984.
- Śniedziwski P., *Mallarmé – Norwid: milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008.
- The New Concrete: Visual Poetry in the 21st Century*, eds V. Bean, C. McCabe, London 2015.
- Theoretische Positionen zur konkreten Poesie*, hrsg. T. Kopfermann, Tübingen 1974.
- Wasilewska-Chmura M., *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Kraków 2011.
- Wende W., *Poezja wizualna. Atak na kodeks poprawności językowej*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12.
- Wysłouch S., *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.

