

POEZJA KONKRETNA – ZAMKNIĘTY ROZDZIAŁ AWANGARDOWEJ KORESPONDENCJI SZTUK GRZEGORZ GAZDA (ŁÓDŹ)

Ewolucje poezji mijającego właśnie stulecia miały prawdziwie rewolucyjny charakter. Rozegrały się zarówno w jej planie wyrażenia, jak i w planie treści. I choć poeci awangardy demonstracyjnie manifestowali sprzeciw wobec tradycji i postulowali stworzenie „nowego języka“, to przecież wykorzystali z programową świadomością większość osiągnięć warsztatowych francuskiego symbolizmu – co więcej, dla wielu nowatorów spod znaku ekspresjonizmu, futuryzmu, surrealizmu i innych „izmów“ o mniejszym zasięgu, od Madrytu do Moskwy, od Pragi do Londynu, estetyka symbolizmu była debiutancką próbą poezji.

Związki symbolizmu i nowoczesnych poetyk XX w. to problem wielce rozległy o bogatych kontekstach, kompetentnie analizowany w niejednej książce i w dziesiątkach artykułów. Pamiętając o nich chcę podjąć jeden tylko wątek z tych złożonych odniesień symbolizmu i awangardy, a mianowicie ideę *correspondance des arts*, która skryształizowana w połowie XIX stulecia stała się istotnym elementem programów artystycznych następnego wieku.

Romantyczno-symbolistyczne pomysły korespondencji sztuk polegały na szukaniu estetycznych i światopoglądowych odpowiedników, które łączyłyby poszczególne dziedziny sztuki – malarstwo i muzykę, rzeźbę i literaturę – które integrowałyby intencje twórcze artystów „*Comme de longs échos qui de loin se confondent/ Dans une ténébreuse et profonde unité*“ – jak pisał w programowym sonecie *Correspondence* Charles Baudelaire. Awangardysty podejmując tę intuicyjno-metaforycznie rozumianą ideę nadali jej materialny kształt, o czym zadecydowały przede wszystkim bliskie związki warsztatowe, jakie łączyły twórców awangardy. Świadczą o tym jednoznacznie składy osobowe grup artystycznych i multimedialność – jak byśmy dzisiaj powiedzieli – wielu artystów kreujących swoje dzieła w różnych tworzywach. Właśnie poprzez te różne tworzywa łączone teraz w synkretycznych struktu-

rach artysta dopowiadał w grafice to, czego nie był w stanie wyrazić w poezji, uzupełniał barwę i kształt słowem, szukał dla malarskich przestrzeni trzeciego wymiaru, a wierszom narzucał perspektywę dopiero co wynalezioną w obrazie. Aby nie wdawać się w mnożenie licznych egzemplifikacji tego stanu rzeczy wystarczy przywołać nazwisko Guillaume'a Apollinaire'a, animatora wielu awangardowych tendencji, łącznie z teoriami kubizmu i surrealizmu.

Nazwisko tego poety, autora m. in. *Calligrammes* (1918) otwiera także wszystkie studia na temat poezji konkretnej – szczególnego przykładu awangardowej korespondencji sztuk – zjawiska rozumianego przeze mnie jako swoisty prąd poetycki inicjowany w czasach awangardy a ukształtowany w latach neoawangardy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, w którego utworach pisarze akcentowali przede wszystkim aspekty graficzne i wizualne drukowanego tekstu (ale też wokalnno-brzmieniowe), łącząc je w strukturalną całość ze świadomie ograniczaną semantyką i składnią konwencjonalnych użytych tworzywa językowego.

Pośredni rodowód tego rodzaju działań sięga w bardzo odległe dzieje literatury. Wynalazek pisma utrwalającego język mówiony wytworzył nową jej materialną jakość: utwór odtąd mógł istnieć w dwojakiej postaci – brzmieniowej i graficznej, o dwóch sposobach odbioru – audialnego lub wizualnego. Ta dwoistość bytowa literatury miała w jej rozwoju rozległe i złożone konsekwencje, zwłaszcza w poezji, która poszukując estetycznej autonomii uwikłana była w uwarunkowania podwójnej recepcji, swojej słyszalności i widzialności.

Tak więc wynalazek pisma (a potem oczywiście druku), które nota bene samo, czy to piktograficzne, hieroglificzne, czy ideograficzne, wytwarzało swoje jakości wizualizacyjne i graficzne, ukazał poetom nowe obszary kreacji. I tak w okresie aleksandryjskim literatury greckiej powstały *technopaegnia* (od *techne* – sztuka i *paegnon* – zabawa), czyli rodzaj wierszy uformowanych graficznie na wzór rzeczy, o których opowiadały. Podobny charakter miały też greckie i łacińskie *carmina figurata* (wiersze figuralne) oddające w swoim wersyfikacyjnym formacie a to skrzydła, a to topór, jajko bądź fletnię bożka Pana. Wizualnego odbioru domagały się również rozmaitego typu akrostychy, mezostychy i telestychy (pierwsze litery, na początku wersów, w środku lub na końcu, odczytywane pionowo dają nowe słowa), palindromy (do czytania w dwojakiej kolejności liter) i tym podobne gry i zabawy słowno-literowe. Inną formą wizualizacji były wynalazki Rzymian, podejmowane potem w średniowieczu, w renesansie i baroku w rodzaju *carmina cancelatta* (wiersze kratkowe, gdzie w zasadnicze teksty wpisywano odrębne zdania, znaki, monogramy i figury geometryczne). W baroku figuralne techniki wersyfikacyjne wykorzystywano też w twórczości pane-

girycznej (wiersze w kształcie nagrobnego pomnika, obelisku itp.), emblematycznej (tzw. emblemata – utwory rysunkowo-inskrypcyjne) i heraldycznej (wiersze w kształcie herbów).

Obok tej oczywistej funkcji ludycznej, rodzaju zabawy literackiej, zagadki bądź „rozrywki umysłowej“, pismu od samego początku przypisywano właściwości magiczne. Inskrypcji, zwojom papirusu, księgom i pojedynczym tekstom nadawano rangę nadnaturalną, wykorzystując je w rytuale pogrzebowym, w kabalistycznych praktykach, w gnostyce, mistyce chrześcijańskiej i hermetystycznej symbolice. Ta magiczna funkcja w wizualnym kreowaniu grafiki tekstu bywała także wykorzystywana przez literaturę romantyzmu (np. w pismach mistycznych J. Słowackiego) i symbolizmu (np. *Un coup de dés*, 1869 – Rzut kośćmi S. Mallarmégo).

Geneza bezpośrednia poezji konkretnej wywodziła się – jak już powiedziałem – z awangardowej korespondencji sztuk, idei podjętej przez nowatorów pierwszych dekad XX w. Zresztą i tu należałoby sięgnąć do antyku i przypomnieć stwierdzenie Simonidesa z Keos (556-496 p. n. e.), że „malarstwo jest milczącą poezją, a poezja mówiącym malarstwem“ albo hasło Horacego (65-8 p. n. e.) *ut pictura poësis* – „poezja to jak malarstwo“, z których wynika, iż idea bliskości obu sztuk towarzyszyła artystom od zawsze. Podjęli ją programowo romantycy i przedstawiciele symbolizmu. To w ich twórczości także rozdziły się pomysły z zakresu synestezji doznań zmysłowych i tzw. *audition colorée*, kiedy wrażenia akustyczne narzucają odbiorcy wrażenia barwy (np. *Voyelles*, 1871 – *Samogłoski* A. Rimbauda). Natomiast awangardyści z kręgu futuryzmu, dadaizmu, kubizmu literackiego kubofuturyzmu i konstruktywizmu, ze świadomością tamtych utopii o syntezie sztuk, podjęli eksperymenty bardziej radykalne i przełamywali granice między sztukami, wyznaczane przez ich specyficzne tworzywa np. język oraz płótno, papier, farbę itd. Pomysł kolażu malarskiego, w którym artysta poszerzając możliwości ekspresyjne swego dzieła umieszczał tekst, tj. fragment wiersza, szyldu, napisu lub pojedyncze litery, w poezji realizował się jako kaligram (od grec. *kallos* – piękno i *gramma* – litera, pismo). Jego twórca G. Apollinaire właśnie w cyklu zatytułowanym *Calligrammes* prezentował wiersze graficzne łącząc tekst (drukowany lub w odręcznym piśmie) z elementami grafiki, konkretyzując wizualnie przedmioty ewokowane przez słowa oraz kreując liryczne ideogramy. Np. w kaligramie *Coeur, couronne et miroir* (*Serce, korona i zwierciadło*) układ wersu „*Mon coeur pareil à une flamme renversée*“ oddaje kontur tytułowych przedmiotów wzmacniając sens metaforycznego porównania, kreując „liryzm wzrokowy“ (określenie poety) w simultanicznych strukturach. Podobne kaligramy znajdziemy jeszcze u innych Francuzów P. Albert-Birola, J. Cocteau, L. de Vilmorin, P. de La Tour du Pin, a próby strukturalno-tworzywowego łączenia grafiki i poezji oraz ekspe-

rymenty wizualizacyjne prowadzące aż do całkowicie asemantycznej, literniczo-znakowej abstrakcji podejmowali Ch. Morgenstern (jego *Fisches Nachtgesang* – Nocna pieśń ryb pochodzi z 1905 r.), F. T. Marinetti, twórca koncepcji „słów na wolności“, K. Schwitters, L. Kassák, M. Semenko, T. van Doesburg, dadaista M. Ray, T. Czyżewski oraz dziesiątki innych przedstawicieli nowatorskich „izmów“ w Rosji, Niemczech, Jugosławii i Czechosłowacji.

Również w tym czasie rozwijał się równolegle nurt poetyckiego nowatorstwa wynikający z foniczno-brzmieniowych właściwości tworzywa literackiego, a więc wykorzystywana w poezji programowo i praktycznie, foniczna samoistość słowa, czyli pomysły, które realizowały się w naśladowaniu „mowy ptaków“ (W. Chlebnikow) i brzmieniowych emocji ulicy (W. Majakowski), w pojęciach „abstrakcyjnej metafory“ i „abstrakcyjnej werbalizacji“ (futuryści włoscy) oraz w pogłosie symbolistycznej synestezji, tj. w koncepcie „dźwiękoobrazu“ powstającego w wyniku asocjacji między „czystymi dźwiękami“ (D. Burluk), wreszcie w teoriach *zaumu* – języka pozarozumowego rosyjskich kubofuturystów (Chlebnikow, A. Kruczonych). Pośród tych nazwisk trzeba wymienić jeszcze I. Zdaniewicza, członka tyfliskiej grupy 41, który następnie w Paryżu (od 1921 r.) rozwijał swoje pozarozumowe eksperymenty: w 1949 r. wydał antologię *La poésie des mots inconnes* (*Poezja nieznanych słów*) z wierszami „dźwiękowymi“ Rosjan i Francuzów, przypominając poetyckich wynalazców sprzed lat. Inicjatywa Zdaniewicza wywołana była przez rodzący się właśnie renesans wartości awangardy okresu heroicznego, ale i także sprowokowana została przez głośne wtedy wystąpienie animatorów lettryzmu (franc. *lettrisme*, od *lettre* – litera), którzy uzurpowali sobie miano wynalazców nowej sztuki.

Twórcą kierunku był I. Isou, który wraz z G. Pomerandem, z impetem równym prowokacjom dadaistów i surrealistów (rozlepianie ulotek przeciwko „poezji Résistance“ i L. Aragona, demonstracja podczas odczytu M. Leirisa na temat dadaizmu i T. Tzary), ogłosił powstanie nowego ruchu artystycznego w 1946 r. w Paryżu (w tym roku ukazał się jedyny numer pisma „La Dictature lettriste“ – z podtytułem „zeszyty nowego ustroju artystycznego“).

W następnym roku Isou ogłosił, sformułowany w 1942 r., (jeszcze przed wyjazdem z Rumunii do Francji), manifest pt. *Introduction à une nouvelle poesie et une nouvelle musique* (*Wprowadzenie do nowej poezji i nowej muzyki*), który miał wypromować lettryzm i nazwisko jego twórcy. Według niego ewolucja poezji w ciągu ostatnich stu lat polegała na postępującej destrukcji, najpierw anegdota na rzecz formy poetyckiej (Ch. Baudelaire), następnie na sprowadzeniu utworu do „czystych wersów“ (P. Verlaine), na zdominowaniu wersu przez słowo (A. Rimbaud), na podporządkowaniu sło-

wa przestrzeni i dźwiękowi (Mallarmé), wreszcie, na ostatecznym zniszczeniu słowa przez dadaistów (T. Tzara). Isou, określanymi przez „La Dictature lettriste“ jako „największy po Baudelaire poecie francuski“, otwierał nowy etap w tej zarysowanej ewolucji, okres tworzenia, „aranżacji dadaistycznego rien – litery dla wykreowania anegdoty“. W ten sposób poezja została zredukowana do językowych molekuł, serii abstrakcyjnych brzmień, paramuzycznej deklamacji pozbawionej znaczeń w tradycyjnym sensie. „Partytury“ poszczególnych utworów – „afonizmów“ (aphonismes) zawierały liczne muzyczne terminy oraz objaśniały sposób wykonania, natężenie i rodzaj tonacji, tempo recytacji „chóru“, „solistów“, bisów, pauz itd. (por. m. in. teksty *Symphonie en K – Symfonia na głoskę K Pomeranda*, *Lances rompues pour la dame gotique – Kruszenie kopii o gotycką damę Isou*). Tu trzeba powiedzieć, że choć utwory lettrystów zmierzały ku jakiejś utopii brzmieniowo-muzycznej, to przecież nie traciły swojego waloru wizualnego, bo niewymawialne zbitki spółgłosek, mogły być deszyfrowane tylko w naocznym odbiorze (np. utwór *Recherches pour poème en prose pure – Poszukiwanie czystego poematu prozą – Isou a zwłaszcza jego „sonety“ konstruowane z ciągów symboli matematycznych oraz znaków przestankowych w rodzaj quasi-działań arytmetycznych*).

W następnym etapie lettrystycznych eksperymentów na plan pierwszy wysunęły się właśnie chwytliwy wizualizacyjny tzw. metagrafika i hipergrafika, czyli rodzaj tekstu łączącego swoiste poematy prozą z niby hieroglifami, elementami grafiki i malarstwa (np. tom Pomeranda *Saint-Getto-des-Prêts*, 1950). A od początku lat pięćdziesiątych lettryzm z propozycji warsztatowo-literackiej przemienił się w ruch artystyczno-ideowy. Do Isou i Pomeranda dołączyli m. in. J. L. Brau, G. J. Wolman, G.-E. Debord oraz przede wszystkim M. Lemaître, który wraz z „papieżem“ lettryzmu (Isou notabene przypisał sobie w ulotce *Poésie nouvelle*, 1960 – *Nowa poezja*, tytuł „boga i cesarza“ poetów, innych obdzielając tylko tytułami proroków, królów i książąt) i innymi lettrystami próbował swych sił w realizacji filmów. Były to „dzieła“ (wyświetlano je m. in. na festiwalu w Cannes) bulwersujące swoją niewprawną formą, słowami i liczbami rysowanymi wprost na taśmie filmowej, błyskami światła albo redukcją obrazu w ogóle. Kino także posłużyło lettrystom do prezentacji idei politycznych i społecznych (Lemaître kandydował w wyborach do Zgromadzenia Narodowego w 1967 r.), które stanowiły przypadkowy raczej konglomerat pomysłów socjalistycznych, anarchizmu i utopii ustrojowych, charakterystyczny zresztą dla atmosfery lat sześćdziesiątych nie tylko we Francji.

Wśród poetów uprawiających lettryzm, zarówno w wersji wizualnej, jak i foniczno-muzycznej na łamach organów ruchu – czasopism-almanachów wydawanych od lat pięćdziesiątych do siedemdziesiątych („Ur“, „Poésie

nouvelle“, „Revue lettriste“, „Lettrisme“, „La Revue musicale“, „Ligne créatrice“ i in.) wymienić trzeba jeszcze takich autorów jak m. in. M. Hachette, J.-P. Gillard, G.-Ph. Broutin, R. Sabatier, A. Satié i J.-P. Curtay. Autorzy ci, kolejni wyznawcy Isou, należeli do najmłodszych adeptów poezji francuskiej, którzy podtrzymywali idee twórcy lettryzmu do początku lat siedemdziesiątych.

Schizma w obrębie lettryzmu w 1952 r. doprowadziła do powstania tzw. Międzynarodówki Lettrystów (Internationale Lettriste) z Debordem, Wolmanem, M. Dahou, J. Fillonem i in. (skład zresztą ulegał ciągłym zmianom na skutek wykluczeń i personalnych reorganizacji), którzy porzucili literaturę na rzecz rozmaitych rewolucyjnych akcji, „konstruowania sytuacji“, „totalnej krytyki pojęcia szczęścia“, „spotkań warunkowych“, „cudów codzienności“ i innych tego rodzaju działań psychosocjalnych. W centrum zainteresowania członków Międzynarodówki znalazły się architektura i urbanistyka, którym poświęcali (Debord, I. Chtcheglov) liczne teksty teoretyczne. Dysponowali też własnym pismem pt. „Potlatch“ (1954-1957). Oni też sformułowali zasadę *détournement* (odwrócenie, zmiana kierunku), według której „każdy element, wszystko jedno skąd zaczerpnięty, może służyć tworzeniu nowych kombinacji“ i „można zmieniać sens zapożyczanych elementów“ (wg tłum. E. Mikiny). Pod koniec lat pięćdziesiątych Międzynarodówka Lettrystów połączywszy się z Movimento Internazionale per un Bauhaus Imaginiste (Ruch Międzynarodowy Bauhausu Imaginistycznego) wtopiła się w tzw. Międzynarodówkę Sytuacjonistów (Internationale Situationniste), którą współtworzyli także członkowie grupy artystów pod nazwą Cobra.

Lettrystom z kręgu Isou, mimo usilnych działań promocyjnych i starań w celu zmonopolizowania swoimi hasłami literatury, filmu, muzyki, architektury, mimo prób internacjonalizacji ruchu, nie udało się wyjść poza elitarne enklawy eksperymentu dostrzegalne wyraźniej dopiero dzisiaj. Także efekty artystyczne tych działań (znane głównie we Francji), mimo megalomańskich enuncjacji Isou o rewolucji literackiej, jakiej dokonał lettryzm, wpisywały się bez reszty w nurty intermedialnych poszukiwań rozwijające się od awangardy po lata ostatnie.

Mniej więcej w tym czasie, gdy Isou upowszechniał w Paryżu lettryzm, w Niemczech, w 1955 r. doszło do spotkania dwóch poetów E. Gomringera, urodzonego w Boliwii i Europejczyka z wyboru oraz Brazylijczyka D. Pignatariego, którzy w Hochschule für Gestaltung w Ulm przyjęli dla swoich eksperymentów literackich nazwę „poezja konkretna“. Pierwszy z nich był sekretarzem M. Billa szwajcarskiego malarza, rzeźbiarza i architekta, ucznia Bauhausu (1919-1934) i członka ugrupowania związanego z pismem „Abstraction-Création“ wydawanego w latach 1932-1936: właśnie wtedy Bill ogłosił program „sztuki konkretnej“, w 1944 r. organizował w Bazylei wy-

stawę pt. *Abstrakt/Konkret*, a po II wojnie próbował nawiązywać do Bauhausu jako projektant i rektor wspomnianej Hochschule w Ulm. Sama idea ani nazwa nie były nowe, aby przypomnieć znów T. van Doesburga, który kontaktował się z Bauhausem i współpracował z „Abstraction-Création”, a w 1930 r. wydawał pismo „Art Concret” i ogłaszał manifest sztuki konkretnej (*Base de la peinture concrète – Podstawa sztuki konkretnej*), jako ekspresji materialnych jakości tworzywa sztuki i konkretności życia.

Drugi zaś, Pignatari, pomysły konkretyzmu przeniósł z odległej Brazylii, która od czasu *Semana de arte moderno* (Tydzień sztuki nowoczesnej; 11-18 luty 1922 r.) aktywnie uczestniczyła w procesach awangardyżacji sztuki (tzw. *modernismo brasileiro*). To w Sao Paulo, w 1952 r. Pignatari, fotograf i plastyk wraz z braćmi de Campos, Augusto i Haroldo oraz z R. Azevedo, założyli grupę Noigandres (tajemnicze słowo prowansalskie z poezji Aranauta Daniela przejęte za pośrednictwem *Canto XX* E. Pounda), która promowała poezję wizualną wykorzystującą barwną czcionkę i sprowadzającą wiersz do pojedynczych molekuł słownych (zbiór A. de Camosa *Poetamenos – Poeta-minus* z r. 1953 drukowany w nr 2 „Noigandres” w 1955 r.). Grupa wkrótce powiększyła się o nowych członków m. in. o J. L. Grünewalda, P. Xisto, F. Gullara i E. Bragę, a w latach 1962-1967 wydawała pismo „Invenção” jako kontynuację periodyku-almanachu „Noigandres” (pięć tomów w latach 1952-1962). Teksty teoretyczne i manifesty sumowała książka braci de Campos i Pignatariego *Teoria da poesia concreta (textos criticos e manifestos)* 1950-1960, wydana w São Paulo w 1965 r. Na marginesie: ciekawie zarysowały się konkretyzyczne pomysły w twórczości Meksykanina O. Paza, którego optyczno-typograficzny poemat *Blanco* (1967, *Biały*) i wiersze *Discos visuales* (1968, *Dyski wizualne*), napisane na dwóch okrągłych płytach, umieszczonych jedna nad drugą i obracających się za pomocą ręcznego mechanizmu poświadczały żywotność tego rodzaju eksperymentów w innych krajach Ameryki Łacińskiej.

Również na początku lat pięćdziesiątych, a dokładnie w 1953 r. szwedzki malarz o rozległych zainteresowaniach, także literackich, O. Fahlström, posłużył się określeniem „poezja konkretna” w swoim programowym tekście *Manifest för konkret poesie (Manifest poezji konkretnej)*, w którym postulował przeżywanie i tworzenie „na bazie języka pojętego jako materiał konkretny” (według P. Rypsona). I on, przywódca sztokholmskiej grupy Fylkingen (szwedz. *fylking* – staronordycki szyk bojowy w postaci klina), aktywnej w latach sześćdziesiątych, autor zbioru *Bord-dikter* 1952-1955 (1966, *Wiersze stołowe*) podobnie jak lettryści i Brazylijczycy, inspirację czerpał z eksperymentów muzycznych tego czasu (P. Boulez, K. H. Stockhausen, A. Webern i P. Schaeffer, który do muzycznego materiału dźwiękowego wprowadzał

rzeczywiste odgłosy ulicy, natury i mowy nazywając nota bene te działania od 1948 r. „muzyką konkretną“).

W latach pięćdziesiątych ukształtowały się kolejne środowiska poetyckie, które nawiązując m. in. do osiągnięć awangardy, zwłaszcza dadaizmu (Schwitters) i strategii surrealistycznych, podjęły idee konkretyzmu. I tak – chronologicznie rzecz biorąc – należy wymienić tu członków Grupy Wiedeńskiej (Wiener Gruppe; F. Achleitner, H. C. Artmann, K. Bayer, G. Rühm, O. Wiener, E. Jandl), którzy w latach 1952-1964 zmiierzali w swoich poszukiwaniach ku fonicznej (kombinacje różnych wariantów fonicznych) i wizualnej poezji konkretnej. Dalej, założycieli Koła Darmsztackiego (Darmstädter Kreis) o międzynarodowym i interartystycznym składzie z C. Bremerem, D. Spoerrim, C. Bellolim i E. Williamsem, którzy w latach 1957-1960 na łamach „Das neue Forum“ (1957-1961) i w serii pod nazwą Material (1959-1960) upowszechniali konkretyzm drukując przy tym autorów z rozmaitych krajów.

W tym wyliczeniu środowisk wskazać trzeba przede wszystkim ugrupowanie twórców i teoretyków określanych mianem Grupą Stuttgarcką (Stuttgarter Gruppe) bądź Stuttgarcką Szkołą (Stuttgarter Schule), która publikowała ważne dla konkretyzmu pismo „Augenblick“ (1955-1961), redagowane przez M. Bense i E. Walther (inni członkowie grupy to H. Heissenbüttel, R. Döhl i L. Harig). Bense, wykładowca estetyki w Hochschule für Gestaltung w Ulm (1953-1958), gdzie zetknął się z Gomringerem i Billem, odegrał szczególnie ważną rolę w estetycznej – by tak rzec – sakralizacji prądu, którego praktyki zostały wpisane w najnowsze wtedy osiągnięcia humanistyki – cybernetyki, teorii informacji, filozofii znaku i semiotyki.

Stuttgart i tamtejsze szkoły wyższe, gdzie wykladał Bense stały się najważniejszym centrum konkretyzmu europejskiego, tu na wykłady przyjeżdżał H. de Campos (1964; odwiedził wtedy i inne ośrodki konkretnej poezji od Pragi po Paryż), tu wychodziły od 1961 r. czasopisma „Futura“ i „rot“, tu wreszcie ukazywały się istotne dla prądu enuncjacje teoretyczne. Dorobek grupy utrwalała antologia zredagowana przez Walther i Heriga *Muster möglicher Welten (Model możliwych światów)* i Gomringera *konkrete poesie. deutschsprachige autoren* (1972, *poezja konkretna. autorzy niemieckojęzyczni*). W „Augenblick“, gdzie publikował swoje studia Bense z zakresu klasyfikacji i teorii tekstu oraz poezji konkretnej, ukazał się też pierwszy manifest Gomringera *vom vers zur konstellation zweck und form einer neuen dichtung* (1955, *od wersu do konstelacji cel i forma nowej poezji*). „Konstelacja“, podstawowa kategoria koncepcji Gomringera, to „najprostsza możliwość ukształtowania poezji opartej na słowie; obejmuje ona grupę słów, tak jak obejmuje grupę słów i staje się gwiazdozbiorem; w konstelacji dane są słowa ułożone obok siebie, albo jedno pod drugim /.../ myślowo-materialny stosu-

nek i to wszystko /.../ poeta określa swobodną przestrzeń, pole sił i wskazuje jego możliwości“ (cytat według J. Bujnowskiego). Dorobek Gomringera, który założył w 1960 r. w szwajcarskim Frauenfeld własne wydawnictwo (Eugen Gomringer Press) i wydawał międzynarodowe czasopismo „Konkrete Poesie / Poesia Concreta“ (1960-1965), skupiające konkretystów z całego świata, sumowała książka *manifeste und darstellungen der konkreten poesie 1954-1966* (1966, *manifesty i prezentacje poezji konkretnej 1954-1966*).

Za najważniejsze wystąpienie programowe prawodawców konkretyzmu w poezji uznaje się manifest Brazylijczyków pt. *Plano-piloto para poesia concreta (Wstępny program poezji konkretnej)*, drukowany w czwartym tomie „Noigandres“ (1958) i znany w Europie z niemieckiego przekładu. Czytelnik znajdował w tym tekście liczne nazwiska prekursorów konkretyzmu, artystów filmu (S. Eisenstein), malarzy (Bill, J. Albers), poetów (Mallarmé, Pound, J. Joyce, E. E. Cummings, O. de Andrade) i kompozytorów (Webern, Boulez, Stockhausen) oraz definicje w najróżniejszych odmianach stylistycznych i myślowych: „poezja konkretna: słowoprzedmioty rozpięte w układzie czasoprzestrzeni“, „wiersz konkretny jest przekazem własnej struktury“, „kreacja przy użyciu systemu fonetycznego i składni analogicznej szczególnego »werbo-woko-wizualnego« obrazu językowego“ itp. Warto w tym miejscu dla porównania przytoczyć definicję Bensego z 1969 r.: „Chodzi tu o poezję, która redukuje swój język prawie całkowicie do momentów strukturalnych i semiotycznych, a więc do bezpośrednich materialnych funkcji mowy i lingwistycznych danych. Konkretnie teksty wykorzystują w idealnym wypadku mowę, nie tylko jako nosiciela znaczeń, lecz poza tym – i to być może silniej – jako akt wokalny i wizualny. /.../ Kontekst tekstu konkretystycznego stanowi równocześnie semantyczny, wizualny i foniczny związek“ (przekład J. Bujnowskiego).

Idea poezji konkretnej w wyniku działań jej animatorów trafiła do wielu jeszcze literatur lat sześćdziesiątych w Europie, żeby wymienić m. in. działalność słoweńskiej grupy OHO i twórcę tzw. sygnalizmu, serbskiego poetę i grafika M. Todorovicia, Czechów J. Kolára, J. Valocha, L. Nováka i edytorów antologii *Slovo, pismo, akce, hlas* (1967, *Słowo, pismo, działanie, głos*) tj. J. Hiršala i B. Grögerovą którzy, wydali też wspólnie m. in. tom eksperymentalnych wierszy wraz z tekstami teoretycznymi *JOB-BOJ* (1968) oraz Polaka S. Drózdza z jego „pojęciokształtami“.

Na oddzielne potraktowanie zasługują artyści francuscy z P. Garnierem, pomysłodawcą tzw. spacializmu (*spatialisme*, od franc. *spatial* – przestrzeny), rodzimej wersji konkretyzmu, akcentującej „związek między literą, słowem, figurą geometryczną i przestrzenią“, autorem programowych książek *Manifest pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique* (1963, *Manifest nowej poezji, wizualnej i fonicznej*) i *Spacialisme et poésie concrète*

(1968, *Spacjalizm i poezja konkretna*) oraz H. Chopinem, mistrzem „poezji fonetycznej” i „poezji dźwiękowej”.

Szczególną karierę robiła poezja konkretna w Anglii, gdzie – jak podają historycy – w latach sześćdziesiątych wychodziło ponad dwadzieścia czasopism i przeglądów poświęconych konkretyzmowi, gdzie odbywały się międzynarodowe wystawy, gdzie ostatecznie poszerzono struktury i charakter poezji konkretnej. Bezpośrednią inspirację dla Brytyjczyków stanowiły eksperymenty grupy Noigandres, o której wykłady na uniwersytecie w Glasgow wygłaszał E. Morgan. I tak szkocki poeta I. H. Finlay, który najpierw „pisał” tradycyjne teksty konkretne a potem wynalazł „utwory” w przestrzeni trójwymiarowej (tzw. *standing poem*) rozmieszczając słowa napisane na deseczkach i fragmentach kamienia w przestrzeni ogrodu. S. Houedard posługiwał się w swoich konkretnych kreacjach mobilami i balonami, na których umieszczał słowa poruszane przez podmuchy powietrza (rodzaj poezji kinetycznej). B. Cobbing eksperymentował z poezją foniczną (tom *Sound Poetry. An ABC in Sound*, 1965 – *Poezja dźwiękowa. ABC w dźwięku*), a J. Sharkey wykorzystywał w swoich poszukiwaniach także film. Angielskie dokonania opisywała książka zredagowana przez Williama *An Antology of Concrete Poetry* (1967, *Antologia poezji konkretnej*).

Ostatnią – jak się powszechnie uważa – manifestacją poezji konkretnej była zorganizowana przez Stedelijk Museum w Amsterdamie w 1970 r. wystawa pn. *Concrete Poetry*, która przedstawiała jej historię i dokonania.

Z tego wyżej szkicowo zarysowanego obrazu zjawisk poezji konkretnej, jako przykładu awangardowej korespondencji sztuk, wynika, że była to tendencja rozległa w czasie i przestrzeni, która animowała poszukiwania wcale liczного grona poetów na całym świecie. Kiedy jednak spojrzymy na ten nurt z perspektywy ostatnich tygodni XX wieku, okazuje się, że poezja konkretna i jej rozmaite mutacje stanowią całkowicie zamknięty etap bez głębszych konsekwencji. Spośród wielu prób awangardyzacji poezji, poszukiwań nowego języka, innowacji tematycznych, gatunkowych i wersyfikacyjnych, ta idea okazała się tylko literacką ekstrawagancją. Może dlatego, że w swoich ekstremalnych przejawach wykraczała poza granice literatury eliminując słowo i znaczenie. A poezja, co pokazał czas i cała historia awangardy, pozostaje wciąż sztuką słowa. I tego jej charakteru nie są w stanie podważyć żadne eksperymenty.

Bibliografia:

- M. E. Solt: *A World Look at Concrete Poetry*, Bloomington 1968.
G. Gazda: *Architektonika graficzna poetyckiego tekstu drukowanego* (w:) J. Trzynadlowski (red.): *Literatura i metodologia*. Wrocław 1970.
S. J. Schmidt: *Ästhetische Prozesse*. Köln-Berlin 1971.

- J.-P. Curtay: *La poésie lettriste*, Paris 1974.
- J. Bujnowski: *Poezja konkretna*, „Poezja“ 1976, nr 6.
- H. Friedrich: *Struktura nowoczesnej liryki*, Warszawa 1978, tłum. E. Feliksiak.
- W. Pogonowski: *Poezja konkretna – kształtowanie się ruchu artystycznego*, Bydgoszcz 1979.
- J. Donguy: *Une génération 1960-1985 (Poésie concrète, sonore, visuelle)*, Paris 1985.
- D. Higgins: *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*, Albany 1987.
- T. Sławek: *Między literami*, Wrocław 1989.
- P. Rypson: *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.
- M. Hopfinger: *W laboratorium sztuki XX wieku*, Warszawa 1993.

