

Jacek Wesołowski

# OD MORSZTYNA DO DRÓŹDŹA

TEORIA AKTYWNOŚCI  
WIZUALNEJ TEKSTU  
ARTYSTYCZNEGO  
W PROCESIE  
HISTORYCZNOLITERACKIM

(Na podstawie fragmentu  
niepublikowanej  
monografii naukowej  
z roku 1976)

Pamięci Stanisława Dróżdza

## WIZUALNOŚĆ TEKSTU LITERATURY – KONSTATAcje I UWAGI OGÓLNE

Od serdecznego afektu to kołO  
Ochotnie toczę ku tobie wesołO  
Ode mnie pokłon żeby-ć oddawałO,  
O zdrowie prosząc, tego-ć wieszowałO.  
Okazuje tedy łaskawe swe okO,  
Obejrzy onym chęci me szypokO,  
Ochotnie bowiem wszystko sprawowałO,  
Osobie co twej słusznie należałO<sup>1</sup>

W ponad dwieście lat po tym słowno-literowym koncepcie siedemnastowiecznego anonimowego poety (mógłby to być Jan Andrzej Morsztyn) poeta Stephan Mallarmé pisze skomplikowane układy słów i zdań na kartach swego „graficznego poematu”, w więcej niż pół wieku później poeta Stanisław Dróżdż pokazuje słowa na ścianach galerii sztuki.

\*\*\*

Literatura europejskiego kręgu kulturowego w swoim dzisiejszym zasadniczym znaczeniu – jako piśmiennictwo artystyczne – od swych początków w antyku istnieje i rozwija się w jakościach graficznych, wzrokowych, które, ależ oczywiście, pełnią także czy przede wszystkim funkcję transpozycji fonii językowej, jakości oralno-audialnych. Twór literatury jako graficzny jest więc zasadniczo quasi-foniczny. Niezależnie wszakże od tego swego zasadniczego quasi-fonicznego aspektu, tekst poetycki ujawnia aktywność specjalnie wizualną. Występują w nim elementy i czynniki strukturalne, które nie dają się jednoznacznie albo też nie dają się w żaden sposób tłumaczyć jako walentne quasi-fonicznie, są one *stricte* graficzne, trzeba je widzieć, nie dają się powiedzieć ani usłyszeć.

W historii literatury łatwo zauważyć względną stałość przejawów aktywności graficznej tekstu: ujawnia się ona już w literaturze starogreckiej, obecna jest w rzymskim antyku, występuje następnie w piśmiennictwie średniowiecznym, jest cechą utworów epok renesansu jak i baroku, romantyzmu i pozytywizmu (realizmu), występuje

wewnątrz często przeciwstawnych prądów literackich, np. w modernizmie i futuryzmie, w utworach autorów związanych z poetyką antagonistycznych grup twórczych: w polskim międzywojniu u Juliana Tuwima (Skamander) i Tadeusza Peipera (Awangarda Krakowska). Jest obecna w tekstach różnych twórców, o rozmaitej orientacji ideologicznej i estetycznej w całej historii literatury europejskiego kręgu kultury. Aktywność wizualna tekstu jawi się więc jako względnie stała historycznie cecha formalno-funkcjonalna literatury; jako taka podlega różnym natężeniom od zaniku do ekspansji i na odwrót i w ten sposób w pewnym zakresie musi być uznawana za projekcję i zarazem czynnik współtwórczy ogólnego procesu historycznoliterackiego.

Widoczna w dziejach literatury (jak i sztuki w ogólności, jak i kultury) jest opozycją dwóch przeciwstawnych sobie kategorii: ewenementu wobec normy, *novum* w stosunku do konwencji, eksperymentu na tle tradycji (na którą nawija się nić historycznych przemian w sztuce w najogólniejszym sensie). Ewenement i norma wzajemnie się warunkują, coś jest ewenementem wobec normy i normą, na tle której uwidaczniają się ewenementy. Na osi tego mechanizmu opierać się będzie niniejsze nasze rozpoznanie wizualnej aktywności tekstu w historii literatury.

Trzeba wszak najpierw pamiętać, że grafia i grafika tekstu poetyckiego w stanie współczesnym jest ogólnie ewenementalna wobec norm graficznych kultury pisemnej jako całości. Te ostatnie są nastawione na utylitarność, podczas gdy tekst artystyczny ze swej natury pragnie wyodrębnić się z ogólnego piśmiennictwa, ucieka od jego norm. Wytwarza natomiast własne, swoiste: od niepamiętnych czasów poezja dystansowała się od prozy utylitarnej (a także artystycznej), układem wersowym i stroficznym, w grafice tekstu zupełnie przecież zbędnym, bo dostatecznie segmentuje utwór w jego aspekcie quasi-fonicznym samo metrum. Swobodna organizacja graficzna wiersza wolnego na płaszczyźnie strony nie daje się w żaden sposób tłumaczyć quasi-fonicznie; wiersz współczesny pozbawiony jest interpunkcji. Tak jest w całej niemal poezji XX wieku. Z drugiej strony afoniczne wobec quasi-fonicznych czynniki tekstowe mogą też być normalnymi w stosunku do ewenementalnych w całkowitej zgodzie z normami ogólnej kultury pisemnej. Liczba wyrażona cyfrą jest w tekście utylitarnym normą wobec liczby wyrażonej napisem litero-

wym: płacąc rachunki, robiąc notatki czy pisząc kartkę z życzeniami użyjemy raczej cyfry „5” niż słowa „pięć”. Natomiast w tekście artystycznym normalne jest użycie fonemogramu „pięć”, ale i użycie cyfry jako ideogramu (cyfry są ideogramami, jak i inne znaki odrębne od napisów literowych). Liczba wyrażona cyfrą w opozycji do zapisu słowa może być w poezji zamierzonym środkiem artystycznym.

Znaki niefonemograficzne w tekście poetyckim biorą się z ogólnej składnicy językowej, z różnych repertuarów i słowników. Silnie skonwencjonalizowanymi znakami grafii użytkowej są obok cyfr ideogramy typu „+”, „-” (minus), „=”, „%”, również „\$”. Istnieją one ponad piśmiennictwami określonych języków etnicznych, a mogą też być specyficzne dla niektórych, np. znak „&” (w języku ang.), nie mówiąc o (amerykańskim) „\$”. Te ostatnie w specjalnych typach połączeń z fonemogramami przedostają się do tekstów innych języków. W utworze poetyckim znak „&” może być wykorzystany semantycznie i ekspresywnie.

chowają się za kępy suchotniczych drzew  
które zeszlą jesienią opłukał kul war  
(...)  
na opuszczonym placu mür & merilis  
tysiącem witryn przeraźliwie szczękał<sup>2</sup>

„Mür & Merilis” jest to nazwa domu handlowego, znanego w Europie przed pierwszą wojną światową.

Używając tego znaku w wierszu *Psalm powojenny*, Bruno Jasiński, entuzjasta rewolucji 1917 roku, tuż po zakończeniu I wojny personifikuje kapitalizm (upostaciowany w zrujnowanym i okradzionym domu towarowym), pokonany przez rosyjski i międzynarodowy proletariát podczas walk na ulicach Petersburga, jako „obce zło”, okaz „zgnilizny Zachodu” i właśnie znak „&” jest tu nośnikiem i przekazem owej obcości. Na pewne dyferencje napotykaemy w konwencjach graficznych różnych języków etnicznych, dotyczących np. pisowni znaków pólideograficznych, jakimi są skrótownice kombinowane z cyframi. W języku polskim pisze się „XVIII w.”, w niemieckim „18. Jh.”, w angielskim „18th century”. Jeżeli napisać inaczej, będzie błąd – albo efekt artystyczny. „Moi siedzą w Prusach od 18. Jh.” – użycie w tekście polskiej

literatury konwencji pisemnej niemieckiej daje efekt znaczeniowy i ekspresywny, podobny do tego, który widzieliśmy powyżej<sup>3</sup>.

To samo zjawisko, co w grafii, obserwować można w zakresie grafiki tekstowej. Różne jej formy konotują przedmioty kultury pisma, ukształtowane w strukturze tekstu utylitarnego. Np. listy (nagłówki, data, podpis), występujące głównie w utworach narracyjnych, uargumentowane są normowanym układem graficznym, z którego nieprzestrzeganiem można by się było spotkać najwyżej w liryce.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę także na graficzny aspekt mieszania się gatunków i rodzajów literackich. Np. brak interpunkcji w wielu partiach *Ulissesa* Joyce'a jest środkiem „poetyzacji prozy” (sama grafia ainterpunkcyjna konotuje poezję nowoczesną)<sup>4</sup>. Odwrotnie jest np. w poezji Tadeusza Różewicza, gdzie stylistycznie „sprozaizowany” tekst zachowuje dystynkcję poetycką przez graficzne rozbieżności na linie wersowe i brak interpunkcji (tak np. w wierszu *Opowiadanie o starych kobietach*, gdzie – nota bene – sam już tytuł konotuje prozę)<sup>5</sup>. Graficzna organizacja tekstu poetyckiego, optyczne uporządkowanie napisów na płaszczyźnie strony, różne znaki pomocnicze tego uporządkowania, korespondują niewątpliwie z szeroko stosowanymi w różnego typu tekstach utylitarnych układami tabelarycznymi, w których fonogramy korelują się w różne porządki, a nie w jednoznacznie ułożoną sekwencję. Struktury takie, integrując się z ideo- i piktograficzną potencją tekstu, tworzą spojone z fonografią wykresy, diagramy, aż do rysunków poglądowych nauki i techniki<sup>6</sup>. Jest też oczywiste, że pisarskie i drukarskie upostaciowanie tekstu stanowi płaszczyznę wzajemnych wpływów kultury pisemnej *in genere* i literackiej w szczególności z jednej strony, zaś plastyki i techniki graficznej z drugiej. Ideo- i piktografia literatury jest z innych pozycji i jako inny przedmiot (choć czysto formalnie ten sam) sferą ikonograficzną plastyki. Np. znak krzyża, krzyżyk o wartości litery czy cyfry, w utworze Słowackiego, w podobnej funkcji znakowej, a w innym ciągu historycznym, występuje np. w grafikach Grottgera. Mieszają się nie tylko rodzaje i gatunki literatury, dochodzi do wzajemnych inkursji rodzajów sztuk. Symbolowa funkcja krzyża silnie zapewne została urobiona na gruncie przedstawienia obrazowego niż pisma<sup>7</sup>. Organizacja graficzna wiersza wolnego w poezji nowoczesnej ukształtowała się być może w konfrontacji z jakościami kompozycji abstrak-

cyjnej w plastyce. Eksperymenty graficzne poetów futurystycznych, czysto pisemne, lecz także ingerujące w materię środków pisarskich, drukarskich, oddziaływały na rozwój druku akcydensowego; niewątpliwy jest wpływ wiersza obrazkowego na wytworzenie się podobnej formy w plastyce reklamowej – w teorii i historii sztuk plastycznych istnieje bibliografia dotycząca zapożyczeń i inspiracji językowych plastyki poprzez pismo<sup>8</sup>. Widać też możliwości przepływu znaków między literaturą a muzyką, np. nuty w kaligramach Apollinaire'a: muzyczny znak o wartości „crescendo” i „decrescendo” koresponduje z literacką formą krescentu i dekrescentu – oba zaś z matematycznym „> / <” (większe od / mniejsze od).

Poprzez swe upostaciowanie graficzne tekst poetycki może asymilować i przetwarzać czy wytwarzać znaki różnego rodzaju, korespondować i zapożyczać się (zwrotnie) z wieloma dziedzinami kultury. Znaki te zawsze jednak podlegają w strukturze tekstu tej samej charakterystyce ogólnej co cała, historycznie określona struktura, gdyż w jej obrębie są kształtowane. W takim to aspekcie struktura tekstu literatury jest odrębna od innych struktur kulturowych, np. od struktury tworu plastyki, choć w pewnych odosobnionych przypadkach (np. w tzw. poezji wizualnej jako odmiany poezji konkretnej, popularnej także wśród artystów) status literacki konkretnego konstruktury artystycznego może wydawać się wątpliwy.

Na poziomie formuły tekstu *en bloc* w procesie historycznoliterackim jako całości normą jest graficzny jego wygląd, zgeneralizowany od Homerowskiej *Iliady* do wiersza współczesnego, w wersji poetyki – powiedzmy – Tadeusza Różewicza. Natomiast ewenementem jest ciąg od wiersza obrazkowego i figur typu akrostychu Greka Symiasza do „grafik literowych” (i jeszcze dalej) dzisiejszej „poezji wizualnej” (nie tylko czy niekoniecznie konkretnej). Widzimy przy tym wspólną argumentację genetyczną obu ciągów: rozczłonkowany na linie wersowy tekst, mimo że rozczłonkowanie to było w załączku jedynie „indeksem”, podkreślającym organizację genetycznie foniczną, ukonstruowaną w mowie, wyjawiał się jako struktura wizualna, podatna na kształtowanie w parametrach optycznych. Widać też przejście od normy do ewenementu i odwrotnie w aspekcie ilościowym, rzutującym na subiektywną interpretację quasi-foniczną lub afoniczną znaków: duża a mała litera inicjalna (np. „Bóg” /

/„bóg”, „człowiek” / „Człowiek”), zróżnicowania typu pisma czy druku, występujące w niewielkiej ilości w danym tekście czy pojedyncze przypadki „ekstrawagancji” układu graficznego (np. u Norwida czy Mickiewicza w *Dziadach*) odczuwane są jako normalne, a nagromadzone i zmasowane (w *Exemple de mots en liberté* Marinettiego) jawią się jako „bijąca w oczy” „kompozycja abstrakcyjna”. Znak ideograficzny „%”, normalnie występujący w utworach literatury, np. w powieści Żeromskiego, w takim to fenomienie subiektywnie nabywa charakteru niebywałego ewenementu:

#### LICHWIARZ

%%%%%%%%%%  
%%%%%%%%%%  
%%%%%%%%%%  
%%%%%%%%%%  
%%%%%%%%%%  
%%%%%%%%%%  
%%%%%%%%%%<sup>9</sup>

Układ ewenement – norma różnie kształtuje się w zależności od epoki historycznoliterackiej, na tle prądu czy nurtu i kierunku, różnie to wygląda w aspekcie danej poetyki osobniczej. W określonej jednostce strukturalnej procesu historycznoliterackiego dany znak graficzny może być normą wobec swego ewenementalnego charakteru w innych jednostkach. Trzeba przy tym pamiętać, że o charakterystyce jednostek najbardziej ogólnych, jak epoki literackie, decyduje nie statystyka globalnej działalności literatów, w której z istoty rzeczy przeważają ilościowo pierwiastki nietwórcze, powielające wartości już utrwalone, a nie wytwarzające zasadniczo nic nowego – i w ten sposób nie mające większego wpływu na proces kulturowy, którym jest literatura, pierwiastki niejako „stojące” – lecz taka działalność istotnie twórcza, która, opierając się na konwencji, wytwarza *novum*, eksperymentując – tworzy nowe wartości. Będą one tradycją wobec przysiężnych eksperymentów; tak toczy się koło historii kultury.

Istotną rolę odgrywa tu także względność ocen – ten sam w aspekcie formalnym i podobny w funkcjonalnym znak musi być oceniany miarą zewnętrznych i wewnętrznych wyznaczników literatury swe-

go czasu i miejsca. Np. pikturalna funkcja układu graficznego tekstu nie jest tą samą jakością u poety barokowego i u Apollinaire'a oraz następnie u poety konkretnego. Może się też zdarzyć, że negatywny i nietwórczy w świetle ocen ówczesnych i późniejszych czynnik tekstu jawi się po dłuższym upływie czasu jako wartościowy. Akrostychy, telestychy, raki (Kochanowski), a zwłaszcza wiersze obrazkowe („boska flasza” Rabelaise'go) w renesansie są raczej ewenementem; w epoce baroku stają się normą. Ewenementem wobec poezji tradycyjnej był, wprowadzony przez awangardę poetycką XX wieku, wiersz ainterpunkcyjny i układy graficzne *vers libre* u, podczas gdy dzisiaj te cechy tekstu poetyckiego są normą w poezji. Aspekt pikturalny np. wierszy angielskich poetów metafizycznych nie może być ujmowany najpierw z pozycji wartościujących wg wyznacznika „ewenement a norma” z jakiegokolwiek punktu historycznego; wobec silnego ataku na ten środek wyrazu w epoce oświecenia, które miało niechętny stosunek do „graficznych form poezji”, wyrugowano z kultury literackiej wartościową lirykę metafizyków angielskich. George Herbert został „ukarany za grzechy” Niemców z Pögnitz-Schäffer-Maisterschule w Norymberdze, uprzedzenia wobec barokowych „wizualiów literackich” przeniosły się na dwudziestowieczny kaligram Apollinaire'owski i dalej na utwory wizualne poezji konkretnej. Oczywiście, sekowanie wizualiów barokowych w epoce oświecenia brało się z ugruntowujących się właśnie podziałów na literaturę (poezję), plastykę i muzykę, wobec czego literatura uważała za stosowne bronić się przed inwazją innych sztuk, ale dziś działania takie są pozbawione sensu wobec faktu ostatecznego rozbitcia formalnych kanonów genologicznych w sztuce, podważanych przecież od końca XIX wieku – przykład poezji konkretnej stanowi tu przypadek największej jaskrawości.

Totalny podział na „stara” (tradycyjną) i „nową” (nowoczesną) sztukę (której początku dla literatury upatruje się w symbolizmie francuskim w końcu XIX wieku) oparty jest na określeniu sztuki starej jako domeny prymatu „co” nad „jak”, zaś sztuki nowej – na odwrót. Wobec tego barokowy wiersz-obrazek oraz ówczesne „graficzne formy poezji” typu raka i akrostychu można traktować jako rodzaje gier formalnych tamtego etapu literatury. Natomiast piktura Apollinaire'owskiego kaligramu, graficzna tkanka futurystycznych



„uwolnionych słów“ to czynniki twórcze, projektowane formułą estetyczną zasadniczo odmienną od tej, z którą konfrontowały się tamte dawniejsze zjawiska.

Ze względu na ową tendencję funkcję poetycką tekstu, owo „jak”, określić można historycznie jako funkcję magiczno-ludyczną w sztuce „starej” (natchnienie lub kunszt), a w „nowej” sztuce jako funkcję autotelizacji (świadomy akt konstrukcyjny). Nomenklatura ta posłużyć ma rozdzieleniu walencji estetycznej tekstu artystycznego na okres czasowy, gdy była ona podrzędna wobec jakości pozaartystycznych, nazywanych tematyką, ideologią, rzeczywistością przedstawioną itp., do czasu, od którego jest ona dominantą w sztuce. Należy przy tym pamiętać, że sztuka „nowa” nie może być stąd traktowana jako autonomizująca się wobec rzeczywistości w sensie „formalistyczna”. Motorem jej uformowania się jest przecież intencja lepszego niż w starej sztuce, prawdziwszego nazywania i interpretowania rzeczywistości, której to rzeczywistości sztuka jest w istocie integralną częścią, aż do zatarcia się jej granic.

Przed podjęciem chronologicznej ekspozycji ułomków i refleksów procesu historycznoliterackiego ze względu na aspekt wizualny tekstu wg powyższego rozrządu, trzeba jeszcze zwrócić uwagę na kwestię świadomości a nieświadomości optycznego nacechowania utworu u jego autora (nadawcy komunikatu artystycznego). Najczęściej nadawca nie zajmuje się w ogóle tą sprawą – jeśli jego własne utwory są nawet szczególnie walentne optycznie, wizualnie, zawierają jakieś czynniki afoniczne i nieakustyczne, to najprawdopodobniej dzieje się tak siłą rzeczy samej. Nadawca uznaje, czy odczuwa, że czynniki takie znajdują się w gestii twórcy literatury i stosuje je jako środki wyrazu. Jeżeli natomiast nadawca zajmuje w tej sprawie jakieś stanowisko *explicite*, mamy następujące sytuacje: (1) nadawca interpretuje jakości w istocie graficzne jako jednoznacznie quasi-foniczne, transpozycyjne (np. tacy współcześni polscy poeci jak Czyż czy Drahan)<sup>10</sup>; (2) widoczna jest wyraźna ambiwalencja: w odczuciu nadawcy jest to graficzność „po części quasi-foniczna, po części afoniczna” – przy czym kwestia ta nie jest obciążona wartościowaniem (np. Apollinaire, Marinetti, Peiper)<sup>11</sup>; (3) nadawca przyjmuje afoniczność pewnych czynników tekstowych jako fakt (skoro „każdy widzi, że są” w utworach literatury), ale potępia ich używanie, wyraża wobec nich lekcewa-

żenie i aktywnie je zwalcza (np. Grochowiak, ale zwłaszcza Tuwim – potępiał jako teoretyk, bo jako praktyk sam używał, chyba nieświadomie)<sup>12</sup>; (4) mamy do czynienia jakby z pomieszaniem postawy drugiej i trzeciej (np. Żeromski, Czyżewski – który próbował interpretować swoje rysunki w tekstach fonicznie)<sup>13</sup>; (5) nadawca traktuje czynniki wizualne (afoniczne) jako naturalne oraz stwarzające specjalnie cenne dla poezji możliwości semantyczne i ekspresywne (np. Grześczak – i, ma się rozumieć, teoretyzujący poeci konkretni)<sup>14</sup>.

Sformułowane postawy autorów nie zawsze muszą zgadzać się z praktyką ich tekstów poetyckich. Fakt występowania czynników transpozycyjnie wątpliwych i niewątpliwie nietranspozycyjnych wobec jakości brzmieniowych u twórców, i tych teoretyzujących, i tych, którzy nie czynią tego wcale, daje się tłumaczyć najczęściej pewnymi ogólniejszymi cechami poetyk osobniczych, grup, generacji i szkół literackich, prądów czy nurtów i kierunków – jako funkcja instrumentalna tych poetyk. Nie jest kwestią przypadku, że natężenie aktywności wizualnej tekstu występuje u tych, a nie innych autorów, komunikujących w ramach tej, a nie innej sformułowanej lub immanentnej poetyki danej jednostki strukturalnej procesu historycznoliterackiego.

Tyle teorii „prawie czystej”, przystąpmy w jej perspektywie do podróży po obszarach historii literatury.

## **FUNKCJA MAGICZNO-LUDYCZNA (OD SYMIASZA DO BRIUSOWA)**

**R**odowód sztuki wziął się tyleż z magii, co z zabawy; tyleż z potrzeby wiary w tajemne moce, do których trzeba się modlić i które należy zaklinać, zyskując na nie jaki taki wpływ, ile z potrzeby uzewnętrznienia sił witalnych ciała i umysłu oraz emocjonowania się. Charakter magiczno-ludyczny literatury daje się łatwo obserwować w historii wiersza obrazkowego i form wieloporządkowych typu akrostychu, raka, palindromu i innych wizualistów poetyckich, zintegrowanych często w tych samych konstrukcjach tekstowych. W pracach podstawowych z zakresu historii literatury czy słownikach i encyklopediach literackich występują one niekiedy pod ogólną nazwą „graficznych form poezji”<sup>15</sup>.

Po raz pierwszy formy te pojawiły się w III w. p.n.e. i funkcjonowały przez cały okres helleński greckiej literatury antycznej. Prawiersz-obrazek Grecy nazywali „technopaegnion”; ukształtował się on jako jeden z gatunków liryki aleksandryjskiej – różniąc się od innych pieśni pasterskich jedynie funkcją pikturalną. W starogreckich przykładach tego gatunku widoczna jest silna współzależność i spoistość formalno-funkcjonalna obu – graficznej afonicznej i graficznej quasi-fonicznej – funkcji tekstu. W rzymskiej *carmen figuratum*, a zwłaszcza w barokowych Figurengedichte aspekt pikturalny rozchodzi się nieraz z organizacją metryczną; linie napisowe nie zawsze są zarazem wersami utworu<sup>16</sup>. Starogrecki wiersz-obrazek musiał mieć zapewne wpływ na wytworzenie się w Ionie poezji hellenistycznej rozmaitych miar wierszowych, zarówno w obrębie wersu, jak i strofy: forma pikturalna, wymagająca rozmaitych długości linii napisowych, determinowała w pewnym zakresie metrum. Np. *Syringa* Teokryta, utwór złożony z siedmiu coraz to krótszych dystychów, dała być może początek gatunkowi dekrescentu. Dla powołania obrazka trzeba było uciekać się niekiedy do szczególnych sztuczek: *Jajko* Symiasza jest w aspekcie quasi-fonicznym tekstem napisanym wg następującego porządku wersowego, licząc linie napisowe od góry ku dołowi: 20, 2, 19, 3, 18, 4, 17 itd. do 10, 11. Znajdujemy tu załączek gry poetyckiej, wiersza-zagadki, mającego zabawić, ale i pouczyć, zawierającego rozważania o tajemnicy życia: znak pikturalny denotujący jajko jest symbolem życia – które wszakże nie zaistniało jeszcze i które czeka niewiadoma: ptak czy jajecznicza?

W Symiaszowym wierszu-obrazie piktura pełni funkcję spinającej całość metafory<sup>17</sup>. Zapewne późniejsza, pobarokowa zła sława wiersza obrazkowego jest szczególnie krzywdząca wobec twórczości aleksandryczyków. Technopaegnion jest też funkcją ogólnego zjawiska literackiego, jakim w III w. p.n.e. był rozkwit krótkich form lirycznych: krótki tekst mógł być graficznie udatnie zorganizowany w obrazek, łatwo nastęrczał się wizualnie czytelnikowi.

Podobnie jak technopaegnion, mieści się w poetyce swego czasu łacińska *carmen figuratum*, która pojawiła się w IV w. n.e., w równie „dekadencym” okresie dla literatury starorzzymskiej, co schyłkowy hellenizm dla Grecji. W twórczości Porfiriusza Optatianusa, głównego w rzymskim antyku producenta „graficznych form poezji”, jak

poematy figuralne, wiersze ropaliczne, akrostychy, palindromy etc., widoczna jest dalsza komplikacja możliwości wieloporzędowych organizacji znaków w aspekcie quasi-fonicznym, tworzącej, często jednocześnie, bardziej skomplikowane formalnie piktury: są one skonstruowane w sposób szczególnie wyszukany, niejako zaszyfrowane w strukturze graficznej tekstu (przez co nasila się element gry), ale i praktycznie, aby były widoczne, zakreśla się je liniami<sup>18</sup>. W ten sposób forma pikturalna, wyłaniając się w skomplikowanym ukonstruowaniu przestrzennym znaków pisma, nabiera niejako samodzielnych walorów przedstawieniowych. Np. z tkanki graficznej utworu Porfiriusza, ofiarowanego w Bizancjum w roku 325 n.e. cesarzowi Konstantynowi Wielkiemu (utwór napisany jest heksametrem) wyłania się, zakreślony linią emblemat Chrystusa-Odkupiciela: obraz płynącej łodzi, której maszt i żagiel są skądinąd ideogramem: przekreśloną na krzyż literą P (symbol Chrystusa Pana). Łódź – rybak – ryba – symbol chrześcijaństwa, oto intencje zmyślnego poety, zaszyfrowane w wierszu dla łaskawego polityka. Obrazki wierszowane aleksandryjczyków były maksymalnie uproszczone, tworzone z poziomych linii wersowych – w utworach łacińskich mamy do czynienia z kunsztem ornamentacji; kunszt ten chce być nie tylko literacki, lecz także „plastyczny” – wyrafinowaniu treści odpowiadać musi jej kunsztowna forma, wyrażona przez skrybę.

W renesansie karolińskim obok prostej kontynuacji literackiej linii greckiej i rzymskiej „pieśni obrazkowej” – np. u Alcuina czy Bonifacego, Milo od św. Amada – występują fenomeny rozwinięte z takich ambicji, jak owa wyżej wspomniana „płynąca łódź chrześcijaństwa”, np. u Hrabanusa Maurusa<sup>19</sup>. Literatura integruje się tu z malarstwem – mechanizm tego przemieszania widoczny jest w przepisanej i przerysowanej przez skrybów karolińskich w bogatej i pięknej iluminacji księdze *Phaenomena* Aratusa z Soli w tłumaczeniu Cyncerona. To pomieszanie występuje aż do wieku XVIII, kiedy to Lessing kategorycznie oddzielił malarstwo od poezji<sup>20</sup>.

W Grecji, a także w późnym Rzymie, formy graficzne oscylowały raczej ku zabawie – w zgodzie z duchem czasu. Europejskie chrześcijaństwo wykorzystało je do celów magicznych – co też zgodne z duchem średniowiecza. Kultura średniowiecza, która była kulturą Kościoła, potraktowała pismo jako środek sam w sobie magiczny – przez swą

niedostępność i tajemniczość dla ludzi niepiśmiennych i nie znających łaciny. Pikto- i ideograficzne symbole wiary, autonomizujące się czynniki oglądowe tekstu, zintegrowane w manuskrypcie z czynnikami iluminatorskimi, mogły wabić wszystkich, przydając w ten sposób tekstowi, dostępnemu w całości tylko wybranym, tajemniczości i siły. Skomplikowane figury wieloporzadkowe to kryją, to wyjawiają tajemnicze znaki quasi-foniczne: rozmaite sentencje i przykazania religijne, to znów oglądowe symbole: krzyż, drzewo (wiadomości dobrego i złego) jako funkcje ideo- i piktograficzne fonemogramów<sup>21</sup>. Warto tu zwrócić uwagę na integralną w sobie grę słowa i obrazu: to, co pokazane jest magiczne wobec tego, co powiedziane, bo to jest przemilczane – zaś to, co powiedziane jest magiczne wobec tego, co nieprzedstawione wizualnie. Trzeba zauważyć nawiasem, że układ ten obowiązuje we wszystkich kulturach, nie tylko w europejskiej<sup>22</sup>.

W renesansie, na skutek rozpowszechniania się druku wypierającego rękopiśmiennictwo, postępowało wyraźniej oddzielanie się graficzności pisemnej, immanentnej wobec utworu literatury, od graficzności pisarskiej, zewnętrznej wobec tekstu. Iluminatorstwo (ilustratorstwo) oddzieliło się od drukarstwa (zecerstwa) – poczęły się formować dwa odrębne działania wobec zintegrowanego dotychczas w pracy skryby-iluminatora pisanie i malowanie<sup>23</sup>. Literatura renesansowa, zgodnie z formułą „homo sum, humani nihil a me alienum puto”, przesunęła funkcje form graficznych tekstu od magii ku zabawie, od spraw boskich ku sprawom ludzkim. Taki to humanistyczny charakter ma np. wspomniana już słynna Rabelaise'owska „boska fiasza” z piątej księgi dzieła *Gargantua i Pantagruel*.

Objawiła się silnie świadomość graficznego aspektu tekstu ze względu na funkcję właściwą poetyce epoki kulturowej jako całości w literaturze baroku: *Dlaczego nasz błogosławiony Stwórca nie miałby być przedstawiany tak oczom jak uszom? Przed wynalezieniem liter rozpoznawało się Boga przez hieroglify i emblema Jego chwwały* – pisał w XVII wieku jeden z metafizyków angielskich, Quarles<sup>24</sup>. Barok, okres niebywałego rozkwitu – i zarazem upadku – wiersza obrazkowego i innych „graficznych form poezji” – kiedy to pojawiły się one jako stała cecha poetyki pewnych prądów, kierunków, grup, a nawet szkół w krajobrazie tego okresu w literaturze; kiedy doczekały się encyklopedycznych opracowań, a także pobudziły gwałtowną reakcję

przeciwno sobie, przypieczętowaną później, w dobie racjonalizmu, kategorycznym rozdzieleniem literatury i sztuk plastycznych, wobec którego zwłaszcza wiersz obrazkowy jako „malarstwo” musiał zostać potępiony i odcięty od poezji, zaś inne „graficzne formy literackie” jawiły się w tym świetle jako podejrzane – barok wykorzystał je zarówno w celach magicznych, jak i zabawowych.

To pierwsze zasługiwało w oczach kulturalnego racjonalisty doby oświecenia na potępienie jako zabobon, drugie, jeśli było niewybredne – a takie w znacznej części były barokowe wizualia literackie – jako prostactwo. W ten sposób przepadła dla kultury literackiej duża część wartościowej liryki metafizyków angielskich (Herberta, Harricka, Quarlesa) czy tekstów hiszpańskiego gongoryzmu (samego Gongory i innych poetów tej szkoły)<sup>25</sup>. W świadomości literatów i znawców literatury „graficzne formy poezji” utożsamiały się głównie z rzemieślniczą produkcją poetów ze Szkoły Pasterzy Pegnickich, która – jak to się zwykle zdarza w przypadku szkół literackich – nabrała szybko charakteru maniery. Jeśli w liryce George’a Herberta aspekt obrazowy jest pod każdym względem funkcjonalnie spojony z całością tekstową, stanowi funkcję konstrukcji metrycznej (jak słynne *Easter Wings*) – która znów musi być zespolona z formą pikturalną, a całość jednoznacznie i absolutnie rządzona jest konwencjami literackimi, w żadnym razie nie popada w uwikłania w plastykę – o tyle kunsztowne utwory autorów niemieckich, *figurengedichty* w kształcie dzbanów, koron, serc, ołtarzy, kielichów, butelek, a nawet postaci ludzi i zwierząt, nasuwać muszą podejrzenie o niejaką oddzielność notacji quasi-fonicznej i przedstawienia graficzno-pikturalnego<sup>26</sup>. Tym bardziej, że skomplikowane i nieschematyczne formy obrazowe zmuszały poetę do współpracy z drukarzem, uzależniały jego wytwór także od konwencji plastyki i techniki drukarskiej (skądinąd są to częstokroć dzieła wielkiego kunsztu drukarskiego tamtych czasów – jako druki, prace graficzne w sensie dzieł plastycznych).

Funkcje magiczne pikturalnych możliwości konstruktów językowego w piśmie, tkwiących zarówno w układzie graficznym tekstu, jak i w znakach niefonemograficznych, podjął słabo romantyzm. Tendencje te, widoczne choćby u romantyków polskich (Norwid, Słowacki, nawet Mickiewicz), traktować trzeba jako wyraz ogólnego ciężenia ku mistryce, zainteresowania kulturami pierwotnymi właśnie

w aspekcie magii, „prawdy świata prymitywnego” przeciwstawianej „zepsutej kulturze Europy”, jako przejaw zamiłowania do symbolu. Czynniki ogłądowe nie mogły jednak zdobyć prawa ogólnej akceptacji; romantyczna *correspondence des arts* rozumiana była niejako w planie opisu: „muzyczne”, a zwłaszcza „plastyczne” walory tekstu polegały na opisywaniu muzyki czy malarstwa i rzeźby, a nie na posługiwaniu się ich środkami, dźwiękiem czy obrazem – racjonalistyczny podział na rodzaje sztuk został zaakceptowany i utrwalony.

W drugiej połowie XIX wieku zarówno wiersz obrazkowy, jak i poetyckie formy wieloporządkowe zostają jednoznacznie zepchnięte na margines literatury. Mogą być tylko igraszką, zabawką, rozrywką umysłową, nie mogą być „artystyczne”. Rak, akrostych, palindrom, anagram itd. to już tylko nazwy z rozrywkowych rubryk w gazetach, gdzie występują obok krzyżówek i szarad. Piktura poetycka, czyli wiersz obrazkowy, staje się domeną płytkiej satyry (pieśni pijackie w kształcie kielichów i butelek, formowane w serca satyryczne wierszyki miłosne). Z tej perspektywy historia „graficznych form poezji” przedstawiona jest w zabawnej książce Tuwima o „dziwolągach literackich”, spełniającej przez następne dziesięciolecia rolę głównej pozycji bibliograficznej zjawiska i problemu aktywności graficznej tekstu w polskim literaturoznawstwie, na nią powołują się wszystkie chyba polskie dotknięcia tej kwestii jako ogólnej, podaje się adres Tuwimowych żartów w słownikach terminologicznych.

W literaturze schyłku XIX wieku, która poddawała się akurat porządkowaniu w formułującym się wówczas literaturoznawstwie jako dyscyplinie naukowej, specjalne miejsce zajmować muszą niewątpliwie fenomeny tego rodzaju, co znany każdemu dziecku „ogonek” (wierszyk w kształcie ogona) z powieści Lewisa Carrolla *Alice's Adventures in Wonderland* (1865). Jest to przykład prekursorskiej funkcji „literatury dziecięcej” (w tym przypadku koniecznie w cudzysłowie), która, korzystając z kredytu pobłażliwości, może niekiedy tworzyć formy nowe, nowatorskie, owocujące później w „poważnej literaturze”, w obrazie literatury jako całości historycznej. W kreowanym świecie Carrolla, mającym się tak do świata powieści realistycznej, jak świat malarstwa surrealistycznego do świata malarstwa realistycznego, „ogonek” nie jest „ogonem kota” czy „ogonkiem myszy”, lecz ogonem-znakiem kulturowym, znakiem-kluczem, jak zegar czy klatka w ob-



razach Salvadora Dalego czy Giorgio de Chirico. Takiego ogona nie ma przecież żadne zwierzę, chyba wąż, który właśnie niejako cały jest ogonem. Formę tę u Carrolla należy wiązać raczej z przyszłym Apollinaire'owskim kaligramem (poeta francuski z pewnością czytał w dzieciństwie *Alicję*) niż z dziewiętnastowiecznym gazetowym wierszem-obrazkiem (tego ostatniego zapewne specyficznym wariantem są „okna” w tekście *Lalki* Bolesława Prusa, układające się Heluni Stawskiej w „literki”).

Symbolizm w poezji nawiązywał do poetyki romantyzmu – i jako magiczne symbole, nie inaczej, trzeba interpretować znaki-krzyże, stawiane w wierszu na prawach litery czy układane z grafiki napisowej metodą wiersza-obrazka, w tekstach poetów młodopolskich Tadeusza Micińskiego i Emila Zegadłowicza; podobnym przykładem jest *Treugolnik* Walerego Briusowa<sup>27</sup>. Trudno rozstrzygnąć, czy magia symboli poetyckich, które wyjawiają się zarazem w treści, jak i graficznej formie utworów europejskiego symbolizmu, ma być wyrazem natchnienia, manii poetyckiej, czy też już produktem świadomego aktu konstrukcyjnego. Taka właśnie ambiwalencja dotyczy słynnego *Un coup de dés* (1897) Stephana Mallarmé – *który rozrzucił wersy po całej stronie i komponował wiersz, uwzględniając różnorodność czcionek i „światła”, tj. miejsca nie zadrukowane*. Oczywiście (1), że „*Un coup de dés*” miał dla poety francuskiego znaczenie metafizyczne, był niejako działaniem magicznym, irracjonalnym, ale znów (2) *Próba jego musiała siłą rzeczy sięgać głębiej [...], sama jest rodzajem pomysłu [...], rzecz w tym, by dzięki wynikłej z długotrwałych praktyk, maksymalnej, precyzyjnej i wyrafinowanej dyscyplinie wewnętrznej osiągnąć kunsztowną i niepowtarzalną [...] całość*<sup>28</sup>.

Z tego kolażu cytatów wyłania się formuła sztuki XX wieku, nowej sztuki kreatywnej w odróżnieniu od starej mimetycznej. Literatura (jak i sztuka w ogólności) zamiast przedstawiać świat, ma przedstawiać nade wszystko siebie samą. Miał służyć treści, sama ma być treścią. Co było w dawnej sztuce zabawką, pustą grą (Od serdecznego afektu to kołO / Ochotnie toczę ku tobie wesołO), miało w nowej (toczonej raczej niewesołO – przyjdzie trauma pierwszej, a potem drugiej wojny światowej) być sensem dla siebie. Owa „kolistka, od siebie ku sobie” intencja stała się w sztuce XX wieku czynnikiem kształtotwórczym, kołem napędowym rozwoju struktur estetycznych.



## FUNKCJA AUTOTELIZACJI (OD APOLLINAIRE'A DO POEZJI KONKRETNEJ)

Trudno zastosować do nowej literatury XX wieku metodę chronologiczną czy jakąkolwiek inną gotową metodę rozbioru – teoria procesu historycznoliterackiego, podobnie jak teoria i historia sztuki XX wieku *in genere* nie wypracowała zadowalającej intersubiektywnej systematyzacji zjawisk artystycznych. Dobiegają nawet głosy, że w ogóle nie istnieje nauka o sztuce XX wieku, lecz istnieją tylko poszczególni badacze, którzy się nią na własną odpowiedzialność zajmują<sup>29</sup>. Taka np. kategoria jak „polska literatura międzywojnia” zdaje się mieć wyłącznie pozaliteracką argumentację historyczną. Ujmowanie w jedną formułę rzeczy tak odległych, jak np. polski futuryzm i działalność grupy „Przedmieście”, poezja Juliana Przybosia i twórczość Jarosława Iwaszkiewicza, może mieć zastosowanie w nauce szkolnej, ale nie w nauce o literaturze. Zjawiska tego czasu wydają się zbyt różnorodne i zmieszane w sobie – funkcja autoteliczna tekstu współczesnego może też się różnie przedstawiać nawet w twórczości jednego autora. Różne są zapewne wiersze Brunona Jasińskiego *Wiosna* i *Słowo o Jakubie Szeli*; znak „De-OO-tyma” (ideogram w fonemogramie) w utworze Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego jest zdecydowanie bardziej nastawiony na powiedzenie czegoś niepochlebnego o popularnej niegdyś literatce niż o samym tym znaku<sup>30</sup>. Inaczej znów w wierszu Tuwima *Scherzo* (gdzie chodzi skądinąd o dźwięk, a nie o „wygląd”), o którym pisał krytyk: *Zgłoska „śmie” staje się jak gdyby równorzędną bohaterką akcji. Wiersz śpiewa, śmieje się i płacze nad sobą i na nadmiar dźwięków – umiera*<sup>31</sup>.

Przyjmijmy zatem następujące założenie: pewne ogólne cechy literatury XX wieku, charakterystyczne dla niej jako całości, i szczególne, czyli charakterystyczne dla jej pewnych jednostek strukturalnych, dają się zbiorczo egzemplifikować w sferze graficznej aktywności tekstu.

Wyłączone z tego są utwory poezji konkretnej. Trzeba je skomentować oddzielnie nie dlatego, iżby były w istocie odrębne od całości zjawisk w literaturze swego czasu – wcale nie. Trzeba to zrobić z tej przyczyny, że materiał ten sam w sobie wystarczyłby aż nadto, aby pokazać na nim pewne zjawiska ogólne, a to mogłoby przesłonić fakt niejako uniwersalności czynników wizualnie aktywnych w tekście artystycznym, w ograniczonym jedynie zakresie charakterystycznych

dla tych czy innych jednostek systematyki historycznej literatury w ogólności. Także dlatego, że poetyka poezji konkretnej stanowi wobec autotelicznej tendencji literatury współczesnej najwyższy stopień eskalacji. W niebywałym dotąd natężeniu i uwyrażnieniu doprowadza ona formułę tekstu do granic formalnej odrębności literatury zarówno wobec innych sztuk (ze względu na aspekt wizualny większości jej produkcji zwłaszcza wobec plastyki), jak i wobec tego, co nie jest sztuką – jest ona przy tym charakterystycznym przejawem zjawisk artystycznych swego czasu jako całości. Miejsce poezji konkretnej w analizie teoretycznolitrackiej, którą jest cały niniejszy tekst, jest takie, jakie zajmuje ów nurt czy zjawisko w ogólnej problematyce aktywności wizualnej tekstu literatury jako kategorii historycznej, rozłożonej na przestrzeni historii wielowiekowej kultury (kręgu europejskiego) języka w piśmie. W tej wielowiekowej historii poezja konkretna jest krótkim epizodem, trudno orzekać, jakie ten epizod mógłby mieć znaczenie dla dalszych dziejów sztuki słowa czy sztuki w ogóle, czy kultury jako całości.

Zatem bierzmy się do pracy.

W nowej poezji, która wyjawiała się jako obszar nowej sztuki (kreatywnej w odróżnieniu od mimetycznej) w drugim i trzecim dziesiątku XX wieku (ziarno zasiano już wcześniej: Mallarmé, Rimbaud), sięgnięto do form dawnych, zapoznanych i potępionych przez dziewiętnastowieczną „akademię”: (1) do obcych, pozaeuropejskich kultur; (2) zainteresowano się środkami i możliwościami tworzywowymi innych sztuk, próbowano je asymilować na grunt literatury i inspirowano się nimi; (3) sięgnięto do sfery nauki i techniki, przyciągających logiką, dyscypliną i – jak sądzono – prawdą w interpretacji świata; (4) wprowadzono do poezji „język ulicy”, „uzwyklono” poezję; (5) zdecydowanie odcięto się od ogólnych konwencji piśmiennictwa; (6) od kilkudziesięciu lat cała niemal poezja współczesna posiada własną, odrębną od całości piśmiennictwa grafie i grafikę, króluje wiersz wolny.

Konkludując: język literatury XX wieku miał być czymś niezależnym i zgoła „innym” niż „język literacki”. Miał tworzyć rzeczywistość sztuki, a nie tylko nazywać rzeczywistość realną. *Rozwój poezji polega na tym, że słowny ekwiwalent oddala się coraz bardziej od istnienia rzeczy* – oto stwierdzenie i postulat Tadeusza Peipera, poety, a zwłaszcza teoretyka nowej poezji – wtedy, u jej początków, w Polsce<sup>32</sup>.

A oto międzynarodowa praktyka.

La nuit descend

On y pressent

Un long un long destin de sang<sup>33</sup>

W nieoczekiwany sposób pojawia się w nowej poezji akrostych, skompromitowany w dziewiętnastowiecznych gazetach. Imię ukochanej kobiety „spaja się” z „zapadającą nocą” w przeczuciu „długiego, długiego krwawego losu” żołnierza w okopach pod Nimes, w których na początku 1915 roku przebywał Apollinaire. Aby imię „LOU” mogło ujawnić się odbiorcy, nie spodziewającego się środków tego rodzaju w poezji współczesnej, poeta napisał je prostopadłe do linii wersowych (w wersji graficznej powyższej pierwsze litery trzech wersów są tylko wytłuszczone, akrostych jednak jest czytelny). Podobnie Apollinaire’owski kaligram – jako „obraz rzeczy” (dosłownie, wizualnie) jest reaktywacją starożytnego, średniowiecznego i barokowego wiersza-obrazka – w jego nowej funkcji: kreowania, a nie przedstawiania rzeczywistości. Widać tu realizację tendencji zaznaczonej wyżej cyfrą 1. Ale kaligram jest też swoistym ideogramem, konotującym tajemniczą i wabiącą Europejczyka swą formułą prawdy kulturę Dalekiego Wschodu, przywodzącym na myśl kaligraficzną poezję-malarstwo Chin i Japonii – tendencja zaznaczona jako 2. Tendencja 3: dążenie do adaptacji środków wyrazu plastyki przejawia się nie tylko w pikturalizacji grafiki utworu czy w formalnym zbliżaniu jej do kubistycznej, a potem abstrakcyjnej kompozycji malarskiej – aktywność graficzna, wizualna tekstu poetyckiego jest przede wszystkim terenem realizacji wyłonionej w plastyce idei symultaneizmu. Służy temu szeroko rozpowszechniony eksperyment Mallarmégo z „*Un coup de dés jamais n’abolira l’hasard*”: *równoległe prowadzenie wątków w tym utworze znaczy tyle, co symultaneizm, spacjałizacja poezji [...] / jest to jedna / z istotnych cech literatury nowoczesnej. Ta spacjałizacja występuje między innymi w „Jałowej ziemi” T.S. Eliota i w Pieśniach Pounda, utworach, które trzeba obejmować jednym spojrzeniem*<sup>34</sup>. Podkreśleniu wizualnej dyspozycji tekstu służą zintegrowane z fonemografią znaki rysunkowe; jest ich mnóstwo w Apollinaire’owskim tomie *Calligrammes*, w wierszach futurystów –

włoskich, rosyjskich, także polskich, np. u Tytusa Czyżewskiego. Oczywiście, równoległe do zawiaszczeń plastycznych grafika utworu poetyckiego jest też w specyficzny, specjalnie wizualny sposób, terenem inkursji muzycznych nowej poezji. W wierszach wymienionych poetów występują „ideogramy quasi-dźwiękowe”, którymi są różne diakrytyczne przekazy niediakrytycznych w zamyśle obrazów dźwiękowych (jako wyraz tendencji równoległych do eksperymentów w rodzaju języka pozarozumowego, namopaników, mirohładów itp. i w nich także obecne), zwłaszcza głosy instrumentów muzycznych, np. „Tra-ta-ta-ta-tam” (werbel, fanfara), „Um-ta-ta. Um-ta-ta-ta-ta. [...] Um-ta. Um-ta. Um-ta-ta-ta. (akordeon), dalej wokalizy, a także „muzyka ulicy”:

Trrrrrrach!!!  
Stopp!!  
Hamulec!  
Aaaaaaaaaa!!  
Przejechali! Przejechali!!

(przykłady z wierszy Jasińskiego)<sup>35</sup>. Pojawiają się notacje nutowe (w Apollinaire’owskich *Calligrammes* konotują one raczej pojęcie „muzyka” niż określone jakości muzyczne, melodyczne). Wizualna kondycja tekstu umożliwia również imitację środków, które wnoszą najnowsze (wówczas) media: film i radio. Tekst przedzielony poziomo liniami to niby-klatki taśmy filmowej (Czyżewski), układ napisów może imitować rozchodzące się z megafonu czy wieży nadawczej fale radiowe (Apollinaire)<sup>36</sup>. Tendencja, oznaczona cyfrą 4: cyfry, symbole, znaki specjalne rozmaitych nauk układają się w całe syntagmy, których mnóstwo w manifestach i wypowiedziach futurystów włoskich, rosyjskich, polskich – występują też w wierszach. Nieoczekiwanym środkiem uzwyklenia poezji, zbliżenia jej ku życiu (tendencja 5) są skrótowce, cyfry, ideogramy typu „+”, „=”, „&”, występujące w codziennym, użytkowym piśmiennictwie i w reklamie ulicznej – są prostsze, bardziej komunikatywne od pisanych słów<sup>37</sup>. Tendencja 6: futurystyczna pisownia fonetyczna, będąca w założeniu rewolucją mowy poetyckiej, musiała wytworzyć takie fenomeny jak słynne „nuż w bżuhu” czy „tram wpopszek ulicy” i w konsekwen-

cji doprowadzić do uprawomocnienia się w literaturze celowych odstępstw od ortografii konwencjonalnej.

Aspekt graficzny utworu poetyckiego może w pewnym zakresie występować jako płaszczyzna integracji (a także jako funkcja ogólna) różnych poetyk zbiorowych i osobniczych, rozciągniętych na całą przestrzeni zjawisk literatury XX wieku jako jednostki jej systematyzacji historycznoliterackiej. Nowa, nowoczesna poezja jako całość przeciwstawia się starej, tradycyjnej, już „na optykę”: poprzez brak interpunkcji i likwidację dużych liter. Natomiast wewnątrz dostrzegalne są zróżnicowania: teksty futurystyczne wyróżniają się zapewne – wobec, powiedzmy, imażynistycznych – zapożyczeniami ideogramów z nauk ścisłych: matematyki, fizyki, logiki formalnej, łatwo dostrzegalnych w tkance graficznej. Wiersze poetów z kręgu Awangardy Krakowskiej już jako pewne całości graficzne mają inną charakterystykę wizualną niż utwory Skamandrytów, które są zorganizowane stroficznie w grupy napisowe.

Skala aktywności wizualnej tekstu w danej poetyce zbiorowej czy indywidualnej ma zwykle swoją rozpiętość, często bardzo znaczną. Przykład może stanowić Włodzimierz Majakowski. Bo jeśli zaczyna się od „schodków”, wynalazku i cechy osobniczej poetyki rosyjsko-radzieckiego artysty, to kończy na wtrętach rysunkowych – w takim – już literacko-plastycznym fenomenie tekstowym – jak *Skazka o desertirze*.

WSIEM!

WSIEM!

WSIEM!

Wsiem

kto dalsze nie może!

W miestie

wyjdicie

i idicie!

(podpisi:)

MIEST – CEREMONIJMIEJSTER,

GODOW – RASPORIADITIEL.

SZTYK.  
BRAUNING.  
BOMBA.

(tri

podpisi

sekretari).

Między jednym a drugim mamy graficzne, wszakże pozostające w granicach literatury przedstawienie ulotki czy plakatu: tekst objęty jest ramką – dla zaznaczenia wizualnej kondycji wypowiedzi językowej, że „to trzeba widzieć”<sup>38</sup>. Zarówno „schodki” jak i majuskuły, jak i tekst obwiedziony ramką, jak i rysunki w tym utworze poetyckim korespondują z twórczością plastyczną Majakowskiego, w jego propagandowych plakatach („okna ROSTA”) mamy i schodkowy układ napisów, i wielkie litery, i linie, i oczywiście rysunki.

Podwójna kondycja tekstu jako tworu nastawionego na transpozycję głosową, jak i w istocie stricte graficznego, wizualnego, może być środkiem uwieloznacznienia znaku. Popatrzmy, jak w tym aspekcie z eksperymentów awangardy poezji XX wieku korzysta późniejsza proza. Nazwisko „Pölätiö”, które nosi postać (emigracyjnej) opowieści Stefana Themersona trudno wymówić w języku utworu (angielskim albo polskim; autor napisał powieść w dwóch wersjach) i trudno przyporządkować je konkretnemu językowi – niemiecki? węgierski? fiński? Jak to się czyta? Powstaje afoniczna, bo oparta wyłącznie na jakościach graficznych, niefonicznych konotacja: bohater utworu *Kardynał Pölätiö* to człowiek nieustalonego pochodzenia. A dalej: to zagadka logiczna, gra dla gry, okaz literatury absurdu – tym jest właśnie ten utwór w istocie w zamierzeniu autora<sup>39</sup>.

Inny przykład, z Gałczyńskiego:

A konie wystać wieczorem.

Poczta Pinocchio, tuzin 15 lir.<sup>40</sup>

15 lir. Kropka. Transpozycja głosowa denotuje 15 lir, instrumentów muzycznych o nazwie „lira”, atrybutu muzyki poezji miłosnej, Erato; jest to jedno z licznych słów-rekwizytów poetyki autora poematu („lir” to też rym do „Sire”, który to wyraz występuje dalej w wierszu).

Jednakże znak złożony, zdanie (równoważnik) „Pocza Pinocchio, tuzin 15 lir.” jest sensowny wówczas, gdy „15 lir.” rozumiemy jako „15 lirów”, jak „dolarów” czy „złotych”. Zderzają się tu „sensowność poetycka” i „sensowność utylitarna”, liry z poezji i liry z rachunków. Powstaje swoiste napięcie (ekspresja), biorące się z dwuznaczności semantycznej, wywołanej przez kropkę – nie wiadomo: znaku interpunkcji na końcu zdania czy też cząstki ideogramu cyfrowo-literowego. Tego rodzaju środki w zabawowo-lirycznej poezji Gałczyńskiego są częste, być może świadczą o wpływie Apollinaire’a (*Calligrammes*).

Sytuacje semantyczno-ekspresywne, wynikające z takiej dwuznaczności, mogą być nader charakterystyczną cechą i funkcją pewnej poetyki osobniczej – tak jest w przypadku Białoszewskiego<sup>41</sup>:

- (1)       co ważne  
          ?  
          że że  
          że wpadnięcie z nadworu  
          że zacier się znaczeń  
          że wyniknie spod pierzyny
- wieszcz co?  
          - a bo ja wiem
- (2)       co chcą?
- co ja chcę
- ob się
- nie dać się
- ob sobą
- (3)       Ile czasu spałem?  
          przyszła sio. (pielę.)  
          poszła sio. (pielę.)

Nanka przykro o mieszkanie  
sio. (pielę.) pytanie o natchnienie  
Nie-pamiętam, nie pamiętam

Przykład pierwszy. Oboczność „żne” (od „żać”, „zbierać plon” – aspekt formalny znaku, grafia i fonia) do „rzne”, w sensie sugerowanym słusznie przez krytyka (Sandauer): *Gdyby odpowiedź na pytanie „co ważne” („że żne”) była bardziej ortograficzna, nie wiem, czy uszłaby uwagi cenzury wydawniczej* (aspekt funkcjonalny znaku, tylko fonia)<sup>42</sup>. Grafia jest tu fundamentem gry semantycznej, przez dwuznaczność fonii, jaką projektuje: „żne” czy „rzne” (homonimy: różnicę tylko widać, nie słyhać) – drugi wariant zawiera w sobie znów dwa znaczenia – oba „nieprzyzwoite”. Przykład drugi: Oboczność „ob się” („obdąć się” jak „obrobić się”) w grafii, do „op się” w transpozycji fonicznej. Może to być skrót od „opierać się”, albo – mocniej: „op... się” = „wymigiwać się”. Przykład trzeci: Oboczność „sio. (pielę.)” jako dwóch skrótów od dwóch nazw tego samego ich przedmiotu (synonimy): „siostra” = „pielęgniarka” (aspekt formalny znaku), co przylega do wartości fonemowej w znaczeniu „przyszła, niech sobie idzie, sio!, niech mi nie przeszkadza, bo pielę myśli, i Nanka niech idzie, sio, bo pielę” (aspekt funkcjonalny znaku). Są to (wszystkie trzy) dwuznaczności antonimiczne, ostro przeciwstawne znaczeniowo – ściśle to przylega do całej przekornej, ironicznej i autoironicznej twórczości autora *Mylnych wzruszeń* i *Rachunku zachciankowego*.

Czynniki graficzne, specjalnie walentne wizualnie, spełniać mogą zatem funkcję autotelizacji w tekście poetyckim zasadniczo w dwojaki sposób; (1) przez sam fakt ich inności, niekonwencjonalności – bo to, co ewenementalne jest ekspresywne wobec tego, co normalne – oraz (2) przez uwieloznaczenie znaku, aż do naruszenia spójności tekstu – przy czym sytuacja ta rozpatrywana być musi w aspekcie czasu i miejsca danego fenomenu w procesie historycznoliterackim. Eksperyment graficzny w *Un coup de dés* jako niebywale ewenementalny i bulwersujący na tle współczesnej Mallarmé’mu produkcji poetyckiej, rozwinięty następnie w oparciu o różne wyznaczniki „typografii dynamicznej” (włączając w to i Apollinaire’owski kaligram i „abstrakcyjne kompozycje” *Słów na wolności* Marinettiego) nabrał charakteru normy w pewnej eksterioryzującej się części zjawisk lite-



rackich w pierwszych dziesiątkach lat XX wieku – pozostając wszakże ewenementem w konfrontacji z literaturą swego czasu *en bloc*. Z kolei poszczególne formy obecne w tym eksperymencie, bądź będące późniejszą ich swoistą kontynuacją nacechowywały się z czasem jako norma ogólna, inne zaś pozostały na poziomie ewenementu. W dzisiejszej totalnej kulturze literackiej jawią się one – jedne jako skonwencjonalizowane, inne wciąż jako bulwersujące. Swobodny układ linii napisowych (wersów) w poemacie Mallarmégo jest dziś odczuwany jako norma, natomiast tak duże zróżnicowanie typu pisma jak w *Rzucie kości* raczej jako ewenement. To pierwsze stało się ogólną cechą poezji współczesnej, to drugie pozostało indywidualnym zabiegiem artystycznym. Natomiast sytuacja druga jawi się jako stałe nacechowanie tekstu współczesnego na poziomie struktury ogólnej. W tekstach poezji współczesnej wieloznaczności są często generalną konsekwencją braku interpunkcji; brak ten niweluje status zdania jako całości formalno-intonacyjnej, segmentacja wypowiedzi poetyckiej na znaki składowe jest w pewnym stopniu dowolna. Czytelnik (odbiorca komunikatu poetyckiego) sam sobie „stawiać może” kropki, przecinki, pytańniki, wykrzykniki, dwukropki, średniki – w grafice tekstu tkwi morze możliwości intonacyjnych, w transpozycji na fonie musiałyby nastąpić konkretyzacja: albo pytanie, albo twierdzenie, spokojne albo wykrzyknięte. Ta właściwość tekstu poetyckiego różnie jest wykorzystywana przez nadawcę (poetę).

Wywód niniejszy trzeba zakończyć skomentowaniem poezji konkretnej – zgodnie z zapowiedzią – w zakresie wyznaczonym miejscem tego zjawiska w procesie historycznoliterackim ze względu na aspekt wizualny ogólnej, ewoluującej struktury tekstu artystycznego.

*Poezja konkretna: wynik krytycznego rozwoju form. Poezja konkretna stwierdza, że historyczny cykl wiersza (jako formalno-rytmicznej jedności) zamknął się; następnym krokiem jest uświadomienie sobie przestrzeni graficznej jako elementu struktury. Przestrzeń zostaje nazwana: struktura czasowo-przestrzenna miast tylko linearno-czasowego rozwoju. Stąd znaczenie konceptu ideograficznego zarówno w ogólnym sensie przestrzennej lub wizualnej składni, jak i w szczególnym sensie (Fenollosa/Pound) metody kompozycji, opartej na bezpośrednim – analogicznym, a nie logiczno-dyskursywnym – przeciwstawieniu elementów: nasza inteligencja musi się przy-*

zwyczajai do pojmowania syntetyczno-ideograficznego zamiast analityczno-dyskursywnego (Apollinaire). Eisenstein: ideogramy i montaże. Prekursorzy: Mallarmé („Un coup de dés”, 1897) pierwszy krok: „pryzmatyczne rozłożenie idei”, przestrzeń (nieopisana) i układ typograficzny jako rzeczywiste elementy kształtowania. Pound (Cantos): metoda ideogramu; Joyce („Ulisses” i „Finnegans Wake”): ideogramy słowne, przenikanie czasu i przestrzeni; Cummings: autonomizacja słów, typografia fizjonomiczna, ekspresjonistyczne natężenie przestrzeni. Apollinaire („Kaligramy”): raczej ujęcie intelektualne niż praktyczne wykonanie. Przyczynki futurystyczne i dadaistyczne. Poezja konkretna: słowoprzedmioty rozpięte w układzie czasoprzestrzeni. Struktura dynamiczna: wielość współzachodzących ruchów. Podobnie w muzyce, która jako taka jest sztuką czasową – wtargnięcie przestrzeni (Webern i jego następcy, Boulez i Stockhausen; muzyka konkretna i elektroniczna). W sztukach wizualnych – czyli przestrzennych – wtargnięcie czasu (Mondrianowskie serie boogie-woogie; Max Bill; Albers i ambiwalencje postrzegania; sztuka konkretna w ogóle). Ideogram: odwołanie do rozumienia dokonującego się inaczej niż przez słowo. Poemat konkretny jest przekazem swojej własnej struktury. Jest przedmiotem samowystarczalnym, a nie przedstawieniem innego przedmiotu zewnętrznego albo mniej lub bardziej subiektywnych uczuć. Jego tworzywo: słowo (dźwięk, wizualna forma, semantyka). [...] W poemacie konkretnym urzeczywistnia się zjawisko metakomunikacji: zgodność i jednoczesność przekazu słownego i pozasłownego; uwaga: chodzi o przekaz form i struktur, a nie o tradycyjne przesłanie wiadomości<sup>43</sup>.

Cytat ten brzmi jak podsumowanie (nieco buńczuczne i mętne, jak to bywa w manifestach artystycznych) całości prowadzonego tu przez nas rozpoznania aktywności wizualnej tekstu poetyckiego, stanowi jakby dopełnienie formuły „graficznych form poezji” w odniesieniu do poezji dawnych epok historii literatury od antyku począwszy. Zawiera taką samą – choć dokonaną na innym materiale historycznym – charakterystykę problemu. Tyle, że aktywność wizualna tekstu poetyckiego jest tu afirmowana – jako cecha wzbogacająca twór artystyczny, tak jak tam wartościowano ją jako zjawisko raczej niepożądane, obce genologicznie istocie sztuki literackiej. Tu należy na nią patrzeć w perspektywie ogromnej produkcji twórców obszaru poezji konkret-

nej, tam jawi się jako margines literatury. Rzecz charakterystyczna, że ani „niszowy” druk ulotny, ani „poważna” encyklopedia nie przejmują się wcale sprawą ustawienia opozycji teoretycznej „język – nie język” w sensie lingwistycznym wobec empirycznie konstatawanych (czy także normowanych literaturoznawczo) zjawisk.

Graficzność, wizualność tekstu poetyckiego rozpatrywać można jako fakt i jako konwencję. Fakt polega na tym, że tekst jest graficzny *per se*, konwencja natomiast na tym, że jest lub nie jest graficzny dla nadawcy (poety) i odbiorcy (czytelnika) na mocy istniejącej między nimi umowy. Na przestrzeni dziejów literatury tekst był zasadniczo dla nadawców i odbiorców graficzny i wizualny o tyle tylko, o ile miał być foniczny, transpozycyjny wobec fonii językowej – i tak jest do dziś, jeśli patrzeć na to statystycznie. Jeśli był graficzny, optyczny, a nie tylko quasi-foniczny oprócz tego i poza tym, to bez umowy lub w warunkach niewyraźnych propozycji umowy. Teoria i praktyka poezji konkretnej stawia jasno kwestię wizualnej aktywności utworu literatury, zaś szczególne znaczenie tego gestu wobec tradycji, do której się w tym względzie odwołuje, polega na tym, że w tej właśnie sferze widzi możliwości dalszego rozwoju historycznej struktury tekstowej – znajdzie w niej być może i kres tego rozwoju, co jest już inną kwestią. Co do innych spraw, poruszanych w wyżej zacytowanym manifestie, trzeba sobie najpierw jasno zdać sprawę z tego, że formuła utworu poezji konkretnej wynika logicznie z rozwoju ogólnej struktury tekstowej w procesie historycznoliterackim na całej przestrzeni dziejów literatury. Nie jest to żaden wybryk, eksces, marginalna ekstrema – takie epitety rzucano wcześniej również na twórczość dzisiejszych klasyków moderny: Mallarmégo, Apollinaire’a, Marinettiego. Co do realizacji „specjalnie optycznych” w nurcie poezji konkretnej (poezja wizualna w wąskim rozumieniu) to nie są one „plastyką”, tak jak jej realizacje „specjalnie foniczne” (fonoteksty, poezja dźwiękowa) nie są „muzyką”, tj. pierwsze nie należą do plastyki, jak i drugie do muzyki, lecz obie należą do literatury w jej ogólnym torze rozwojowym.

Tekst (komunikat artystyczny) poezji konkretnej wyłonił się z tekstu nowej poezji początków XX wieku, poezja „nowa” zaś wyłoniła się z poezji „starej”. Ta właśnie nowa poezja może być teraz stara, czy tradycyjna wobec poezji konkretnej. W istocie poezja konkretna należy do całości zjawisk w historii literatury XX wieku z jej

podstawową cechą autoteliczności – doprowadza jedynie tę cechę do stanu najwyższej eskalacji.

Popatrzmy na dwa przykłady. Edward Balcerzan mówi o wierszu Brunona Jasińskiego *ZemBY*, że w nim *stukające rozklekotane zemby* to już nie *zęby przerażonego chłopca, który wpadł w śmierdzący kanał, zęby brzydkiej prostytutki, zęby zgwałconej dziewczynki, zęby podnieconego kochanka* itd. – „*zemby*” to „*zemby*”, *znak poetycki* (o nacechowaniu specjalnie graficznym przez odstępstwo od ortografii, nieprawdaż? – uwaga moja, J.W.) *Fonetyczny zapis słowa „zęby” spełnia w analizowanym wierszu funkcję specjalną: zbliża słowo do rzeczy, zdziera z przedmiotu „etykietkę” [...] staje się przeказnikiem dzwoniących zębów świata: nie tylko ich stukotu i łoskotu, ale także samych zębów*<sup>44</sup>. Otóż to, ale nie tylko jako „zębów” dźwięczących (dzwoniących), też jako wyglądających (pokazywalnych), fakt, że okropnie, „turpistycznie” (wyszczerezonych), w pisemnej, graficznej strukturze tekstu. Ale to jeden auto- czy meta-znak (wizualny) wśród znaków oznaczających zewnętrzną rzeczywistość, natomiast w utworze Stanisława Dróżdża *Czasoprzestrzenie*<sup>46</sup> autoznakem jest cała konstrukcja tekstowa – stanowi ona czas swego czasu (przez swoją funkcję quasi-foniczną) i przestrzeń własnej przestrzeni (przez sposób jej istnienia w piśmie, jakości graficznej, postrzegalnej wizualnie, nie inaczej).

ODODODODODODODO  
DODODODODODODO  
ODODODODODODODO  
DODODODODODODO  
ODODODODODODODO  
DODODODODODODO<sup>45</sup>

Zatrzymajmy się na chwilę w tej czasoprzestrzeni. Tekst Dróżdża jest doskonałą okazją do ukazania istoty wiersza konkretnego. Jest pogładową realizacją formuły McLuhana „*verbi-voco-visuell exploration*”. Konstrukcja ten zawiera dwa leksemy: „*od*” i „*do*”. Ich rozpoznanie umożliwia tytuł, spełniający funkcję klucza. Syntagmat werbalny „*od... do*” odnosi się i do czasu i do przestrzeni. Mówimy „*od rana do wieczora*”, „*od morza do morza*”. Język jest systemem addytywnym. Komunikacja werbalna funkcjonuje poprzez sumowanie się obiektów

językowego systemu, paradygmatów i wyrażen o określonym słownikowo znaczeniu. Tymczasem *Czasoprzestrzenie* nie są sumą, lecz skalą, jakością ciągłą, jak dwie barwy przenikające w siebie nawzajem. Widać to już (właściwe słowo) na poziomie kontaminacji leksykalnej pojedynczego elementu: „-odo-„ / „-dod-„, gdzie oba przyimki spojone są w jedno. W konstrukcji zbudowanej przez Dróżdża wygląda to następująco:

- |     |                |     |
|-----|----------------|-----|
| (1) | odo (lub: dod) |     |
|     | o              | d   |
| (2) | odo (lub: dod) |     |
|     | o              | d   |
|     | dod            | odo |
| (3) | odo (lub: dod) |     |
|     | dod            | odo |

i tak dalej. Cała struktura nasuwa na myśl koncepcję unizmu w malarstwie. Unizm Strzezińskiego był wszakże zjawiskiem ikonologicznym, natomiast tekst Dróżdża jest konstruktem językowym. I w tym miejscu musimy oderwać się od koncepcji napisu jako pasywnego nośnika fonemu czy leksemu. Ten tekst poety konkretnego jest bowiem konstrukcją przestrzenną, podobnie jak rysunek czy grafika, a właściwie – jest konstrukcją językową przez konstrukcję przestrzenną. W tym sensie elementarną jednostką tego tekstu jest nie leksem przyimkowy, lecz graficzna wartość litery, która – *nota bene* – staje się literą dopiero przez rozpoznane słowo, bowiem w aspekcie przestrzennym jest jakością asemantyczną, odciskiem farby drukarskiej. Ów aspekt przestrzenny litery jest aspektem przestrzennym słowa, ukonstytuowanego w literze. Czas tekstu (*parole*) językowego (*language*) to czas sumowania się słów, poprzez sumowanie się grafemów. Litery O i D sumują się, ale napisane słowa OD i DO przenikają się, nakładają na siebie. (2) OD++DO++O(D), (1) ODO. Dzięki konstrukcji graficznej całego konstruktury proces przenikania się słów, a zatem i sensów, nie jest procesem jednokierunkowym, jak proces czytania wersu. Trzeba przedstawić go w ten sposób:

- OD++DO++O(D)  
++ ++ +(+)
   
(2) DO++OD++D(O)  
++ ++ +(+)
   
OD++DO++O(D)
- ODO(D)  
(1) DOD(O)  
ODO(D)

„Od” i „do”, spojone jako pojęcia (jako para pojęciowa) poprzez grafemy O i D, oznaczają czas i przestrzeń fizykalnie, czasem i przestrzenią swej egzystencji, a jednak *Czasoprzestrzenie* są strukturą językową, istnieją w języku i poprzez język.

*Poezja istnieć będzie w języku i poprzez język, nawet wówczas, gdyby nie wiedziano już, czym ona jest właściwie.* To zdanie G. Mounina (*Poésie et société*, 1962) zadedykować można zwolennikom ostrych podziałów na rodzaje i gatunki w sztuce, a także niechętnym zjawiskom niekonwencjonalnym.

Ta „drastycznie wizualna” (ale i normalnie aktywna dźwiękowo z uwagi na istotę języka w piśmie, którym jest tworzywo literatury) kontaminacja przymykowa niejako nieskończenie toczy się w czasie i trwa nieskończenie w przestrzeni.

Utwór poezji konkretnej operuje zaledwie kilkoma czy nawet jednym (zazwyczaj powielanym i wielokrotnie, a i wielostronnie „obrabianym”) znakiem prostym. W istocie poezja konkretna tą właśnie ascezą instrumentalną różni się jedynie od poezji lingwistycznej. Ot, bardzo znany wiersz Tymoteusza Karpowicza, *Zapora*.

uparła się  
odnieść rzekę  
z powrotem  
do kropli

pot z niej ścieka  
na drugą  
rzekę

mniejszą  
od wysiłku  
do morza

Wiersz ten cytowany jest w podręczniku teorii literatury M. Głowińskiego i współautorów z komentarzem (J. Sławiński): *Utwór ten jest właściwie cyklem przekształceń semantycznych, próbą określenia rzeczy wyrażonej w tytule*<sup>47</sup>. Tekst lingwistycznego poety jest zatem tekstem o znaku (tekście), określonym w tytule *Zapora*, jak utwór poety konkretnego jest tekstem o znaku (tekście), określonym w tytule *Czasoprzestrzenie*. Opisowość czy nieopisowość obu tych znaków jest tylko kwestią większego i mniejszego podobieństwa instrumentalnego (normalności lub ewenementalności) do tradycyjnego (normalnego dla statystycznego odbiorcy poezji) tekstu poetyckiego, opisującego rzeczywistość.

To, że „poemat konkretny jest przekazem swojej własnej struktury” nie jest zatem kwestią nowej jakości, lecz sprawą natężenia jakości obecnej w pejzażu poezji współczesnej – jako całości. Natomiast konsekwencją takiego programowego oświadczenia jak w manifestach poezji konkretnej musi być uświadomienie sobie, że znak poetycki, dajmy na to „kot”, to nacechowany semantycznie kształt (Dróżdż nazywa swoje utwory „pojęciokształtami”) jako ewentualna transpozycja dźwięku, a nigdy sam ów dźwięk. „Kot” to najpierw konkretna materia, postrzegalna wizualnie, a nie inaczej, potem to cechy abstrakcyjne tej konkretnej materii, fizykalnie optyczne, a nie inne – i potem dopiero znaczenie jako funkcja kształtu „kot” ze względu na jakieś jej cechy, określone wartością grafemowo-fonemową liter alfabetu łacińskiego i słownikiem danego języka (?), lecz może i nie-języka (?) lub urabiane pod jakiś słownik czy repertuar znakowy.

Jeśli tak, to można kształt, jakim jest słowo w piśmie, formować nie przejmując się zbytnio dźwiękiem, który kształt ten ma ewentualnie (ale niekoniecznie) transponować. Jeśli „kot“ jest formą graficzno-wizualną (tak jak transpozycja głosowa tego znaku jest formą audialną), to jakakolwiek forma graficzno-wizualna (i dalej: jakakolwiek forma wizualna, optyczna) może być tymże, co „kot” (jak każda forma foniczna może być tym, co fonemiczny znak „kot”, przylegający do znaku grafemicznego „kot”).

Tak tłumaczy się obecność w systematyce poezji konkretnej wizualnej kategorii „Pole czystej grafiki – Części czcionek – Brak związku ze słowem” obok „Pole poezji konwencjonalnej – Strumień słów – zachowany porządek syntaktyczny” (sformułowania J. Bujnowskiego)<sup>48</sup>. I tak tłumaczy się ostateczne formalne pomieszczenie w sztuce najnowszej linii historycznych rozwoju poezji, muzyki, plastyki i innych rodzajów sztuk, a tych znów wszystkich razem z tym, co sztuką nie jest. Kategorie te dają się jednakże stosować historycznie (przynajmniej generalnie jak dotąd) – problem zarówno opozycji pojęcia „sztuka” wobec pojęcia „nie-sztuka”, jak i „literatura” wobec „plastyka”, wobec „muzyka” itd., nie wymaga kategoriycznego rozporządzenia, jakkolwiek był i jest rozpatrywany w humanistyce naukowej<sup>49</sup>.

Literatura czy sztuka nie ma zmartwień tego rodzaju, które muszą trapić naukę o literaturze czy sztuce: w przytoczonym wyżej manifestie artyści powołują się z satysfakcją na fakty, że „podobnie w muzyce i w sztukach wizualnych”, nie ma tu śladu niepokoju, że jeżeli tak, to czym ma być „poezja” konkretna wobec „muzyki” i „sztuk wizualnych” w płaszczyźnie genologicznej. A czym ma być poezja konkretna (utwór Gomringera) wobec sztuki konkretnej (Bill, Albers) i muzyki konkretnej? Co to jest zatem język? W jakim zakresie „wizualna forma” bądź „dźwięk” jest to „werbo-semantyka”, a w jakim tylko i wyłącznie „wizualna forma” bądź „dźwięk” są semantyczne w inny, niejęzykowy sposób? Można pojmować „werbo-semantykę” niezależnie od substancji, jako formę, formę-abstrakt (jest taka tendencja w lingwistyce ogólnej). Wyłącznie jednak poprzez formę-konkret można ją określić, nadawać i odbierać. Bez formy w substancji, w materii, nie ma komunikatu i komunikacji w kulturze. Co się tyczy meta-znaku poezji konkretnej, nie może on być tylko „przekazem swojej własnej struktury”, formą znaku jako znaczeniem tej formy, jeśli ma być znakiem. Znak jest to coś, co jest czym innym.

Poezję konkretną (jak i sztukę konkretną jako całość) trzeba rozumieć w tym głównym dla niej założeniu jako mistyfikację – wszakże nie pustą: teorię autoznaku trzeba chyba widzieć jako wyraz braku zaufania i gest odpowiedzialności wobec słowa (ogólnie wobec znaku, w sensie semiotycznym) i jego funkcjonowania w rzeczywistości realnej, w komunikacji międzyludzkiej. Nadawca komunikatu chce być odpowiedzialny tylko za formę znaku, jego znaczenie jest rzeczą od-



biorcy. Jeśli chodzi o przekazy wizualne z tego terytorium, to obiektywnym bytem ma być tylko wyrażona w materii wzrokowo postrzegalnej „forma wizualna”), zarówno „dźwięk” jak i „semantyka” są już kwestia konwencji, za którą odpowiadać ma odbiorca, nie nadawca<sup>50</sup>.

W istocie poezja konkretna podlega konwencjom nie tylko stricte paleograficznym i lingwistycznym, lecz jako kategoria w sztuce jednoznacznie w sztuce literackiej lokuje historycznie swoje teksty. W ogólnej strukturze pojęciowej tekstu literatury. Podlega też procesowi historycznoliterackiemu jako niewątpliwym jego produkt i integralny element całości zjawisk literackich (niezależnie od uwikłań w inne rodzaje sztuk i wycieczek poza sztukę). Jak jej metody warsztatowe spotykają się z identycznymi gestami poetyckimi w poezji współczesnej „normalnej”, pokazują dwa „bliźniaczo podobne” przykłady w tekście teoretyka literatury<sup>51</sup>: *A oto dwa przykłady zautonomizowanej funkcji kropki* [...]:

ZAPOMINANIE

ZAPOMINANI

ZAPOMINAN

ZAPOMINA

ZAPOMIN

ZAPOMI

ZAPOM

ZAPO

ZAP

ZA

Z

.

Stanisław Dróżdż, *Zapominanie*

[...]

zaprzestańcie prób

którzy wchodzicie

gdzie nie trza bo

nie ma mnie tam

nie ma

gdzie

nie

ma

ni

n

.

Bolesław Taborski, *Ten świat i my  
i zniknięcie mojej osoby*

Interpretacja obu tekstów nie następuje trudności, poetyki dwóch twórców sobie współczesnych, choć są odmienne, nie biją się tutaj ze sobą. Autor zestawienia zauważa, że oba utwory są dekresem, formą gatunkową znaną w historii poezji od czasów bardzo dawnych.

\*\*\*

Wróćmy teraz do początku naszego wywodu o aktywności wizualnej tekstu poetyckiego w historii literatury. Do wiersza o kole, o którym XVII-wieczny poeta mówi i które pokazuje przy pomocy dużej litery „O”. To nie wszystko, bo wyraża też istotę kolistości koła zaokrąglając swój koncept połączeniem akro- i telestychu, zwanym akroteleutonem. W drugiej połowie XX wieku inny poeta pisze wyraz „koło”: KOŁO – w taki sposób, że każda następująca litera obrócona jest o 90 stopni wobec poprzedniej. Powtarza napis w wersjach OŁOK, ŁOKO, OKOŁ<sup>52</sup>. Sumowanie liter w procesie czytania symuluje ruch okrężny. Przystawianie (permutacja) liter odbiera wyrazowi sens językowo-słownikowy, natomiast eksponuje jego kolistość – jako pojęcia, wyrażonego samym ruchem, czy też jego symulacją.

Koło, które toczy współczesny autor autotelicznego werbo-ideogramu jest inne niż tamto, dawne, sprzed wieków, bo należy do innego czasu, innej poetyki, innej epoki historii literatury. Tam zabawka literacka, tu praca nad tworzywem poezji. Tam wierność wobec norm literackich, tu wolność twórcza, przekraczanie granic rodzajowych w sztuce. Lecz jest to przecież jedno i to samo „koło” – jako idea formalna i semantyczna. Koło czy okrąg, który wyobraźmy sobie jako element spirali. Ta spirala to obraz procesu historycznoliterackiego, szerzej: procesu rozwojowego kultury. Kręci się to koło wokół osi własnej, ale i pionowej, posuwa się wwyż.

- 1 Anonim, *Koło*, [w:] *Poeeci polskiego baroku*, t. I, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1970, s. 597.
- 2 B. Jasiński, *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1972, s. 30-31.
- 3 Z. Lustig, *Łódzki haft*, Łódź 1972, s. 18. Tak narrator powieści z miasta „łodzermenszów” podkreśla swoje niemieckie parantele. O konwencjonalnym związku liczby z określonym oznacznikiem w polszczyźnie zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. II (*Tworzywo językowe dzieła literackiego*), Warszawa 1954, s. 302.
- 4 Por. w przekł. polskim M. Słomczyńskiego: J. Joyce, *Ulisses*, Warszawa 1969, s. 797-824.
- 5 T. Różewicz, [w:] *Twarz trzecia*, Warszawa 1968, s. 29.
- 6 Wielką różnorodność środków graficznych takiego właśnie pochodzenia wykorzystuje S. Themerson w powieści *Kardynał Pölätiuo* (zob. przypis 39). Ich częściowa inwentaryzacja w tekstach utylitarnych w: J. Trzynadłowski, *Edytorstwo. Tekst, język, opracowanie*, Warszawa 1976, s. 99-111.
- 7 Krzyż w plastyce jest przede wszystkim przedstawionym przedmiotem kultowym, występującym w malarstwie europejskiego kręgu kulturowego na równi z postaciami Chrystusa czy Matki Boskiej – funkcja symboliczna jest tu (tak też i u wspomnianego wyżej A. Grottgera) nabudowana na ikonicznej. Krzyżyk w wierszu J. Słowackiego może pełnić funkcję symboliczną „wprost” – jako ideogram wśród innych ideogramów, takich jak np. cyfry.
- 8 Zob. np. M. Wallis, *Napisy w obrazach* [w:] *Studia semiotyczne*, II, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1971, tam dalsza bibliografia.
- 9 R. Gorzelski, *Lichwiarz*, „Odra”, 1973, nr 10, s. 110. Poeta produkował wiele tekstów wg powyższego schematu graficznego: nazywał je „fraszkami-maszynopisaszkami”. S. Żeromski, *Ludzie bezdomni*, Warszawa 1962, np. s. 337: [...] *w całym kraju korzysta z porady lekarskiej na koszt właścicieli 41%, a wcale jej nie doznaje 59.*
- 10 S. Czycz, *Od autora* (nota komentująca utworów), „Poezja”, 1976, nr 7/8. R. Drahan, *Kontrapunkt*, wstęp-instrukcja autora do jego tomiku poetyckiego, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1971.
- 11 G. Apollinaire, wśród wielu źródeł np. *Duch nowych czasów i poeci*, „Przegląd Humanistyczny”, 1968, nr 6; F. T. Marinetti, np. *Les mots en liberté futuristes*, Milano 1919; T. Peiper, *Futuryzm (analiza i krytyka)*, „Zwrotnica”, 1923, nr 6, s. 170: [...] *w naszych czasach poezję spożywa się przede wszystkim czytaniem, a nie słuchaniem, toteż zewnętrzny aspekt dzieła powinien być uwarunkowany potrzebami oka* [...].
- 12 S. Grochowiak, *Polemiki*, „Kultura”, 6 II 1971. J. Tuwim wyraża *explicitie* pojęcie dla „wierszy-kobierców” i „obrazków” (jak się wyraża) w książce o kuriozach literackich *Pegaz dęba*, Warszawa 1950, przy czym do jednego worka wrzuca poetów starej (od antyku do baroku), jak i nowej sztuki (Apollinaire, Marinetti, Czyżewski) – bez różnicy. Wyśmiewa utwór tego ostatniego *Mechaniczny ogród*. Fakt, że fałszywie cytuje tekst i interpretuje go bez zrozumienia dla poetyki jego autora, dowodzi chyba, że autor *Kwiatów polskich* w swojej własnej twórczości używa środków specjalnie wizualnych najzupełniej nieświadomie. W Tuwimowskim sławnym poemacie, utworze skądinąd wybitnie fonicznym, jest ich spory repertuar. Są to zarówno znaki idograficzne o wartości literowej, jak „+”, „=”, wreszcie „§”, ten ostatni „obrazkowo”, jako „haczyk” – prawny – oraz „hak”, na którym można się powiesić, też jako wijący się robak, tfu! – obok tego występują piktury ewokowane grafika tekstu, np. układ literowy tablicy nagrobnej z krzyżem-ideogramem. Czynniki te uwidaczniają się silnie jako specjalnie

- wizualne przez to, że istnieją poza metryczną organizacją poematu, są „gluche”, nie należą do tekstu w aspekcie quasi-fonicznym, są jednak integralnymi składnikami Tuwimowskiego utworu: zob. zwłaszcza kilkadziesiąt razy użyty znak „+”, tak samo „=” na s. 95-96 i 68 w J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, Warszawa 1955.
- 13** T. Czyżewski w artykule *Neonaturalizm Marinettiego* gani włoskiego mistrza i kolegę futurystę nie za fakt używania, lecz za nadmiar „grafizmatów”. S. Żeromski, *Wysoce utalentowany poeta Kostrowicki*, „Przegląd Humanistyczny”, 1968, nr 6.
- 14** M. Grzeszczak, *Ruchome granice poezji i plastyki*, [w:] *Ruchome granice*, Gdynia 1968. Z obszaru teorii poezji konkretnej zob. dalej w tekście obszerny cytat z manifestu grupy „Noigandres” i adres w przyp. 45.
- 15** Zob. rzetelne opracowanie encyklopedyczne: *Lexikon der alten Welt*, Tübingen und Zürich 1965, s. 2990; także niemieckie prace szczegółowe: U.V. Willamowitz-Moelendorf, *Die griechischen Technopaegnia*, Deutsches archäologisches Institut, 1899, nr. 14, C. Haberland, *Carmina figurata*, Hannover 1887, B. Kytzler, „Manierismus” in *der klassischen Antika?*, „Colloquia germanica”, 1967. Poza tym łatwiej lub trudniej wylawialne wzmianki w dziełach ogólnych, encyklopediach i słownikach literaturoznawczych od Los Angeles po Moskwę.
- 16** Por. przykłady greckich technopaegnon i niemieckich Figurengedichte w: K.P. Dencker, *Text-Bilder. Visuelle Poesie international. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Köln 1972.
- 17** Por. komentarz B. Bowler, *The Word as Image*, ed. nie ozn., prawdopodobnie London po r. 1970, s. 129. *Jajko* Symiasza zob. na s. 57.
- 18** Zob. hasło *Optatianus Porfirius* w *Dictionary of Latin Literature*, New York 1936, s. 202, skąd cytat. O utworach ob-
- wiedzionych liniami: P. Mayer, *Framed and Shaped Writing*, „Studio International” (1968), N° 903.
- 19** Zob. w: B. Bowler, op cit., gdzie utwór ten pokazany jest tym bardziej interesująco, że w dwóch uopostaciowaniach (grafizacjach): rękopiśmiennym z r. 325 i drukarskim z r. 1926 (s. 59 i 60, komentarze s. 129-130).
- 20** Okazy z księgi *Phaenomena* zob. u Bowler na s. 62-68, komentarze s. 130-131. Na temat karolińskiego etapu historii „graficznych form poezji”: N. Fickermann, *Eine karolingische Kostbarkeit zwischen Figurengedichten*, „Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur”, Tübingen 1961/62. Ekspozowany w antologii Bowler (s. 61) Chrystus na krzyżu Hrabanusa Maurusa ma już wszelkie cechy malunku – z dzisiejszego punktu widzenia powiedzielibyśmy, że utwór „stara się być dobrym malarstwem” – jak uprzednio opisana *carmen figuratum* Porfiriusza „jest tylko poezją” – pisaną. Oba te utwory oparte są o tożsamy zamysł napisowo-przestrzenny. W swojej rozprawie *Laokoon czyli o granicach poezji i malarstwa* (1766) E. Lessing zdecydowanie rozciął ten, płątany do czasów Gutenberga w materii manuskryptu, węzeł.
- 21** Zob. frapujący przykład u Bowler na s. 71 (koment. s. 32), gdzie ilustracja średniowiecznej idei władzy królewskiej z mocy boskiej: tekst ma formę drzewa lub pieczęci jako ikon – natomiast z akrostychu i teletychu wylania się sentencja *ELISABETHAM REGINAM DIU NOBIS SERVET IESUS INCOLUMEN. AMEN.*
- 22** Relacja ta jest osiłą koncepcji antologii B. Bowler (zob. *Introduction*, s. 7-15) – w której autorka – oprócz materiału z kultury europejskiej – prezentuje liczne i frapujące przykłady z innych kultur świata. Można i trzeba w tym miejscu dodać, że praca Bowler przechodzi do porządku nad kwestią „tekst – nie tekst” („język – nie język”). Przedmiotem jej

- ujęcia jest tu „słowo jako obraz” ponad zinstytucjonalizowanym w kulturze Europy podziałem na literaturę i plastykę – jasne, że podział ten jest problematyczny czy zupełnie niebyły poza sztuką europejską: Bowler wskazuje tu na znaną pracę E. Fenollosy, *The Chinese Written Character as Medium for Poetry*. Zob. na ten temat także L. Korn, *Puttenham and the Oriental Pattern Poem*, „Comparative Literature” (1954), IV.
- 23 Zaczął się też coraz bardziej osłabiać aspekt ornamentacyjny książki, potęgowała się jej funkcja przekazu quasi-fonicznego, podczas gdy w manuskryptach średniowiecznych iluminacja była tyleż ważna, co tekst. O stosunkach obu tych aspektów rękopiśmiennej książki średniowiecznej zob. L. Volkmann, *Bild und Schrift*, „Bild und Schrift”, t. 4, 1930.
- 24 Cyt za B. Bowler, op. cit., s. 11.
- 25 Nowe spojrzenie na zasługi metafizyków angielskich dla dzisiejszej formuły poezji stoi u podstaw wartościowej próby ogólniejszego teoretycznego ujęcia tematu aktywności graficznej tekstu poetyckiego w historii literatury: Ch. Boltenhouse, *Poems in the Shaped of Things*, „Art News Annual”, 1959. Specjalnie na temat G. Herberta zob. M. Church, *The First English Pattern Poems*, „PMLA”, LXI (1946). „Sprawa Gongory” natomiast stanowi jeden z najjaskrawszych przykładów względności ocen w naukowej historii literatury w odniesieniu do naszego tematu. W duchu „neoklasycystycznych” zapatrywań estetycznych pisał o Gongorze – i jednym tchem o nowej poezji – T. Sinko, *Zarys historii literatury greckiej*, t. II, Warszawa 1959, s. 283: *We Francji w latach osiemdziesiątych XIX wieku ogłosił Stefan Mallarmé obskuryzm (u nas nazywano go niezrozumiałstwem) za część programu poezji dla wybranych, a wzór wskazał w Gongorze [...].* Natomiast M. Strzałkowska, *Historia literatury hiszpańskiej*, Wrocław – Warszawa –
- Kraków – Gdańsk 1968, s.154: *Gongora znajduje się obecnie w centrum zainteresowania krytyków i badaczy „złotego wieku” właśnie przede wszystkim [...] jako „książkę ciemności”.* Por. również Angel del Rio, *Historia literatury hiszpańskiej*, t. 1, Warszawa 1970, akapit *Gongora i gongoryzm*, s. 382-393.
- 26 Obszerny wybór figurengedichtow niemieckich daje antologia K.P. Denckera, op. cit. Są to znakomicie wykonane kopie oryginałów siedemnastowiecznych i późniejszych. Ze względu na ożywioną działalność norymberskich „Pasterzy Pegnickich” (Pägnitzschäffer) istnieje b. obszerna bibliografia przedmiotu w niemieckiej historii literatury. Ograniczmy się do jednej pozycji szczególnie cennej: pokazuje ona bliskość od „opisania obrazu” (obraz poetycki w liryce) do wiersza-obrazu (jako pokazania obrazu): M. Rosenfeld, *Das deutsche Bildergedicht*, Leipzig 1935. Zob. też w jęz. ang. R. Warnock, R. Folter, *The German Pattern Poem* [w:] *Festschrift für Detlev Walther Schumann*, München 1970.
- 27 Symbol krzyża w literaturze polskiej nie wymaga objaśnień; nieco przykładów graficznie ukazanych krzyży w polskiej poezji romantycznej i modernistycznej zebrał G. Gazda w: *Architektonika graficzna poetyckiego utworu drukowanego*, [w:] *Literatura i metodologia*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1970; o żywotności tego bardzo polskiego symbolu w dzisiejszej poezji („normalnej”, nie konkretnej) można się przekonać w: J. Wesołowski, *O poezji obrazkowej*, „Nowy Wyrzaz”, 1972, nr 6. Natomiast o symbolu w wierszu Briusowa: Działa on na mocy opozycji „trójkąt – latawiec” (w kształcie trójkąta). Pierwszy ma konotację „rzecz idealna, abstrakcyjna, wieczna”, drugi – „realna, konkretna, zniszczalna”. Jedna „rzecz” wyrażona jest obrazem (graficznym), druga opisem (słownym). Która jest która? Oto zagadka. Zob. W. Briusow, *Opyty*, Moskwa 1918.

- 28 Cytaty z: J. Kwiatkowski, *Wstęp* [do:] G. Apollinaire, *Wybór poezji*, op. cit., s. CXXXVII i n.
- 29 Por. M. Porębski, *Czy istnieje historia sztuki XX wieku?*, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, Warszawa 1976.
- 30 K.I. Gałczyński, *Mira, uważaj!*, [w:] *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1957, s. 314.
- 31 A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydateisa*, [w:] *Liryka i logika*, Warszawa 1971, s. 390.
- 32 T. Peiper, *Nowe usta*, Lwów 1925, s. 25.
- 33 G. Apollinaire, *Si je mourais la-bas!!!*, [w:] G. Apollinaire, *Calligrammes*, Paris 1956, s. 196.
- 34 M. Żurowski, *Ostatni poemat Mallarmégo*, „Poezja”, 1976, nr 7. O tym „graficznym poemacie” wobec tradycji historycznoliterackiej zob. S. Bernard, *‘Le coup de des’ de Mallarmé dans la perspective historique*, „Revue d’histoire littéraire de la France”, 1951, April-Juni.
- 35 B. Jasieński, *Utwory poetyckie*, op. cit., przykłady kolejno na s. 21, 70, 34.
- 36 T. Czyżewski, zwłaszcza wyraźny przykład: *Zapadnia*, w tomie *Noc - dzień*, s. 26-27. G. Apollinaire, *Nowe przekłady*, Kraków 1973, s. 226 i *Calligrammes*, op. cit. s. 34-37.
- 37 Te nowe środki wyrazu postulowane są w manifestach, występują też w wierszach; następują one uwadze nawet w tytułach, np. Majakowskiego *100% czy 150 000 000* (z którego to wiersza fragment za chwilę) albo *E = 2718...* Chlebnikowa. Zob. przykłady w: A. Lam, *Polska awangarda poetycka*, t. I i II, Kraków 1969.
- 38 W. Majakowskij, *150 000 000*, [w:] *Izbrannije proizwiedienija*, t.2, Moskwa 1960, s. 90-91.
- 39 S. Themerson, *Kardynał Põlätüo*, Kraków 1971. Por. wcześniejsze wydania polskie i ang. Warto zwrócić tu uwagę na aluzję literacką w ukształtowaniu przez pisarza postaci bohatera powieści: Põlätüo a Apollinaire-Kostrowicki.
- 40 K.I. Gałczyński, *Koniec świata*, [w:] *Wiersze*, op. cit., s. 92.
- 41 Przykłady: (1) *Otworzyć okno na od-powiedzialność*, [w:] *Wiersze*, Warszawa 1976, s. 151. (2) *Idem, Polka z sobą*, s. 169, (3) *Z dziennika*, [w:] *Mylne wzruszenia*, Warszawa 1961, s. 11.
- 42 A. Sandauer, *Poezja rupieci* (w:) *Liryka i logika*, op. cit., s. 292; tam też na s. 296 interpretacja homonimicznej obconości „w brew” a „wbrew”.
- 43 A. de Campos, H. de Campos, D. Pignatari, *Pilot plan for concrete poetry*, Sao Paulo 1958. Cytat za: J. Bujnowski, *Poezja konkretna*, „Poezja”, 1976, nr 6. Bujnowski przełożył manifest „Noigandresczyków” na polski za pośrednictwem przekładu niemieckiego ze zbioru w „Schriften für Literatur, Bildende Kunst und Musik”, St. Gallen, Jahrgang 66, w którym dokument ten jest bardziej znany niż w oryginale – na to źródło powołują się niemal wszystkie ujęcia teoretyczne poezji konkretnej. Praca Bujnowskiego, otwierająca numer miesięcznika „Poezja”, w całości poświęcony zjawisku poezji konkretnej, należy chyba do najbardziej rzetelnych opracowań przedmiotu z pozycji nauki o literaturze, zawiera też bogatą dokumentację – zarówno przykłady jak i bibliografię. W o dwa lata wcześniejszym słownikowym opracowaniu (hasło *Konkretna poezja*, *Materiały do „Słownika rodzajów literackich”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1974, nr 2, opr. J. Wesołowski) ujęcie tematu jest ze względu na kanon encyklopedyczny krótkie i zwarte, co dotyczy się także bibliografii. Piszący te słowa poleca czytelnikowi bibliografię w antologii Denckera *Text-Bilder*, op. cit., która w bardzo znacznej części składa się z pozycji, rozpatrujących zjawisko poezji konkretnej w szerokim kontekście historycznokulturowym. Jest to pożyteczne dla całości rozpatrywanej tu literaturoznawczej kwestii ogólnoteoretycznej w przeciwieństwie do ujmowania poezji konkretnej jako zjawiska

- odrębnego, izolowanego, jako swoistej „diaspory” w literaturze czy kulturze XX wieku. Przeciw takiej „izolacjonistycznej” tendencji wypowiada się też S. Skwarczyńska w: *O miejsce w zainteresowaniach badawczych poetyki naukowej dla poezji konkretnej i zjawisk pokrewnych*, [w:] *Pomiędzy teorią a historią literatury*, Warszawa 1975.
- 44 E. Balcerzan, *Wstęp* [do:] B. Jasiński, *Utwory poetyckie*, op. cit., s. LIX; wiersz Jasińskiego *ZemBY* s. 41-45.
- 45 S. Dróżdź, *Czasoprzeźrenie*, „Poezja”, 1971, nr 12. Dodacć należy, że w nrze 2 z 1972 r. tego miesięcznika dano fotokopiowany autograf utworu S. Dróżdża: siatka graficzna tekstu wypełnia tu całą powierzchnię kartki, na której go napisano, wychodzi jakby poza nią – i tak jest właściwie; pokazuje to dokonywana w naszym wywodzie analiza utworu.
- 46 Patr.: wyjaśnienie dotyczące tytułu tego utworu w moim *Komentarzu do tekstu „Od Morsztyna do Dróżdża”*, publikowanym w niniejszym numerze „Dyskursu”.
- 47 Wiersz i komentarz w: M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1972, s. 276.
- 48 J. Bujnowski, op. cit., zob. tabele na s. 39. Por. również S.J. Schmidt, *Konkrete Dichtung. Theorie und Konstitution*, „Poetica”, 1971, Nr 1. Praca Schmidta stanowi jedno z gruntowniejszych opracowań tematu w światowej humanistyce, zawiera też próbę klasyfikacji systematycznej poezji konkretnej. Co do pierwszego członu szeregów klasyfikacyjnych w pracy Bujnowskiego, trzeba zdecydowanie podkreślić, że to, co nominalnie jest też poezją konkretną, co występuje w obszarze realizacji jej poetyki (także w obrębie twórczości tego samego twórcy), często nie ma już nic wspólnego z „literą” jak i z „fonemem”, a więc z „językiem”.
- 49 W nauce polskiej np. S. Morawski, *Próba określenia pojęcia „sztuka”*, [w:] *Ruchome granice*, op. cit., M. Porębski, *Pojęcie obrazu a badania nad sztuką*, „Studia Estetyczne”, t. XI, 1974, gdzie takie oto konstatacje: *Obraz malarski to nie tylko prostokąt płótna pokryty farbami czy nawet wyklejony z czegoś [...] – [to także] każdy ślad suwerennej decyzji twórcy, każdy dowolnie wybrany przezeń przedmiot (sztuczny czy naturalny), każde nagromadzenie takich przedmiotów, każda w odpowiednich warunkach zaaranżowana czy tylko pomyślana i sugerowana akcja lub sytuacja. [...] Obraz muzyczny to niekoniecznie wykonanie utworu ściśle określonego partyturą, to także [...] cisza przewidziana przez kompozytora, wypełniona szmerami, też tworzone sytuacje i działania dźwiękowe i nie tylko. [...] Obraz poetycki to niekoniecznie zespół słów oraz wyznaczonych przez nie tropów i figur stylistycznych, [...] też prozaizmy, pojedyncze znaki literowe i nieliterowe, rzeczy. Dalej następują rozważania nad istotą sztuki i podziałami rodzajowymi w estetyce oraz propozycje pozytywne. Także autor niniejszych słów pracuje współcześnie nad propozycją ujęcia ponad rodzajami sztuk wszelkich fenomenów artystycznych kondycji graficznej, takich jak poezja wizualna (konkretna i „normalna” czy tradycyjna), „grafiki literowe” obszaru sztuk plastycznych, komiks, „muzyka graficzna” itp. Próba ta, pod roboczym na razie tytułem *Wizualność tekstu i tekst wizualny*, mogłaby być zaprezentowana na konferencji IBL PAN pod hasłem *Pogranicza i korespondencje sztuk* (w planach Instytutu Badań Literackich w Warszawie i Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego na rok 1978).*
- 50 Por. J. Wesołowski, *Zjawiska awangardowe w sztuce współczesnej (Konceptualizm, poezja konkretna)*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych ŁTN, (7), Łódź 1973 oraz tegoż *O tak zwanej poezji eksperymentalnej w Anglii*, „Poezja”, 1976, nr 6.



51 J. Wesołowski, *Autonomizacja znaków przestankowych*, „Nowy Wyrzaz”, 1972, nr 6. To przyjazne spotkanie poezji konkretnej z poezją współczesną „normalną” czy tradycyjną warto wykorzystać do uogólnienia: ta pierwsza oddziałuje twórczo na tę drugą, „odgrzebuje” stare, zapomniane środki wyrazu i wytwarza nowe. Szczególnie piękny przykład wykorzystywania instrumentarium poezji konkretnej (lub pobudzenia przez to instrumentarium) dla własnych, wybitnie niezależnych od jej ideologii celów artystycznych może być tom poetycki A. Wozniesieńskiego *Tień zwuka*, Moskwa 1972 (fotokopie daje Dencker w swojej antologii), gdzie ikony graficzne, ideogamy (m.in. znaki pisma chińskiego w funkcji ekspresywnej, konotacyjnej, nie sema-

tycznej), „Gomringerowskie” konstelacje. Mamy jakby trzy typy integracji „poezji nowej” (wobec „tamtej nowej”) i „współczesnej poezji tradycyjnej” (owej niegdyś „nowej”, czyli siebie samej): Typ 1: Pierwsza sąsiaduje z drugą w ogólnym krajobrazie literackim (przykład Dróżdź a Taborski). Typ 2: Obie sąsiadują ze sobą w twórczości danego poety (w różnych lub tych samych utworach) – przykład Grześczak. Typ 3: Pierwsza służy jako źródło środków wyrazu dla drugiej (nie trzeba dodawać, że i odwrotnie, bo inaczej być nie może – przykład Białoszewski?).

52 S. Dróżdź, *Koło*, 1971. Kopia utworu w posiadaniu autora niniejszego wywodu – niniejszym dobiegającego końca – także w przypisach.

## JACEK WESOŁOWSKI

**From Morsztyn to Dróżdź. The Theory of Visual Activity of Artistic Texts in the Historic-Literary Process (a part of not published a research paper written in 1976 – in frame)**

The text is a part of Wesołowski's doctoral thesis written over 30 years ago. It is published in memory of Stanisław Dróżdź, and the phrase 'in frame' is connected with that fact. The thesis analyzed visual aspects of Drożdź's projects in the context of the visuality of literary texts and the history of European literature as considered from the perspective of literary theories. The text includes three chapters. The first one is entitled *The Visuality of Literature: Statements and Comments*. Here, Wesołowski analyzes visual activity of texts in the context of different literary phenomena which were recorded throughout the history of literature. He writes about single signs (as doubtful or fonically non-valent ideo- and picto-grams, not-written signs), and about textual graphics (semantic-pictorial and graphic-expressive functions of entire texts and their parts). The two chapters that follow, include the description of historic and literary process connected with factors and functions of particular literary texts. Wesołowski divided old (mimetic art of the 19<sup>th</sup> century) from new art (the 20<sup>th</sup> century art). The first chapter is entitled *Magic and Play Function from Symias to Briusov*. The second chapter is entitled *The Function of Autotelisation from Apollinaire to Concrete Poetry*. Wesołowski starts his analysis from the description of Polish anonymous acroteleuton from the 17<sup>th</sup> century (possibly by Jan Andrzej Morsztyn) and finishes it describing Dróżdź's 'concept-shape'. Both texts are entitled *A Circle*.