

Poezja konkretna w trzech obszarach językowych*

ABSTRACT. Kremer Aleksandra, *Poezja konkretna w trzech obszarach językowych* [Concrete poetry in three languages]. „Przestrzenie Teorii” 19. Poznań 2013, Adam Mickiewicz University Press, pp. 95-114. ISBN 978-83-232-2600-0. ISSN 1644-6763.

This paper analyzes different paths of the development of both the movement and the notion of concrete poetry in three linguistic regions. The German-language *konkrete Dichtung* turns out to usually denote the original, historical shape of the movement, which was partly created in German-speaking countries and which has been treated as a literary phenomenon. The English-language term *concrete poetry* is a much broader category which also encompasses visual poetry and avant-garde texts that are distant from the sources of concretism in its early form. The Polish understanding of ‘poezja konkretna’ [*concrete poetry*] was influenced by both German- and English-language books and by the movement’s regional version, which appeared in Poland as late as in the 1970s. The selected linguistic areas allowed the author to show three basic ways of thinking about concretism, i.e. about its initial, international, and regional versions.

Trzy języki

„Poezja konkretna” występuje zwykle w liczbie pojedynczej, choć określenie to bywa różnie rozumiane. Może bowiem oznaczać prąd, tendencję, gatunek lub ruch; literacki, artystyczny albo pograniczny, słowno-obrazowy¹. Ponadto, niemal wszyscy krytycy piszący o konkretyzmie

* Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/N/HS2/03906.

¹ Poezja konkretna jako ruch międzynarodowy i wiele niepowiązanych ze sobą eksperymentów poetyckich: *Concrete Poetry: A World View*, ed. M.E. Solt, Bloomington 1968, s. 7-8; *An Anthology of Concrete Poetry*, ed. E. Williams, New York 1967, s. v-vii. Prąd międzynarodowy: G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 462. Kwestię gatunku (czy szerzej *genre*) rozważają: V. Pineda, *Speaking about Genre: The Case of Concrete Poetry*, „New Literary History” 1995, nr 2; o podejściu „most generic” do poezji konkretnej: J. Drucker, *Experimental, Visual, and Concrete Poetry: A Note on Historical Context and Basic Concepts*, [w:] *Experimental – Visual – Concrete: Avant-Garde Poetry Since the 1960s*, eds D. Jackson, J. Drucker, E. Vos, Amsterdam–Atlanta: GA 1996, s. 39. Intermedia: D. Higgins, *Intermedia*, „Leonardo” 2001, nr 34 (1). Poezja konkretna jako sztuka wizualna: M. Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków–Wrocław 2012 s. 15-16, 91-92. Grafika: J. Hollander, *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*, New Haven–London 1985, s. 266. Powojenny nurt niemieckiej poezji eksperymentalnej: H. Hartung, *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, Göttingen 1975.

podkreślają różnorodność prac opatrywanych zwykle tą nazwą oraz niemożność stworzenia jednej, spójnej definicji opisującej utwory pochodzące z wielu krajów².

Bliższe przyjrzenie się tekstom poświęconym poezji konkretnej ujawnia ciekawą właściwość: przyjmowany zazwyczaj zakres przestrzenny i czasowy ruchu, jego umiejscowienie dziedzinowe oraz implikowane (lub wyrażane wprost) oceny zależą od języka, w którym formułowana jest wypowiedź. Zróżnicowanie myślenia o konkretyzmie widoczne jest zwłaszcza w pracach powstałych w obszarach języków niemieckiego i angielskiego. Nierzadko wydaje się, że teksty te dotyczą zupełnie różnych projektów, niemal przypadkowo nazywanych podobnie: *konkrete Poesie* i *concrete poetry*. Właśnie tym dwóm sposobom mówienia i myślenia o konkretyzmie chciałabym się bliżej przyjrzeć. Po pierwsze dlatego, że źródła pisane w tych dwóch językach najmocniej oddziaływały na polskie pojęcie *poezji konkretnej*³, wspólnie z trzecim, opartym na rodzimej twórczości, podejściem do zjawiska. Po drugie zaś, ten zestaw, w sumie trzech typów myślenia o konkretyzmie, pozwala pokazać trzy podstawowe możliwości zaistnienia poezji konkretnej na danym obszarze.

Kraje niemieckojęzyczne stanowią przykład regionu źródłowego dla konkretyzmu. Poezja konkretna właśnie tutaj powstała, rozwijała się i istotnie wpływała na miejscową literaturę, zyskując w efekcie spore zainteresowanie niemieckojęzycznych badaczy, jako ważna część rodzimej kultury. Kraje anglojęzyczne ukazują natomiast późniejszą i bardziej powierzchowną recepcję ruchu powstałego poza ich granicami, który nigdy nie był szczególnie ważny dla rozwoju tamtejszej literatury i sztuki, przez co też zwykle traktowano go jako zjawisko międzynarodowe lub wręcz niczyje. Jednocześnie zaś to właśnie w tych krajach, a zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, powstały liczne podsumowujące ruch antologie, które wciąż stanowią jedno z ważniejszych źródeł wiedzy o konkretyzmie. Popularności tych publikacji nie towarzyszyła jednak poważniejsza refleksja naukowa. Wreszcie przypadek polski pokazuje regionalną, specyficzną i znacznie późniejszą od pozostałych odmianę konkretyzmu, która, podobnie, nigdy nie znalazła się w nurcie głównym kultury. Nieliczne polskie prace poświęcone konkretyzmowi zwykle podkreślają więc międzynarodowy zasięg zjawiska, często korzystając jednak z zestawów

² Zob. np. wstępy M.E. Solt i E. Williamsa do cytowanych antologii oraz: E. Gomringer, *vorwort*, [w:] *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie*, hrsg. E. Gomringer, Stuttgart 2009 [1972], s. 5. Tu i dalej zachowuję oryginalną pisownię tytułów prac konkretystów, będącą świadomym wyborem twórców.

³ Zapis kursywą będzie podkreślać, że mam na myśli sugerowany przez postać językową typ rozumienia konkretyzmu właściwy danemu regionowi.

utworów i ich opisów dostarczanych przez niemieckojęzycznych lub anglojęzycznych krytyków.

Zarysowana typologia stanowi rzecz jasna uproszczony opis sytuacji artystycznej, krytycznej i naukowej w obszarach tych trzech języków. Takie uporządkowanie wydaje się jednak koniecznym wstępem do jakichkolwiek dalszych dyskusji o poezji konkretnej. To od wyboru spojrzenia: „źródłowego”, „międzynarodowego” lub „regionalnego” zależą analizy choćby takich kwestii, jak związki poezji konkretnej z przedwojennymi awangardami oraz powojenną neoawangardą, zaangażowanie społeczne twórczości konkretystów, jej nowatorstwo lub wtórność⁴. Co istotne, w rozprawach o poezji konkretnej ważniejsze od podziałów państwowych okazują się granice języków i stojących za nimi: świadomości kulturowej, dostępności pewnych tekstów, określonych tradycji intelektualnych i literackich. Paradoksalnie, to w dyskusjach o twórczości, która deklarowała się jako uniwersalna i międzynarodowa, bariery językowe i kulturowe dają o sobie wyraziście znać.

Język polski, w którym recepcja konkretyzmu niemal od początku była przemieszaniem trzech wspomnianych typów, a *poezja konkretna* zdaje się wciąż nie mieć do końca ustabilizowanego znaczenia, daje możliwość spojrzenia niejako z zewnątrz na typy niemiecki i angielski. Bo choć niektórzy poeci i krytycy deklarowali, że poezja konkretna nie potrzebuje przekładu⁵, wydaje się, że wytłumaczenia i komentarza wymagają już same zwodniczo podobne nazwy, przypisywane tej twórczości w różnych krajach. *Konkrete Poesie*, *concrete poetry* i *poezja konkretna* okazują się bowiem pozornymi zamiennikami.

⁴ Przez „awangardę” tu i dalej rozumiem zjawisko historyczne, przedwojenne; działalność, której cele można za Peterem Bürgerem przedstawić jako chęć podważenia instytucji sztuki oraz połączenia życia i sztuki. Zob. np. P. Bürger, *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of „Theory of the Avant-Garde”*, przeł. B. Brandt, D. Purdy, „New Literary History” 2010, nr 4.

⁵ O uniwersalności w manifestach samych konkretystów zob. np. E. Gomringer, *konkrete dichtung*, [w:] tenże, *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*, posłowie K. Riha, Wien 1997, s. 23-23. Moja deklaracja poniekąd polemicznie odnosi się do stwierdzenia Jerzego Jarniewicza, że poezja konkretna „znosi konieczność przekładu” – tenże, *Tłumacze na urlop!*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11/12, s. 56. Choć oczywiście trudno nie zgodzić się ze spostrzeżeniem, że wiele wierszy konkretnych trzeba zostawić nieprzełożonych, to należy podkreślić niezbędność tłumaczenia rozumianego jako objaśnianie pozornie czytelnych tekstów i wskazywanie nietożsamości znaczeń *poezji konkretnej*, *concrete poetry* i *konkrete Poesie*. Ta nietożsamość wpływa również na to, że utwory, wydawałoby się, że banalne w przekładzie, mogą wymagać znajomości szczegółowego kontekstu literackiego i kulturowego. Przykładowo, dość swobodne przetłumaczenie we wspomnianym numerze czasopisma „schweigen” Gomringera jako „milcząc” (s. 221) wydaje się nieuzasadnione. Problemy przekładu poezji, a nie związanej z nią terminologii, wymagałyby jednak odrębnego artykułu.

Konkrete Poesie

Niemieckojęzyczna poezja konkretna powstała na początku lat pięćdziesiątych, podobnie jak druga źródłowa odmiana konkretyzmu, pochodząca z Brazylii i związana z grupą Noigandres. Pomimo kontaktów osobistych z niektórymi Brazylijczykami, podobnych inspiracji malarstwem konkretnym, wyboru tej samej nazwy dla tworzonych prac oraz wzajemnego publikowania swoich tekstów, można zaobserwować pewną odrębność poetów niemieckojęzycznych⁶. Odrębność ta jest widoczna zwłaszcza z dłuższej perspektywy czasowej, kiedy dawniejsze postulaty uniwersalności konkretyzmu i jego międzynarodowe aspiracje okazują się uwarunkowane historycznie i nie całkiem zrealizowane, same zaś próby ich realizacji w szczególnie sposób wiążą się z ośrodkami niemieckojęzycznymi. To tutaj i zgodnie z tutejszymi tendencjami wydawano pisma, zbiory i serie kształtujące myślenie o międzynarodowym konkretyzmie⁷. Co więcej, twórczość niemieckojęzyczna stanowiła na tyle istotny składnik kultury regionu, że niejednokrotnie rozpatrywano ją tylko w rodzimym kontekście poetyckim i artystycznym, z którego wyrosła i na który wpływała⁸. W efekcie niektóre późniejsze niemieckojęzyczne prezentacje poezji konkretnej sugerują traktowanie jej jako niemieckiego ruchu poetyckiego rozwijającego się w latach 1950–1970 w kilku różnych ośrodkach w Austrii, Szwajcarii i RFN⁹.

W samych tylko krajach języka niemieckiego rzeczywiście funkcjonowało kilka odrębnych grup artystycznych, dla których poezja konkretna stanowiła jedną z wielu form aktywności, ściśle związanych z miej-

⁶ Podstawowe informacje i przykłady tej odrębności zob. np. *Concrete Poetry: A World View*, s. 8-22.

⁷ Widać to szczególnie w seriach poetyckich, wydawanych w krajach niemieckojęzycznych, ale prezentujących również utwory autorów z zagranicy, a także w niektórych czasopismach i wydawnictwach niemieckojęzycznych. Zob. np. serie: „futura”, „rot”, „konkrete poesie / poesia concreta”, „material”, czasopisma: „spirale”, „augenblick”. Zob. np.: *Als Stuttgart Schule machte. Ein Internet-Reader*, hrsg. R. Döhl, J. Auer, F.W. Block (od 2005) <<http://www.stuttgarter-schule.de/stutt60.htm>>, dostęp: 29.01.2012.

⁸ Niemal tylko w jej kontekście omawia poezję konkretną Harold Hartung w cytowanej pracy.

⁹ Oczywiście mam tu na myśli prace powstające w pewnym odstępnie czasu od początków konkretyzmu i traktujące go poważnie. Niemieckich rozpraw naukowych o konkretyzmie jest chyba więcej niż w jakimkolwiek innym języku. Nie zmienia to jednak faktu, że zwłaszcza na początku poezja konkretna spotykała się z oporem.

Książki umieszczające konkretyzm w periodyzacjach literatury niemieckiej – zob. np. *German Poetry in Transition 1945–2000*, red. i przekł. Ch. Mein, Hannover 1999, s. 2-16; H. Hiebel, *Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900–2000 im internationalen Kontext der Moderne*, Würzburg 2006, s. 172-189.

scem i czasem powstania. Nie da się rozpatrywać tego konkretyzmu w oderwaniu od tła kulturowo-politycznego. W poezji języka niemieckiego lat powojennych dominowały, obok „literatury ruin”, estetyzm i hermetyzm¹⁰. To na tym tle zaczęto na nowo odkrywać awangardę, której działalność przerwały nazizm i wojna. Powrót do happeningów i poezji fonetycznej (w Wiedniu), do teatru eksperymentalnego (w Darmstadtzie), do malarstwa geometrycznego i modernistycznej typografii (w Szwajcarii), do dziedzictwa Bauhausu w projektowaniu użytkowym (w Ulm) czy wreszcie próby stworzenia nowoczesnej teorii informacji i semiotyki (w Stuttgarcie) stanowiły nieodłączny kontekst dla pojawiającej się w tych miejscach poezji konkretnej¹¹. Kontynuacja przerwanej aktywności dadaistów, surrealistów czy Bauhausu miała na tym terenie szczególny wydźwięk. W latach pięćdziesiątych na nowo zaczął publikować Hans Arp, Max Bill zaangażował się w projekty podobne do przedwojennych¹². Niektórzy badacze w powojennym rozwoju konkretyzmu widzą wręcz refleksję nad stanem języka i kultury po wojnie i po Holokauście. Skupienie się na materialności słowa miałooby sens podobny do działań dadaistów, dla których konwencjonalny język został skompromitowany przez ideologię¹³.

Na inspiracje, wymienione powyżej, jak również szersze: poezją Stéphane’a Mallarmégo, „słowami na wolności” Filippa Marinettiego, twórczością Arno Holza, a także tekstami Amerykanów: Ezry Pounda, E.E. Cummingsa i Williama Carlosa Williama, wprost powoływał się Eugen Gomringer, twórca ruchu¹⁴. Jednocześnie zaś poeta ten nie stawiał się w pełnej opozycji do otaczającego go świata czy kultury masowej (z którą relacje konkretystów pozostawały ambiwalentne). Projekt Gomringera, współtworzony w Ulm, wyrastający jednak z klimatu Szwajcarii, trudno nazwać radykalnym. Autor chciał przywrócić poezji większą rolę

¹⁰ Zob. np. Ch. Mein, *Introduction*, [w:] *German Poetry in Transition 1945–2000*.

¹¹ *Als Stuttgart Schule machte. Ein...*; O. Herwig, *Worddesign. Eugen Gomringer und die Bildende Kunst*, München 2001, s. 113-122; *die wiener gruppe: ein moment der moderne 1954–1960: die visuellen arbeiten und die aktionen / the vienna group: a moment of modernity 1954–1960*, ed. P. Weibel, Wien 1997.

¹² *max bill: typografie – reklame – buchgestaltung: typography – advertsing – book design*, przeł. J. Walker, R. Thomas, Zürich 1999; Ch. Mein, *Introduction*, s. 8.

¹³ Ch. Bezzel, *Concrete Poetry*, [w:] *German and European Poetics after the Holocaust. Crisis and Creativity*, eds G. Hofmann, R. Magshamháin, M. Pajević, M. Shields, Rochester: NY 2011, s. 163-166. Podobnie o porzuceniu narracji i skupieniu się na materialności pisze Anna Schaffner. Badaczka powołuje się także na Gerharda Rühma, który zauważył powszechność podobnych eksperymentów po wojnie. A.K. Schaffner, *How the Letters Learnt to Dance: On Language Dis-section in Dadaist, Concrete and Digital Poetry*, [w:] *Avant-Garde / Neo-Avant-Garde*, ed. D. Scheunemann, Amsterdam–New York 2005, s. 159.

¹⁴ E. Gomringer, *vorwort*, s. 5.

w życiu społecznym i w tym celu nawoływał do korzystania ze skróconych form języka, typowych dla społeczeństwa przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a poezję drukował wraz z reklamami stale tą samą czcionką we własnej serii poetyckiej¹⁵. Jego podejście, podobne do przekonań Billa, rektora Szkoły Projektowania w Ulm, odległe było od strategii szoku. Afirmatywny stosunek do ówczesnego świata manifestował się częściowo w poezji Gomringera w dużych uproszczeniach języka, a zwłaszcza jego składni. Zauważył to już w latach sześćdziesiątych Helmut Heissenbüttel¹⁶. Heissenbüttel, choć nieraz zaliczany był (wbrew swojej woli) do konkretystów, pisał znacznie bardziej zaangażowane i krytyczne, choć także eksperymentalne, utwory, wykorzystujące jednak syntaksę i fleksję¹⁷.

W Niemczech lata sześćdziesiąte wiązały się bowiem ze znacznym upolitycznieniem literatury. Krytyka języka i jego krótkich, wizualnych postaci, uprawiana przez część konkretystów, wpisywała się w krytykę społeczeństwa oraz samej poezji, otwieranej w ten sposób na codzienną komunikację wizualną i dyskurs publiczny¹⁸. Okładki tomików wydawanych w Stuttgarcie odległe były od promowania koncepcji literatury „wysokiej”. Wręcz przeciwnie, odpowiadały ówczesnym trendom w projektowaniu graficznym reklam, ogłoszeń i etykiet¹⁹. Mimo rosnącej popularności konkretyzm i szerzej, sztuka bliska awangardowej wciąż wzbudzały jednak niechęć części odbiorców i czołowych pisarzy²⁰. Przede wszystkim bowiem konkretyzm pozostawał „laboratorium języka”²¹, twórczością lingwistyczną, zajętą badaniem możliwości języka i pisma. Cele takie stawiał sobie wprost jeden z najważniejszych austriackich poetów konkretnych – Heinz Gappmayr²², piszący niezależnie od Grupy Wiedeńskiej, która dużo wcześniej i znacznie wyraźniej od niego występowała przeciw mieszczańskim przyzwyczajeniom.

¹⁵ Zob. E. Gomringer, *theorie der konkreten poesie...*; „konkrete poesie / poesia concreta”.

¹⁶ H. Heissenbüttel, *einleitung*, [w:] E. Gomringer, *worte sind schatten: die konstellationen 1951–1968*, hrsg. H. Heissenbüttel, Reinbek bei Hamburg 1969, s. 19-20.

¹⁷ Heissenbüttela można znaleźć choćby w cytowanej antologii konkretystycznej Gomringera.

¹⁸ Ch. Mein, *Introduction*, s. 11, 12-16.

¹⁹ Zob. choćby okładkę serii „rot”.

²⁰ Np. Güntera Grassa. Zob. Ch. Bezzel, *Concrete Poetry*, s. 158. Zob. też niechętny poezji konkretnej, określanej jako jałowe rumowisko słów, wstęp Hugona Friedricha do wydania jego książki z 1966 roku. H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki: od połowy XIX do połowy XX wieku*, przekł., wstęp E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 30.

²¹ Ch. Bezzel, *Concrete Poetry*, s. 158.

²² Zob. np. teorie i manifesty poety zebrane w: H. Gappmayr, *zeichen IV. visuelle gedichte*, Karlsruhe 1970.

Jak widać, nie da się uogólnić poszczególnych inspiracji awangardowych na wszystkich konkretystów. Nie można także jednoznacznie przesądzić o relacji niemieckojęzycznej poezji konkretnej do przedwojennej awangardy i powojennej neoawangardy²³.

Przykładowo, Harold Hartung podkreślał, że poeci konkretni czerpali środki z języka i zapisów kultury masowej po to, by stworzyć z ich pomocą własne, nowe poetyki. Ich działanie miałoby zatem pewien wymiar nowatorski, podobny do awangardowego. Natomiast wielokrotne powtarzanie działań konkretystów lub stosowanie nieprzetworzonych cytatów z kultury masowej byłyby, zdaniem Hartunga, typowe już dla późniejszej estetyki pop-artu, który od konkretyzmu należy odróżnić²⁴. Trzeba też pamiętać, że neoawangardowe prace artystyczne zwykle odsłaniając, krytykowały mechanizmy funkcjonowania sztuki i społeczeństwa²⁵, konkretyzyczne natomiast w wielu przypadkach, równocześnie z gestem odsłonięcia, afirmowały tę rzeczywistość, rozwijały ją i wspomagały.

Marjorie Perloff używała w związku z tym pojęcia ariergardy, straży tylnej, chcąc umacniać przedwojenne osiągnięcia, ale z pewną zmianą²⁶. Koncepcji tej odpowiadałby także postulowany przez Billa styl szwajcarski w typografii, stanowiący przetworzenie przedwojennej Nowej Typografii, propagowanej choćby przez Jana Tschicholda²⁷. Wygląd poezji Gomringera był nieodłącznie związany ze stylem szwajcarskim, a jej oprawę typograficzną niejedyn raz przygotowywał właśnie Bill. W obu

²³ Z szeroko rozumianą awangardą łączony był konkretyzm, także w postaci źródłowej, brazylijsko-niemieckiej, w numerze 3. „Poetics Today” z 1982 roku („Poetics of the Avant-Garde”). W numerze tym Jon M. Tolman na podstawie obserwacji brazylijskiego konkretyzmu postanowił rozróżnić awangardy o tendencjach romantycznych (znane z przeszłości) i uosobioną przez poetów konkretnych pierwszą awangardę z ducha klasyczną, antyromantyczną, świadomie korzystającą z wybranych doświadczeń przeszłości (a zwłaszcza pierwszych awangard). J.M. Tolman, *The Context of a Vanguard: Toward a Definition of Concrete Poetry*, „Poetics Today” 1982, nr 3. Z kolei kontekst neoawangardy pojawia się w: T. Kopfermann, *Konkrete Poesie: Fundamentalpoetik und Textpraxis einer Neo-Avantgarde*, Frankfurt am Main 1981.

²⁴ H. Hartung, *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, s. 98-101.

²⁵ Ta krytyka instytucji sztuki przez samą sztukę była jednak od początku neoawangardy wchłaniana przez ową instytucję. Sztuka się poszerzała, instytucja trwała jednak nieporuszona. Muzealizacja i powtórzenie gestów awangardowych zaprzeczały zadaniom awangardy. Tak przynajmniej widzi neoawangardę Peter Bürger. W jego rozumieniu neoawangardy zapewne mieściłaby się też działalność Gomringera jako nieawangardowa. Zob. P. Bürger, *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde...*, s. 695-715.

²⁶ M. Perloff, *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago-London 2010, s. 56-58.

²⁷ Relację stylu szwajcarskiego Billa do Nowej Typografii można zobaczyć np. w polemikach Billa i Tschicholda zamieszczonych w: *Widzieć/wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. P. Dębowski, J. Mrowczyk, Kraków 2011, s. 47-65.

wymiarach, językowym i wizualnym, można by zatem mówić o osłabieniu siły awangardy w poezji konkretnej z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, choć sami twórcy widzieli się raczej w roli kontynuatorów przerwanych działań.

Z drugiej jednak strony, warto zauważyć, że Bauhaus, na którym wzorował się Gomringer, już w latach trzydziestych odszedł od najbardziej radykalnych projektów, a Nowa Typografia już przed wojną stanowiła pewien zbiór zasad modernistycznego projektowania, a nie prawdziwie awangardowy wyłom, którego była raczej pochodną i upowszechnionym rezultatem²⁸. Być może zatem należałoby twórczość Gomringera w ogóle wyłączyć z dyskusji o awangardzie.

Trochę inne są wnioski Anny Katheriny Schaffner, która zarysowała aż pięć relacji konkretyzmu i awangardy możliwych do zaobserwowania w konkretyzacyjnych (nie tylko Gomringerowskich) deklaracjach, działaniach i ich ówczesnej krytyce. Byłyby to: (1) kontynuacja programu awangardy, (2) wzmocnienie jej radykalizmu, (3) osłabienie go, (4) nieautentyczne powtórzenie tych samych gestów oraz (5) umiejscowienie konkretyzmu poza awangardą jako projektu niezależnego²⁹. Wydaje się, że nie ma sensu arbitralnie wybierać jednej z tych relacji do opisu twórczości tak różnorodnej w samych krajach niemieckojęzycznych.

Różnorodność ta, co ciekawe, nie zaburza jednak dominującego do tej pory niemieckojęzycznego spojrzenia na poezję konkretną, które widzi w niej osobny i wręcz jednojęzyczny ruch poetycki typowy dla lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Poezja konkretna jest w tym przypadku traktowana jako część historii literatury i poezji niemieckiej, a w publikacjach im poświęconych bywa opisywana jako istotny nurt, sytuowany we wspomnianych wyżej dekadach. Podobnie niemieckojęzyczne monografie na temat konkretyzmu często opierają się tylko na przykładach niemieckich, omawianych na tle literatury tego języka i, co chyba jeszcze ważniejsze, badanych metodami skrupulatnej analizy językoznawczej, semiotycznej, filozoficznej³⁰. W pewnym stopniu takie podejście zapoczątkowały teorie poezji konkretnej Maksa Bensego, poety i semiotyka, wykładającego w Ulm, a potem w Stuttgarcie³¹. W największym jednak

²⁸ Tak pisze o nich np. J. Drucker, *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*, Chicago–London 1996, s. 238–245.

²⁹ A.K. Schaffner, *Inheriting the Avant-Garde: On the Reconciliation of Tradition and Invention in Concrete Poetry*, [w:] *Neo-Avant-Garde*, eds D. Hopkins, A.K. Schaffner, Amsterdam 2006, s. 109–111.

³⁰ Zob. np. D. Kessler, *Untersuchungen zur Konkreten Dichtung. Vorformen – Theorien – Texte*, Hain–Meisenheim am Glan 1976; T. Kopfermann, *Konkrete Poesie: Fundamentalpoetik und Textpraxis einer Neo-Avantgarde*; W. Haas, *Sprachtheoretische Grundlagen der konkreten Poesie*, Stuttgart 1990.

³¹ Zob. np. M. Bense, *Konkrete Poesie*, „Sprache im technischen Zeitalter” 1965, nr 15.

stopniu tak ukierunkowane badania inspirowała sama poezja. Trzeba pamiętać, że poezja konkretna wiązała się ze specyficzną operacją przetłumaczenia różnorodnych koncepcji artystycznych i naukowych na repertuar środków samej literatury. Dominowały, przeniesione z konstrukttywizmu, cele: eksponowania struktury (języka), daleko posuniętej redukcji (składni, fleksji i leksyki) oraz tendencja do posługiwania się matematyką: powtórzeniem i permutacją. Tak tworzone utwory prezentowano zaś z zastosowaniem możliwości przestrzennych kartki i z wykorzystaniem bezszeryfowych czcionek lub maszyny do pisania.

Wybór właśnie takich, metajęzykowych utworów prezentuje najważniejsza niemieckojęzyczna antologia autorstwa Eugena Gomringera: *konkrete poesie. deutschsprachige autoren* z 1972 roku. Utrwała ona możliwość myślenia o konkretyzmie niemieckojęzycznym jako pewnej całości. Co równie istotne, książka ta stanowi projekt oddzielny od analogicznej antologii *visuelle poesie*, w której powojenne teksty, idące dalej w wizualność, zatracające konstruktywistyczny i metajęzykowy charakter, nie są już nazywane konkretnymi³². Równie pouczający jest zbiór wypowiedzi teoretycznych konkretystów *Theorie der konkreten Poesie* pod redakcją Thomasa Kopfermanna, który nawet w tytule nie sygnalizuje, że zaprezentowano wyłącznie poetów języka niemieckiego, pochodzących ze Szwajcarii, Austrii i RFN³³. To właśnie na okładce tej książki z lat siedemdziesiątych zapisane jest stwierdzenie o „paradoksie nazywania poezji abstrakcyjnej konkretną”. Dla większości twórców niemieckojęzycznych inspiracją malarstwem konkretnym, które zamiast przedstawiać coś zewnętrznego, miało eksponować swój własny materiał w sposób uporządkowany, minimalistyczny i zaplanowany, była bowiem oczywista. Nazwanie tej twórczości konkretną, a nie abstrakcyjną, miało przede wszystkim wyprowadzić odbiorców poza myślenie przyjmujące za punkt odniesienia sztukę przedstawiającą; myślenie, które narzuca nazywanie nowego typu prac „nieprzedstawiającymi”, „bezprzedmiotowymi” czy „abstrakcyjnymi”. Przy czym, co równie istotne, materiałem dla tak rozumianej poezji konkretnej był język, a nie sam wygląd zapisu. Język, czyli relacja postaci materialnej i pojęciowej, znaczącej i znaczonej, gdzie znaczenie traktowane było jako element języka, pozostający w relacji do danego zapisu. Poezja konkretna miała być zatem obserwacją pojedynczych słów i ich relacji³⁴.

³² *konkrete poesie: deutschsprachige autoren: anthologie; visuelle poesie. anthologie*, hrsg. E. Gomringer, Stuttgart 2006 [1996].

³³ *Theoretische Positionen zur konkreten Poesie: Texte und Bibliographie*, hrsg. T. Kopfermann, Tübingen 1974.

³⁴ Tak widzieli materiał języka i zadania poezji konkretnej tacy poeci, jak Gomringer, Bense, Gappmayr, Mon. Tamże, s. 4-6, 29, 33.

Takie analizy języka nierzadko prowadziły do znaczących redukcji słów lub do wizualnego eksponowania liter i struktur utworu. Zabiegi te nie były jednak nieodzownym elementem konkretyzmu. Niemniej już w antologii Kopfermanna widać, że poeci młodszej generacji zaczęli utożsamiać konkret poezji z samą wizualnością czy materialnością pozbawioną semantyki. W tej optyce zaś poezja nigdy nie mogła stać się w pełni konkretna. W pełni materialności nie ma już bowiem języka, w języku natomiast nie ma pełnego konkretności³⁵.

Concrete poetry

Celowo zakończyłam poprzedni akapit zasygnalizowaniem zmiany w myśleniu o konkretności, a właściwie zwróceniem uwagi na zatarcie genezy nazwy „poezja konkretna”. Coraz powszechniejsza w latach sześćdziesiątych *concrete poetry* rzadko kiedy była w pełni świadoma swoich początków. Jeszcze w jednej z pierwszych anglojęzycznych antologii wydanych poza krajami niemieckojęzycznymi, którą w 1966 roku przygotował Stephen Bann³⁶, utrzymane zostało wąskie rozumienie konkretności, ograniczone do prac niemieckich, brazylijskich i tych spośród anglojęzycznych, które zachowały wyraźne związki ze źródłami ruchu. Późniejsza brytyjska antologia, przygotowana na początku lat siedemdziesiątych przez poetów Boba Cobbinga i Petera Mayera, radykalnie zmieniła jednak wymowę konkretności, odnosząc go nie tylko do wszystkich powojennych eksperymentów z materialnością tekstu, lecz także do całej historii poezji wizualnej i poezji dźwiękowej³⁷. Co więcej, autorzy przytoczyli liczne cytaty, mające świadczyć o tym, że „konkret” i „poezja konkretna” mieszczą tyle różnych sensów, że przestają znaczyć cokolwiek. Cobbing i Mayer mieli rację o tyle, o ile w 1971 roku, w czasie wielkiej popularyzacji poezji konkretnej i prób rozciągania tej nazwy na kolejne ruchy i utwory, rzeczywiście można było zaliczyć do „poezji konkretnej” bardzo różnorodne prace.

Zwróćmy jednak uwagę, że przy tak poszerzonym przez Brytyjczyków zakresie znaczeniowym konkretyzmu, pytanie o awangardowość wydaje się zbędne. Poezją konkretną byłyby przecież utwory z wielu epok: za-

³⁵ Tak problem z konkretnością języka widział już Siegfried J. Schmidt „Gdyby wziąć to, co w języku obecne jest materialnie, fizycznie, szumy lub czerń druku, samo dla siebie, nie będziemy już mieli do czynienia z językiem” – tamże, s. 80 (tłumaczenie moje – A.K.).

³⁶ S. Bann, *concrete poetry: an international anthology*, London 1967. Antologia ta jest książkową wersją monograficznego numeru „Beloit Poetry Journal” z 1966 roku.

³⁷ Książka ostatecznie wyszła w 1978 roku. Zob. *concerning concrete poetry*, eds B. Cobbing, P. Mayer, London 1978.

równy zaliczające się do kanonu (jak choćby wiersze George'a Herberta), jak i twórczość awangardowa (Marinettiego czy Balla) oraz spora część neoawangardy. Aż tak szerokie rozumienie nie stało się jednak tym najpowszechniejszym. Choć poezję konkretną wielokrotnie wpisywano w tradycję poezji wizualnej (w której częściowo, ale tylko częściowo, się mieści)³⁸, to np. Dick Higgins wyraźnie odróżniał współczesne eksperymenty od dawnej *pattern poetry*, a dwudziestowieczną poezję konkretną od *poesia visiva*, która ze sztuką słowa miała już niewiele wspólnego³⁹. Niektórzy badacze niemieckojęzyczni i polscy podobnie zresztą pisali o historii poezji wizualnej (w tym nowoczesnej) i na jej tle wyodrębnianej poezji konkretnej, a już niezwykle często robili tak autorzy anglojęzyczni⁴⁰.

Połączenie myślenia o poezji konkretnej i wizualnej stało się bowiem faktem. Przyczynę stanowiła przede wszystkim swoista moda na „konkretyzm”, który pod koniec lat sześćdziesiątych z nazwy służącej ruchowi niemieckojęzycznemu i brazylijskiemu stał się nazwą nadrzędną, obejmującą także inne nurty eksperymentatorskie, jak choćby francuski spacjalizm, włoską *poesia visiva*, wyraźnie wcześniejszy letryzm, a w kolejnych latach także serbski sygnalizm czy słoweńską grupę OHO⁴¹. Warto tutaj przypomnieć, że nazwa „spacjalizm” (czy też: „poezja przestrzenna”) ukuła została przez Pierre'a Garniera po to, by objąć nią wszelkie eksperymenty z wizualnością tekstu, w tym Gomringerowski konkretyzm. Ten

³⁸ Zob. np. J. Drucker, *Visual Poetics: An International View*, „boundary 2” 1999, nr 26 (1), s. 100.

³⁹ Zob. D. Higgins, *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*, Albany 1987, s. vii; D. Higgins, *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale–Edwardsville 1984, s. 33-35.

⁴⁰ Piotr Rypson podkreśla odrębność poezji konkretnej od wizualnej. Samo umieszczenie rozdziału poświęconego konkretyzmowi w książce *Obraz słowa: historia poezji wizualnej* (Warszawa 1989) łączy jednak myślenie o poezji konkretnej i wizualnej. Z kolei niemiecki autor Klaus Peter Dencker, który bada głównie poezję wizualną (nazywaną też czasem „poezją optyczną”), wyraźnie wyodrębnia poezję konkretną lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych: miała ona tylko powierzchownie przypominać poezję wizualną. Zob. K.P. Dencker, *From Concrete to Visual Poetry, with a Glance into the Electronic Future*, przeł. H. Polkinhorn, *Light and Dust Mobile Anthology of Poetry*, 2000, <<http://www.thing.net/~grist/1&d/dencker/denckere.htm>>, dostęp: 15.10.2011. W swojej najświeższej dużej publikacji monograficznej Dencker oddala się jednak od przekonań określanych przeze mnie jako modelowo „niemieckojęzyczne”. Zob. K.P. Dencker, *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*, Berlin–New York 2011. O poezji konkretnej jako jednym z typów nowoczesnej poezji wizualnej pisał też Willard Bohn. Zob. np. W. Bohn, *Reading Visual Poetry*, Madison–Teaneck 2011, s. 119-140.

⁴¹ Wszystkie te odmiany mieszczą się np. w haśle „poezja konkretna” w słowniku G. Gazdy, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*.

zamysł się jednak nie powiódł – twórcy woleli pozostać przy własnych nazwach, a termin spacjalizm przyjęli jedynie sam Garnier z żoną Ilse oraz japoński poeta Seiichi Niikuni⁴². W tej sytuacji to „poezja konkretna” stała się określeniem nadrzędnym.

Jeszcze w 1963 roku w międzynarodowym manifeście poetów, przygotowanym właśnie przez Garniera, pod którym podpisało się wielu autorów z krajów niemieckojęzycznych, anglojęzycznych, Brazylii, Czech, Japonii i Francji, poezja konkretna była tylko jedną z kilku możliwości twórczych, obok poezji wizualnej, fonicznej, obiektywnej⁴³. Jeszcze w antologii czechosłowackiej z 1967 roku w tytule pojawiała się „poezja eksperymentalna”, a zakresu konkretyzmu nie poszerzano o wszystkie zaprezentowane prace⁴⁴.

Niemniej już wystawy sztuk z pogranicza słowa i obrazu, pod koniec lat sześćdziesiątych licznie organizowane w Europie i Ameryce, oraz przygotowywane ówczesne anglojęzyczne antologie poezji konkretnej zachęcały do wspólnego myślenia o poezji wizualnej i konkretnej, a także do podłączania różnych lokalnych ruchów pod tę właśnie nazwę⁴⁵. Czasy te zbiegły się jednak z inną sytuacją w sztuce – równolegle rozwijały się już konceptualizm, Fluxus, intermedia. Poezja konkretna była popularna poniekąd obok nich, a nawet w ich perspektywie. To, co dalsze od ówczesnych zainteresowań i mniej zrozumiałe na tle dzieł wizualnych czy kolażowych, traciło powodzenie, wyrwane z kontekstu artystycznego po-

⁴² P. Garnier, *Deutschland, eine Frühlingsreise*, przeł. I. Garnier, Rehau 2005, s. 34. Trzeba tu dodać, że w Japonii rozwijały się od połowy lat pięćdziesiątych dwie grupy poetów wizualnych: VOÜ, związane z poetą Katsue Kitasono, który był w kontakcie z Gomringerem i Noigandres, oraz ASA, związane z poetą Seiichim Niikunim, który współpracował z Garnierem w latach sześćdziesiątych. Pierwszy z nich odszedł od wąskiego konkretyzmu i zajął się tworzeniem prac plastycznych, fotografii, kolaży. Drugi pozostał przy znakach pisma, ale łączył się raczej ze spacjalizmem. Podstawowa odrębność tych poetów wynika jednak, moim zdaniem, z zupełnie innych możliwości pisma japońskiego, bez którego znajomości trudno się wypowiadać. Zob. S. Mukai, *Zur Situation visueller Poesie in Japan*, [w:] *POESIE konkret visuell konzeptuell*, hrsg. J. Linschinger, Wien-Klagenfurt 1997, s. 7-10.

⁴³ Zob. P. Garnier, *Stanowisko nr 1 ruchu międzynarodowego*, przeł. J.M. Kłoczowski, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11-12, s. 313-316. Wśród podpisanych znajdziemy Gomringera i Finlaya.

⁴⁴ *experimentální poezie*, red. B. Grögerová, J. Hiršal, Praha 1967. Konsekwentnie o poezji eksperymentalnej para poetów i redaktorów pisze też w wydanej dopiero w 1993 roku antologii twórczości czeskiej, *Vrh kostek. česká experimentální poezie*, red. B. Grögerová, J. Hiršal, Praha 1993. Oczywiście nie podważa to istnienia czeskich utworów wpisujących się w ścisły konkretyzm, a wskazuje jedynie, że nie wszędzie nazwę „poezja konkretna” traktowano jako nadrzędną.

⁴⁵ Pisze o tym choćby Emmett Williams we wstępie do cytowanej antologii.

wojennych Niemiec i tradycji konstruktywizmu⁴⁶. Popularność oznaczała także spadek jakości wielu prezentowanych jako konkretne prac. Nieprzypadkowo szkocki poeta Ian Hamilton Finlay, w latach sześćdziesiątych rzeźnik poezji konkretnej w swoim kraju, w 1967 roku odciął się od tej nazwy w odniesieniu do własnej twórczości. Widział bowiem, że konkretyzm staje się coraz bardziej domeną dekoracji, zabawy, projektowania graficznego⁴⁷.

Takie właśnie spojrzenie na poezję konkretną charakteryzuje Stany Zjednoczone, do których twórczość ta trafiła przede wszystkim wraz z anglojęzycznymi antologiami z lat 1967–1968. W tym czasie w Ameryce opublikowano cztery niezależne zbiory poezji konkretnej, osiągające duże nakłady i cieszące się popularnością⁴⁸. Komentarze ich redaktorów projektowały zresztą opisany wyżej kierunek odbioru: Emmett Williams stwierdzał, że antologie przygotowuje się dla czytelników niebędących specjalistami, a Eugene Wildman nazywał poezję konkretną *Volkskunst* pracowników umysłowych⁴⁹. W jego książce nie ma zresztą ani jednego utworu Gomringera, pojawia się za to coraz więcej prac, które w Niemczech nazwano by poezją wizualną, tj. utwory posługujące się rysunkiem, kolażem czy fotomontażem, a niepozostawiające już czytelnym, drukowanych słów lub liter. Jeszcze bardziej jest to widoczne w tłumaczonej z francuskiego antologii Jeana-François Bory'ego.

Najbardziej specjalistyczne, choć również szerokie, podejście prezentuje książka Mary Ellen Solt, opatrzona wstępem, który, tak jak inne opracowania anglojęzyczne, wskazuje na możliwość wąskiego i szerokiego rozumienia poezji konkretnej (jako ruchu niemiecko-brazylijskiego oraz międzynarodowej powojennej tendencji estetycznej). Jednocześnie autorka opowiada się za wersją szeroką. W efekcie, wśród przedstawionych utworów pochodzących z przeróżnych krajów, trudno znaleźć jeden program czy też spójne sensy nadawane przez oryginalny kontekst społeczny

⁴⁶ E. Vos, *Critical Perspectives on Experimental, Visual, and Concrete Poetry: An Introduction to this Volume (with an Appendix on Carlfriedrich Claus)*, [w:] *Experimental – Visual – Concrete...*, s. 24.

⁴⁷ Y. Abrioux, *Biographical Notes*, [w:] Y. Abrioux, *Ian Hamilton Finlay: A Visual Primer*, współpraca S. Bann, London 1992, s. 4. Zapewne dlatego Finlay nie zgodził się już na zamieszczenie swoich prac w antologii: *Mindplay: An Anthology of British Concrete Poetry*, ed. J. Sharkey, London 1971.

⁴⁸ Poza antologiami Solt i Williamsa były to: *The Chicago Review Anthology of Concretism*, ed. E. Wildman, Chicago 1967 (poprzedzona monograficznym numerem „Chicago Review”, a później dodrukowywana) oraz *Once Again*, ed. J.-F. Bory, przeł. L. Hildreth, New York 1968.

⁴⁹ Zob. *An Anthology of Concrete Poetry*, s. v; E. Wildman, *Afterword*, [w:] *Anthology of Concretism*, ed. E. Wildman, popr. wyd., wstęp P. Michelson, posłowie E. Wildman, Chicago 1970, s. 164.

lub wydawniczy. Najbliższa wspólnego mianownika zdaje się jedynie wzmożona wizualność prac, nierzadko zatracających już tekstowy charakter, pojawiają się jednak także utwory oszczędne w środki graficzne, niezwiązane z ruchem i programem konkretyzmu. Są to np. teksty amerykańskich poetów, Louisa Zukofsky'ego i Roberta Creeleya. Solt, sama będąca poetką inspirującą się estetyką poezji konkretnej, przygotowując amerykańską antologię, musiała bowiem poradzić sobie z problemem braku ruchu konkretystycznego w Stanach Zjednoczonych. Brak ten uzupełniła twórczością amerykańską, w jakimś stopniu przypominającą utwory konkretne. Redaktorka wspomina zresztą o nieobecności konkretyzmu w USA, a jako powód podaje inną sytuację poetycką i kulturową: poezja amerykańska swój idiom wypracowała inaczej. Bezpośrednio inspirowała się niektórymi spośród anglojęzycznych twórców istotnych dla konkretystów, nie potrzebowała zatem nawiązywać do nich pośrednio przez konkretyzm⁵⁰.

Trzeba też zauważyć, że w drugiej połowie lat sześćdziesiątych oryginalne konteksty prac europejskich konkretystów, prac podających się zresztą częstokroć za uniwersalne i ponadnarodowe, okazały się w Ameryce nieczytelne. Interpretowano je z tamtejszej perspektywy, zarzucając im – wymieszanym i zebranim w dużych antologiach – apolityczność, nudę i zbyt łatwą przyswajalność⁵¹. Jednocześnie jednak pewna popularność konkretyzmu wynikała wówczas z wiodących tendencji w rozwoju sztuki, związanych z umacnianiem się konceptualizmu i intermediów. W efekcie, w pracach naukowych poezja konkretna wzmiankowana jest w świetle amerykańskiej neoawangardy, a jednocześnie nieprzychylnie oceniana – jako za mało „awangardowa”, niewystarczająco zaangażowana czy nużąca⁵². Taki obraz wyłania się z lektury nielicznych artykułów i rozdziałów lub fragmentów książek: do tej pory nie ma bowiem napisanej w języku angielskim monografii poświęconej anglojęzycznej poezji konkretnej lub całemu zjawisku międzynarodowemu⁵³. Dla literatury

⁵⁰ *Concrete Poetry: A World View*, s. 47-49.

⁵¹ Zob. np. określenie antologii Banna jako nudnej, a Bory'ego jako ciekawej w: P. Sannavio, [bez tytułu], „Leonardo” 1968, nr 1 (1), s. 203-204. Zob. także oskarżenia ścisłego konkretyzmu o bycie purystycznym, apolitycznym, nudnym szkieletem przez rzecznika poezji wizualnej: A. Arias-Misson, „*Poesia Visiva*”: *A Visible Poetry I & II*, „Chicago Review” 1974, nr 26 (3), s. 5-6, 64-68.

⁵² Otwarcie przyznaje się do tego stanu rzeczy Marjorie Perloff w: *Unoriginal Genius...*, s. 50-51.

⁵³ Na paradoks powstawania licznych antologii i wystaw przy jednoczesnym braku pogłębionej refleksji naukowej (zwłaszcza w porównaniu z Niemcami) zwracał uwagę Dick Higgins już w 1989 roku. *Pattern Poetry as Paradigm*, „Poetics Today” 1989, nr 10 (2), s. 425. W pewnym stopniu poezja konkretna jest omawiana w cytowanej książce *Experimental – Visual – Concrete* oraz w numerze 3 „Poetics Today” z 1982 roku. Tylko częściowo poezji konkretnej poświęcona jest także książka L. Gumpel, „*Concrete*” *Poetry from East*

i sztuki zarówno w Wielkiej Brytanii, jak i w USA był to zbyt nieistotny ruch, rozwijający się głównie za granicą, by uważać go za warty uwagi. Poezję konkretną uznawano zresztą za domenę wydziałów projektowania graficznego, a nie literaturoznawstwa. Dopiero w ostatnich latach nieco większe zainteresowanie tamtejszych badaczy wzbudziła wczesna brazylijska poezja konkretna, bliższa w założeniach poezji amerykańskiej niż niemiecki konkretyzm⁵⁴.

Nie zmienia to faktu, że na tamtym obszarze *concrete poetry* ma znaczenie głównie teoretyczne: sygnalizuje zwykle dwudziestowieczny typ międzynarodowej poezji wizualnej, tworzony od lat pięćdziesiątych do dziś. Tymczasem, jak już powiedziałam, *konkrete Poesie* dużo częściej odnosi się do historycznego nurtu poezji niemieckiej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Poezja konkretna

Polskie rozumienie *poezji konkretnej* zdaje się mieścić na skrzyżowaniu *concrete poetry* i *konkrete Poesie*, przy jednoczesnym uwzględnieniu własnego kontekstu. Zupełnie inna sytuacja kulturalna i polityczna Polski oraz spóźniona recepcja konkretyzmu wyraźnie wpłynęły na jego tutejszy kształt⁵⁵. O rozwoju polskiego ruchu, a zwłaszcza tzw. szkoły wrocławskiej, można mówić w odniesieniu do lat 1968–1978, a zatem czasu, gdy w innych krajach nurt był już w fazie podsumowań i przekształceń w nowe tendencje⁵⁶. Polscy twórcy właściwie nie uczestniczyli w działaniach międzynarodowych, uprawiali polską *poezję konkretną* w pewnym odizolowaniu od międzynarodowej, a jednocześnie na jej tle⁵⁷. Polska po-

and West Germany: The Language of Exemplarism and Experimentalism, New Haven 1976 (część o NRD nie ma związku z konkretyzmem). Poezji kanadyjskiej, nie tylko konkretnej (przy nieprzychylnym spojrzeniu na wczesną jej fazę), poświęcona jest publikacja: C. Bayard, *The New Poetics in Canada and Quebec: From Concretism to Post-Modernism*, Toronto 1989.

⁵⁴ Zob. np. „Ciberletras. Journal of Literary Criticism and Culture” 2007, nr 17 (*Sección especial: poesía concreta*), <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras>>, dostęp 30.01.2012; M. Perloff, *Unoriginal Genius...*; Haroldo de Campos. *A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet*, ed. K.D. Jackson, Oxford 2005; J. Drucker, *Experimental, Visual, and Concrete Poetry...*, s. 44.

⁵⁵ Tu i dalej w tym podrozdziale za pomocą kursywy sugeruję, że *poezja konkretna* odnosi się do wszelkich zjawisk, które w Polsce zwykły być tak opisywane i nazywane, a niekoniecznie do tego, co ja nazwałabym „poezją konkretną”.

⁵⁶ Zob. cytowaną pracę M. Dawidek-Gryglickiej (*Historia tekstu wizualnego...*).

⁵⁷ Za jedyny przykład uczestniczenia w działaniach ruchu międzynarodowego uważa się zwykle ekspozycję prac Stanisława Dróżdża (*zapominanie* i *KLEPSYDRA*) na wystawie

ezja konkretna nie była też – jak niemieckojęzyczna – jednym z pierwszych powojennych powrotów do dziedzictwa przedwojennych awangard, powstawała np. już po pierwszych tomikach polskiej poezji lingwistycznej. W literaturze towarzyszyła raczej Nowej Fali, w sztuce zaś – konceptualizmowi. Poeci nowofalowi, jak Marianna Bocian czy Leszek Szaruga, nie wydawali jednak poezji konkretnej wraz ze „zwykłymi” wierszami. Z kolei Stanisław Dróżdź, najważniejszy polski poeta konkretny, znany jest przede wszystkim z wystaw, a jego tomik *KLEPSYDRA* mógł ukazać się dopiero w 1990 roku⁵⁸. Większość polskich konkretystów przygotowywała bowiem właśnie wystawy, a nie książki. Ich twórczość szła niezadługo bardziej w kierunku przebudowy myślenia o dziele sztuki, stającej się tekstem niż o samym tekście, który nabierałby znamion materialności. Taką sytuację pogłębiała także instytucjonalizacja wydawnictw i cenzura, co uniemożliwiało tworzenie własnych, oddolnych oficyn publikujących książki artystyczne przy pełnej współpracy poetów i grafików⁵⁹.

Trudno polską *poezję konkretną* odnieść bezpośrednio do przedwojennej awangardy, zwłaszcza w jej polskiej specyfice. W polskim konkretyzmie brak poetyki wyraźnie nawiązującej do futuryzmu czy awangardy krakowskiej, podobnie jak nie jest kontynuowany przedwojenny zwyczaj współpracy artystów wizualnych i poetów oraz dbałości nie tylko o układ tekstu, lecz także o dobór czcionki czy wygląd okładki. Wyjątek można znaleźć w wydanej własnym nakładem książce *PARTUM* Andrzeja Partuma z 1971 roku, odległej od programu konkretystycznego, ale czasem zaliczanej do konkretyzmu⁶⁰.

w Amsterdamie w 1970 roku. Zob. tamże, s. 119 oraz *klankteksten – ?konkrete poëzie – visuelle teksten*, Stedelijk Museum Catalogues, Amsterdam 1971 (kurator wystawy L. Crommelin), s. 132. Trzeba też dodać, biorąc pod uwagę czeskie zaangażowanie w konkretyzm, że polska izolacja nie w pełni wynikała z przyczyn politycznych. Warto również nadmienić, że na wspomnianej wystawie w Amsterdamie oraz w niektórych antologiach można znaleźć prace tworzącego w Londynie Stefana Themersona, afiliowane albo w Wielkiej Brytanii, albo w Polsce. O tej kwestii wspomina np. M. Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego...*, s. 81, 413-414. Niemniej trudno indywidualną „poezję semantyczną” tego autora, powiązaną z rysunkami i dłuższymi tekstami, przypisać do ruchu konkretyzmu bądź poetyki konkretyzmu.

⁵⁸ Zob. cytowaną pracę Dawidek-Gryglickiej oraz S. Dróżdź, *KLEPSYDRA*, oprac. P. Rypson, Warszawa 1990. Tytuł podają pisany wersalikami, zgodnie ze stroną tytułową książeczki. Por. też P. Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa 2000, s. 107.

⁵⁹ Tamże, s. 93-94, 108.

⁶⁰ A. Partum, *PARTUM*, Warszawa 1971. Okładkę projektował Henryk Stażewski. Piotr Rypson zwracał uwagę, że to rzadka sytuacja przywrócenia awangardowej idei współpracy poety i plastyka w powojennej Polsce. Tomik określał jednak jako książkę artystyczną, poezję eksperymentalną, a Partuma jako *polyartist*. Wybrane teksty Partu-

Polska *poezja konkretna*, jak słusznie zauważyła Małgorzata Dawidek-Gryglicka, ze względu na swoją specyfikę, domagała się raczej uwagi historyków i krytyków sztuki, a pisali o niej właściwie tylko literaturoznawcy (i to w świetle prac znanych z zagranicy, zwłaszcza niemieckojęzycznych, uwiarygadniających podejście literaturoznawcze do tego materiału)⁶¹. Polską *poezję konkretną* traktowano często jako składnik ruchu międzynarodowego, zjawisko nieistotne i pograniczne. Co ciekawe, pomimo pewnych kontaktów z poetami z zagranicy, którzy „*poezję konkretną*” rozumieli dość wąsko, polscy animatorzy życia kulturalnego niemal od początku sami nadawali nazwę *poezja konkretna* różnorodnym prezentacjom obcojęzycznych dzieł. Pod takim hasłem odbyła się wystawa poetów czeskich i słowackich we Wrocławiu w 1976 roku oraz ekspozycje Finlaya w 1974 roku⁶² i kolejnych latach, wraz z publikacją *Ian Hamilton Finlay – poezja konkretna*⁶³, pochodzącą z 2000 roku. Tymczasem większości prezentowanych prac Finlay nie nazwałyby „konkretnymi”, natomiast Czesi, a zwłaszcza twórcy głównej antologii czeskiej poezji eksperymentalnej, nazbyt często nie posługiwali się określeniem „konkretna”⁶⁴. Antologia ta była znana zaangażowanemu w wystawę czechosłowacką Stanisławowi Dróždźowi, a jednak właśnie pod hasłem konkretyzmu przedstawiono we Wrocławiu kolaże Jiříego Kolářa⁶⁵. Typowy dla Polski

ma, w tym te z *PARTUM-a*, można jednak znaleźć w antologii konkretystycznej Dróždźa. Zob. P. Rypson, *Książki i strony...*, s. 100-103; *poezja konkretna*, s. 44-46.

⁶¹ Autorka zauważa tę tendencję już na samym początku recepcji konkretyzmu w Polsce: M. Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego...*, s. 82, 84. Wydaje się nieprzypadkowe, że ważne polskie analizy poezji konkretnej – autorstwa właśnie literaturoznawców – odwoływały się nieraz do źródeł niemieckojęzycznych i do związanych z nimi tendencji badawczych, np. problemów semiotyki, pisma, znaku. Zob. np. S. Skwarczyńska, *O miejsce w zainteresowaniach badawczych poetyki naukowej dla poezji konkretnej i zjawisk jej pokrewnych*, [w:] *taż*, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975; T. Sławek, *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989; S. Wysłouch, *Od słowa do ornamentu. Semiotyczne problemy poezji konkretnej*, [w:] *taż*, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.

⁶² Zaangażowanie Dróždźa w wystawy – zob. *Stanisław Dróždź* <<http://www.drozd.art.pl>>, dostęp 2.12.2012.

⁶³ *Ian Hamilton Finlay – poezja konkretna: prace na papierze z kolekcji Stanisława Dróždźa = concrete poetry: works on paper from the collection of Stanisław Dróždź*, red. K. Morcinek, J. Legoń, przeł. D. Stankiewicz, Bielsko-Biała 2000.

⁶⁴ *experimentální poezie*.

⁶⁵ Zob. katalog wystawy: *Czeska i słowacka poezja konkretna*, oprac. B. Baworowska, Wrocław 1976. Dopiero w wydany w 2010 roku polskim tomie przekładów poezji tego autora wybrano znacznie oszczędniejsze w środkach utwory bliskie konkretyzmu, a odleglejszej już od sztuki słowa twórczości artysty nie nazywano *poezją konkretną*. Zaprezentowane wiersze Leszek Engelking nazywał zresztą *poezją abstrakcyjną*, ewidentną, wizualną, a niekoniecznie *konkretną* (zob. *Posłowie*, s. 276, 285, 286). J. Kolář, *Sposób użycia i inne wiersze*, wybór, przekład, posłowie L. Engelking, Wrocław 2010.

wyduje się więc międzynarodowy z ducha, anglojęzyczny sposób stosowania nazwy *poezja konkretna*, który wykształcił się w naszym kraju niezależnie od bezpośrednich wpływów z zagranicy.

Dość swobodnie dobrane przykłady trafiły też do jedynej antologii polskiej *poezji konkretnej* pod redakcją Stanisława Dróżdza. Książka ta miała szansę pogłębić znajomość konkretyzmu, gdyż prezentowała go także jako formę literatury, gdyby nie to, że została wydana przez związek studentów (przy ośrodku Kalambur) i trafiła jedynie do obiegu wewnętrznego, poza księgarniami⁶⁶. Sama nieobecność w wielu bibliotekach ogólnouniwersyteckich, polonistycznych czy Bibliotece Narodowej tej jedynej konkretystycznej antologii (będącej z nazwy zbiorem tekstów, a nie katalogiem z wystawy) musiała wpływać na znajomość i sposób traktowania polskiej *poezji konkretnej* przez polonistów. Lekceważące podejście było przenoszone także na konkretyzm zagraniczny.

Jedną z przyczyn takiego podejścia do nurtu wydaje się brak w naszym kraju antologii prac obcojęzycznych⁶⁷. Jej funkcję pełnią dwa monograficzne numery czasopism: „Poezji” (nr 6 z 1976 roku) i „Literatury na Świecie” (nr 11/12 z 2006 roku). W dużym uproszczeniu można powiedzieć, że pierwszy z nich prezentuje sposób oglądu zjawiska prawie niemieckojęzyczny, drugi zaś – prawie anglojęzyczny. W „Poezji”, a zwłaszcza w ponadczterdziestostronicowym artykule Józefa Bujnowskiego⁶⁸, dominują odniesienia do poetów i teoretyków niemieckojęzycznych i brazylijskich, podawane za publikacjami niemieckimi i angielskimi. *Poezja konkretna* jest traktowana jako prąd literacki o międzynarodowym zasięgu. Sam czas prezentacji (1976 rok) wyklucza możliwość uwzględnienia późniejszej, poszerzonej wersji konkretyzmu (a zatem utrudnia też bardziej ahistoryczne traktowanie), natomiast sposób analizy przypomina systematyczne, semiotyczne studia niemieckie, choć zaawansowane metody badawcze Maksa Bensego są przez Bujnowskiego uznawane za niepotrzebnie komplikujące prosty materiał. Ten numer pisma, oddany twórczości dotąd w dużej mierze nieobecnej w Polsce, na okładce zawiera dodatkowo uwagę redaktora naczelnego Bohdana Drozdowskiego, który

⁶⁶ Informacja pochodzi od Profesora Leszka Szarugi. Zob. *poezja konkretna. wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–1977*, zebrał i opracował S. Dróżdź, Wrocław 1978 (książka jest dostępna w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie).

⁶⁷ Do polskich prezentacji poezji nazywanej w części *poezją konkretną* można by zaliczyć antologię i monografię sygnalizmu przygotowane przez Juliana Kornhausera: *Tragarze zdań. Antologia młodej poezji serbskiej*, wybór, przekład, wstęp J. Kornhauser, Kraków–Wrocław 1983; J. Kornhauser, *Sygnalizm – propozycja serbskiej poezji eksperymentalnej*, Kraków 1981. W tej pracy, co rzadkie, obok siebie wymienieni zostali jako twórcy poezji konkretnej Gomringer, Gappmayr i Dróżdź (s. 141).

⁶⁸ J. Bujnowski, *Poezja konkretna*, „Poezja” 1976, nr 6.

stara się narzucić sceptyczny ogląd prac mogących być co najwyżej „swobodnym wytchnieniem” i „odskocznią”, a nie poważnym przedmiotem uwagi. *Poezja konkretna* wkracza zatem do polskiej świadomości w postaci źródłowo-międzynarodowej. W podobnym czasie wydany *Słownik terminów literackich* sugeruje zaś (na podstawie publikacji Mary Ellen Solt), że *poezja konkretna* zbudowana jest ze znaków graficznych, a nie słów, a zamieszczone w nim hasło nie mówi już nic o prądzie czy ruchu, lecz raczej o pewnym typie utworów⁶⁹.

Z tego rodzaju bardziej teoretycznym niż historycznoliterackim podejściem, choć wolnym już od nieprzychylnych komentarzy, mamy też w Polsce do czynienia dziś. Najmocniejszym tego wyrazem wydaje się numer „Literatury na Świecie” z roku 2006, uwzględniający prace i teorie z czasów zarówno wcześniejszych, jak i późniejszych od ruchu konkretystycznego, a tym samym odległych również od programów i działalności artystów z lat pięćdziesiątych. W numerze cytowane są: manifest Cobbinga i Mayera, znanych z wyjątkowo szerokich ram wyznaczanych *concrete poetry*⁷⁰, teksty przedwojennego węgierskiego twórcy awangardowego – Lajosa Kassáka, jeszcze wcześniejszy utwór Christiana Morgensterna, a także przedruki prac wspomnianego tu poety francuskiego – Jeana-François Bory’ego, a także autora kanadyjskiego – Dereka Beaulieu, związanego z rozwijającą się w Kanadzie poezją konkretną i postkonkretną, która w nazwie wciąż nawiązuje do ruchu z połowy wieku, a jednocześnie – ze współczesnych perspektyw kanadyjskich – kwestionuje go. Pojawiają się także prace Iana Hamiltona Finlaya z czasów, kiedy odszedł on od konkretyzmu (zarówno programu, jak i nazwy)⁷¹. Tak szeroki ogląd wspiera artykuł Jerzego Jarniewicza, redaktora prowadzącego numer, który *poezję konkretną* traktuje ahistorycznie jako sztukę języka uwypuklającą własną materialność. Nazwa „poezja konkretna” byłaby zatem ogólniejsza niż wszelka „poezja wizualna” i „dźwiękowa”⁷².

Tego typu próby poszerzenia definicji konkretyzmu, znane również z antologii anglojęzycznych, w gruncie rzeczy wydaje się, że mają na celu obronę *poezji konkretnej* poprzez włączenie do tej kategorii prac bardziej

⁶⁹ Hasło autorstwa Michała Głowińskiego. Zob. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976. W kolejnych edycjach po interwencji Stanisława Drózdza hasło zostało napisane na nowo przez Janusza Sławińskiego.

⁷⁰ B. Cobbing, P. Mayer, *Niektóre mity o poezji konkretnej*, przeł. A. Szuba, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11-12. Tekst stanowi część polemiki autorów z wąską koncepcją poezji konkretnej Stephena Banna. W cytowanej antologii Cobbinga i Mayera artykuł pojawił się wraz z odpowiedziami Banna.

⁷¹ Mam na myśli prace bliższe koncepcji emblematu, takie jak *Rymy do cytryn* z lat siedemdziesiątych.

⁷² J. Jarniewicz, *Tłumacze na urlop!*, s. 54.

może interesujących czy przekonujących, przynajmniej w opinii redaktorów. Uaktualnienie konkretyzmu, powiększające go o utwory innojęzyczne, ma zapewne podnieść rangę tej twórczości, dosyć ograniczonej w USA czy Polsce i chyba coraz mniej atrakcyjnej dla czytelników w swojej postaci klasycznej, wypracowanej w latach pięćdziesiątych.

Poezją konkretną określa się też dzisiaj współczesne polskie utwory literackie i artystyczne, uznawane za połączenie słowa i obrazu. W ten sposób poszerzaniu zagranicznego spektrum konkretystów towarzyszy również ahistoryczne poszukiwanie konkretyzmu w naszym kraju⁷³. Relacje tej twórczości do awangardy bywają dowolne. Czasem mamy po prostu do czynienia z utrwalonymi już w poezji zabiegami wizualizacji tekstu, mającymi wiele źródeł, niekoniecznie podobnych do *konkrete Dichtung* albo *concrete poetry*. *Poezja konkretna* staje się pojęciem ogólniejszym nawet niż *concrete poetry*.

Okazuje się zatem, że w krajach niemieckojęzycznych, gdzie utwory nazywane poezją konkretną były ważnym składnikiem kultury, określenie *konkrete Dichtung* ma stosunkowo wąskie i ustabilizowane znaczenie. W Polsce, gdzie konkretyzm pozostał marginalnym zjawiskiem, poznawanym dość wrywkowo, *poezja konkretna* stanowi niezwykle pojemną etykietę.

⁷³ Np. Anna Kałuża pisała o tomiku Joanny Mueller *Wylinki* w kontekście konkretyzmu. Zob. A. Kałuża, *Joanna Mueller: Wylinki*, Biuro Literackie, <<http://biuroliterackie.pl/przystan/przystan.php>>, dostęp: 15.04.2012.