

Literatura konkretna

Hugo Friedrich jeszcze w 1966 roku wierzył, że „tak zwaną poezję konkretną dyskwalifikuje sterylność, mechaniczne wyrzucanie słów i głosek”. „Der Spiegel” w roku 1970 wiedział już o „wczesnych objawach starości i inflacji nowej liryki (zwanej także konkretną)”, której malowanie słowem „[...] jest coraz wyżej cenione także przez establishment”. Gazeta „Stuttgarter Zeitung” donosiła: „wizualna poezja to obecnie ulubiony miernik krytyki ideologicznej, pozaestetyczność łączy z polityczną regresją [fakt, że poezja wizualna szczególnie dobrze prosperowała w dyktaturze, można interpretować zupełnie inaczej], zademonstrowana manipulacja języka wydaje się z gruntu podejrzana, urojona, pusta, gdy idzie o sens”.

Powyzszą krytykę i Rychnerowską pogardę dla paplaniny dzieli dekada. W tym czasie literatura konkretna była na fali (jej korzeni dopatruje się w tak zwanej rewolucji literatury, szczególnie we wczesnych latach 50.), co zaczęło zaznaczać się na wystawach końca lat 60. i początku 70. Christian Wagenknecht w literaturze konkretnej dostrzegł „ostatnią fazę poezji kształtu i znaczenia, która wyłącznie na jej własnym obszarze – poetyckiego rekonesansu językowego stanu rzeczy – może być oceniana jako jałowa lub przynosząca owoce”.

Każdą próbę opanowania tzw. literatury konkretnej utrudniają przede wszystkim trzy okoliczności: jej międzynarodowy charakter, wielojęzyczność, rozproszenie często i tak trudno dostępnego materiału, a wreszcie wynikająca z tego mnogość terminologicznych i programowych nieostrości i różnic. Relatywnie późno przyjmuje się określenie „literatura konkretna” (synonimy dla epitetu konkretna można znaleźć w określeniach „eksperymentalna”, „elementarna”, „materialna”, „abstrakcyjna”, „absolutna”, „artystyczna”, „przestrzenna”, „jawna”). Określeń *konkretna* i *wizualna* używano jako synonimów, wyróżniając poezję wizualną i akustyczną. W obliczu tego rodzącego zniecierpliwienie dylematu Hansjörg Schmidthener już w 1965 pisał, że „choć wszyscy autorzy poezji konkretnej chcą wiedzieć, co w języku istotnie jest konkretne, to różnią się zdania na temat tego, co – jeszcze albo już – może być zaliczone do poezji konkretnej”.

Pierwsze lata to głównie czas tworzenia teorii: Öyvind Fahlström pisze *HÄTILA RAGULPR PÅ FÄTSKLIABEN. manifest för konkret poesie* (1953), Eugen Gomringer „vom vers zur konstellation. zweck und form

einer neuen dichtung” (1955) i wreszcie Augusto de Campos, Decio Pinataris, Haroldo de Campos tworzą *Plano-Pilôto para Poesia Concreta* (1958). Do połowy lat 60. powstają liczne manifesty, co każe się zastanowić, czy literaturę konkretną można było czytać tylko na obszarze teorii.

Kwestia nazwy „literatura konkretna” wydaje się sprawą konieczną do podjęcia. Zauważa się zwykle, że Gomringer w latach 1954–1958 sekretarzował Maxowi Billowi w wyższej szkole w Ulm. Oto pogląd Helmuta Heißenbüttela: „Pojęcie poezji konkretnej zostało stworzone przez analogię do sztuk plastycznych, przede wszystkim malarstwa. Tam wywołały je teoretyczne wystąpienia Mondriana, Grupy de Stijl i Kandinskiego”. Można iść w ślady Fahlströma – jak Bob Cobbing w szkicu *Concrete sound poetry 1950–1970*. Stosował on słowo „konkretna” w wąskim znaczeniu: „[...] częściej w odniesieniu do muzyki konkretnej niż obrazu”, i uzmysławiał fundamentalną zasadę kierującą „Etude aux chemins de fer” Pierre’a Schaeffera, uważając ten utwór za pierwszą kompozycję muzyki konkretnej: „Schaeffer nagrał na taśmie kilka sekund szumu lokomotywy, efekt jednak go nie zadowolił, dokonał więc przetworzenia. Uciął fragment sapania lokomotywy i powtarzał dźwięk w przemienionych wysokościach. Elementy nie były nowe, ale nowo stworzony związek dawał nową materię. Z tego rodzi się literacka konkretność. To także wyzwolenie dla poetów. Literatura, która została tak wykreowana, nie znajduje się zatem ani w opozycji, ani w stosunku podobieństwa do letryzmu, dadaizmu czy surrealizmu”.

Ale przecież nie na stosunku podobieństwa do tych tradycji zasadza się istota literatury konkretnej, co pośrednio zaznaczał Fahlström, kiedy mówił o pokrewieństwie „poetów tworzących utwory konkretne [...] z formalistami, z pracującymi w języku artystami wszystkich czasów, z Grekami, z Rabelais’em, Gertrudą Stein, Schwittersem, Artaudem i wieloma innymi”.

To tak, jak z Kurtem Schwittersem i teorią kluczowego przeżycia Schaeffera, stworzoną podczas jego poszukiwań muzyki konkretnej. Schwitters pisze w 1923 roku (w drugim numerze pisma „Merz”, tzw. „Nummer i”): „Intuicja i tworzenie dzieła sztuki stają się tym samym. Artysta rozumie, że w otaczającym go świecie szczególnie tylko ogranicza. [...] To o wiele trudniejsze – kształtować dzieło przez docenienie (*werk durch wertung*) części – ponieważ świat zjawisk stawia opór”.

Jeszcze łatwiej zrozumieć te zależności w przypadku konkretyzmu obrazowego. Manifesty literatury konkretnej od połowy do końca lat 50. idą dalej, akcentują rozumienie literackiego produktu jako zdarzenia prymarnie językowego. Dąży się do wykluczenia wszystkich subiektywnych przypadkowości, w opozycji do tradycyjnych przyzwyczajęń żąda się nowego sposobu pisania i czytania.

Ten drugi pogląd dotyczy przede wszystkim sztuki, która od późnych lat 30. chce zachować epitet konkretny, co datuje się od pojawienia się pierwszego i jedynego numeru czasopisma Theo van Doesburga „Art Concret”. Podobnie jak inne manifesty tego czasu, programowy manifest sztuki konkretnej nie serwuje właściwie żadnej nowej myśli, co więcej, częściowo przykłada doświadczenie tak zwanej rewolucji sztuki do programu grupy i formułuje jako „zasady konkretnego malarstwa”:

1. Sztuka jest uniwersalna.
2. Zanim dzieło przetransponuje się w materię, powinno zostać całkowicie wymyślone i uformowane w świadomości. Nie można szukać oparcia ani w naturze, ani w zmysłowości, ani w sentymencie. Chcemy położyć kres liryzmowi, dramatyzmowi, symbolizmowi itd.
3. Obraz powinien być tworzony przy użyciu czysto plastycznych środków, to znaczy płaszczyzn i kolorów. Element plastyczny oznacza tylko siebie; zatem obraz także oznacza tylko siebie.
4. Konstrukcja obrazu musi być jak elementy, z których się składa: prosta i wizualnie kontrolowana.
5. Technika koniecznie mechaniczna, to znaczy: ścisła, antyimpresjonistyczna.
6. Chcemy absolutnej zrozumiałości.

Mogłoby z tego wynikać, że wiersz powinien operować środkami czysto językowymi, to znaczy słowami; wtedy słowo (a wobec tego także wiersz) znaczyłby tylko siebie. W teoretycznych wypowiedziach autorów sztuki konkretnych zauważa się pewne istotne analogie: na przykład Gomringer mówi o tym, „że znajduje w świecie coś z konstelacji”, a Max Bense konstatuje: „poezja konkretna to poezja świadoma. Konkretnie postępuje każda szuka, która tak wykorzystuje materiał, jak odpowiada on materialnym funkcjom. W pewnym sensie można by więc rozumieć sztukę konkretną jako sztukę «materialną»”.

Czy epitet *konkretny* został użyty w odniesieniu do sztuk plastycznych przed rokiem 1930 – nie mam pewności. Nieprawdopodobne natomiast, że tak wcześnie użyto określeń „literatura konkretna”, „poezja konkretna”. Nie zastosował ich nawet Gomringer w swoim pierwszym manifestie. Ignorował manifest Fahlströma, kiedy mówił o *nowej poezji i konstelacji* jako formie literackiego zwrotu. Jeszcze przed pierwszymi manifestami Fahlströma i Gomringera Hans Arp wyjaśnia w opublikowanym retrospektywnym eseju *Kandinsky, le poète* (1951):

W 1912 roku, w czasie, gdy sztuka abstrakcyjna zaczęła przemieniać się w konkretną, odwiedziłem Kandynskiego w Monachium. [...] Kandinsky, jeden z pierwszych, a może pierwszy, który ją świadomie podjął, malował obrazy konkretne i pisał odpowiadające im wiersze. [...] W „Cabaret Voltaire” w Zürichu pierwszy raz przeczytano wiersze Kandynskiego i słuchacze przyjęli je owacyjnie. Dadaści byli entuzjastycznymi pionierami poezji konkretnej. Hugo Ball i Tristan Tzara w 1916 roku pisali onomatopoeetyckie wiersze, które przyczyniły się do oczysz-

czenia wiersza konkretnego. Mój tom „Die Wolkenpumpe” zawierał głównie wiersze konkretne. Tom poetycki Kandinskiego „Klänge” to wybitna książka. [...] Kandinsky powziął w niej najrzadsze próby myślowe, porządek słów i zdań wynurzał się w sposób dotąd poezji nieznan. Goethe w poetycki sposób naucza czytelnika w wierszu, że człowiek musi żyć i umierać. Kandinsky przeciwnie, stawia go przed umierającym i powstającym obrazem słowa, przed umierającym i powstającym porządkiem słów, przed umierającym i tworzącym się snem.

Wiele z tych – fragmentarycznie cytowanych – jakże interesujących wywodów Arpa domagałoby się dokładniejszej analizy. Nam przyda się jednak konfrontacja wierszy Goethego i Kandinskiego, wierszy – jak widzi to Arp – będących poetyckim pouczeniem i językową demonstracją. Także Heißenbüttel chciał rozumieć swoje prace literackie jako demonstrację: „skłaniam się coraz częściej do tego, by tych rzeczy nie nazywać ani wierszem, ani tekstem, ale demonstracją. Demonstracją w podwójnym sensie tego słowa, co wydaje mi się konieczne”.

Cóż wynika z tej konfrontacji? Goethe przy formułowaniu swojego znaczenia symbolu wskazał jako właściwy symboliczny sposób kształtowania tekstu poetyckiego – nie zaś alegoryczny, jak to było na przełomie wieków XVII/XVIII. Podobnie Arp oddziela teraz prymarnie językowe zdarzenie, językową demonstrację od symbolicznego idiomu Goethego i całego XIX stulecia. Wiersze Kandinskiego i Arpa, istotnie zawdzięczającego impulsy „Klängen”, ukierunkowały rozwój tak samo, jak onomatopoeiczne wiersze Balla i Tzary. W odniesieniu do nich po roku 1953 mowa przecież o literaturze konkretnej. Cel Arpa uwyrażnia się w zestawieniu z Goethem:

Nad wszystkimi szczytami
Cisza,
Drzew koronami
Nie porusza
Najłżejszy wiew;
Ptactwo w lesie ucichło.
Poczekaj, rychło
Ty spocznieś też.

[przeł. A. Lam]

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch

Zestawmy te wiersze z językową demonstracją milczenia u Gomringera:

milczeń milczeń milczeń
milczeń milczeń milczeń
milczeń milczeń
milczeń milczeń milczeń
milczeń milczeń milczeń

oraz jej przeciwieństwem – demonstracją niepokoju Friedricha Achleitnera:

ruh
und
ruh
und
ruh
und
ruh
und ruh und ruh und ruh und
ruh
und
ruh
und
ruh
und
ruh

Wagenknecht słusznie zauważa, że nie powinno się rozumieć konstelacji Gomringera jako nowoczesnej wersji Goetheańskiego *Wanderers Nachtlied*: brak bowiem bezpośredniości w mówieniu „ja” lirycznego (Fritz Martini); co więcej, obie konstelacje pokazują, co mówią, i mówią, co pokazują. „W «ruh und» istnieje kontrast między znaczeniem «ruh» [...] i ruchem rytmu, który przyspiesza w horyzontalnej części konstelacji”, komentuje Achleitner, podczas gdy Wagenknecht twierdzi, że konstelacje Gomringera same układają się na powierzchni zadrukowanego papieru. „Milczenie, które ujawnia się tutaj czternaście razy w słowie i raz, empatycznie, nie jest mową, wpada raczej w oko niż w ucho”.

Porównanie obu konstelacji bardzo osłabia tezę o wizualności jako prymarnej cesze poezji konkretnej. Bo Gomringer – słusznie – zalicza swój tekst do „wizualnych konstelacji”, a różnica między efektem napisanego (ruh und) i akustycznego (Unruhe) odsyła tekst Achleitnera w okolice wierszy audiowizualnych, rodzi niepokój przez wertykalne i horyzontalne dodanie słowa ruh, jak uzasadniał Carlo Belloli w 1959 roku: „to, czego poszukujemy, to wizualna wartość w strukturze semantycznej, całkowity rozwój jakości duchowej z reprezentacją zunifikowanej relacji słowa, dźwięku i obrazu”.

Krok dalej w kierunku prymatu akustyki zrobił na przykład Cobbing z liczbowym wierszykiem:

wan
do
tree
fear
fife
seeks
siphon
eat
neighing
den
elephan'
twirl

albo Ernst Jandl w jego popularnym w tym czasie wierszu:

schtzngrrmm
schtzngrrmm
t-t-t-t
t-t-t-t
grrrrmmmm
t-t-t-t
s-----c-----h
tzngrmm
tzngrmm
tzngrmm
grrrrmmmm
schtzn
schtzn
t-t-t-t
t-t-t-t
schtzngrrmm
schtzngrrmm
tssssssssssssssssss
grrrt
grrrrrrt
grrrrrrrrt
scht
scht
t-t-t-t-t-t-t-t-t
scht
tzngrmm
tzngrmm
t-t-t-t-t-t-t-t-t
scht
scht
scht

scht
 scht
 grrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr
 t-tt

Łatwo odczytać z obrazu, co dzieje się w powyższym tekście. Słowo *schützengraben* (*transzeja*) zostaje zredukowane przez selekcję głosek (z wyjątkiem ostatnich *b* i *n*, które – dialektycznie uzależnione – wymienia podwójne *m*). Ta selekcja zostanie ponownie rozłożona, po części na nowo zrytmizowana przez powtórki, rozciągnięcia, symulacje, w końcu wyfiltrowana do *t-tt*, co akustycznie kojarzy się przecież z wyrazem *martwy* (*tod*). Estetyczny wdzięk tego „gadającego wiersza” („*Sprechgedicht*”, Jandl) pozwala się zatem uzasadnić semantyką i materialnością fonetyki współgrających spółgłosek. Heißenbüttel rozumie ten tekst i teksty do niego podobne jako polityczne, ale nie odbiera im miana poezji: „To wiersze nawet w sensie tradycyjnym. [...] Jandl powołuje się na tradycję i pokazuje jednocześnie oznaki tradycyjnego mówienia. Odstępuje od językowego rudymentu [...], który znajduje w tym, co nazywa ponad-prześlaniem wiersza. Ten rudymen przerabia na model, pokazuje, jak mówiący (a także jego czytelnik, jego naśladowcy) odnajduje się w języku”.

U źródeł historii tego tekstu leżą bezspornie „parole in libertà” włoskich futurystów, „wersy bez słów” („*Verse ohne Worte*”) Hugo Balla, „gadające” wiersze dadaizmu i jego rozwój aż do letrystycznych utworów Isidora Isou. Także wiersze Arpa z „*die wolkenpumpe*” (1920) pozwalają się ująć na tej liście antecedencji, tak dalece ich akustyczny wymiar góruje nad semantycznym. Kandinsky zaś nazywa swój tom wierszy *Klänge* (*Brzmienia*).

Założenia literatury konkretnej i jej korzenie tkwią więc w tak zwanej rewolucji literackiej: w rozprawie z tradycyjnym, symbolicznym sposobem mówienia. Arp na przykład za pomocą językowej i słownej gry rozprawia się z literackimi rekwizytami mowy potocznej, maskując sens w bezsensie. Literackie spory prowadzą tu wreszcie do wypróbowania nowych środków językowych, do użycia szczególnej formy syntaktycznej, na przykład permutacji Daniela Spoerri, Mona i w końcu lat 50. odsyłają przede wszystkim do Ludwiga Hariga. Każdy z nich na swój sposób stawia pierwsze kroki w badaniu nowych możliwości mówienia w wierszu, choćby w konfiguracjach albo konstelacjach. Wtedy, gdy powstał pierwszy manifest Gomringera, Arp wypowiedział się na temat poezji tworzonej koło 1930 roku:

W tych wierszach stosuję często jednakowe słowa. [...] Pisałem je z ograniczonej liczby leksemów, wkraczających w różne konstelacje. [...] Takie ograniczenie nie oznacza zubożenia wiersza, przeciwnie. Przez uproszczenie opisu osiąga się niekończące bogactwo dystrybucji, umiejscowienia, uporządkowania. Także typograficzne uporządkowanie wiersza było dla mnie zawsze niezwykle ważne.

O tym samym mówi przecież także Gomringer, uznając konstelację za „najprostszą możliwość poetyckiego kształtowania, której podlega poezja; w niej zawierają się dwa, trzy słowa, czasem więcej – byle nie za wiele – ułożone obok siebie lub między sobą, by uchwycić stosunek myślowo-materiałowy. Konstelacja stwarza jednocześnie przestrzeń porządku i gry”. W „technice zagęszczania” (*gedichttechnik*) opisuje on idealne jednosłowne konstelacje: „dyrektywa budowy konstelacji to bezpośrednio powtarzanie jednego słowa, powodujące natychmiastową koncentrację i nagłą świadomość szczególności określonej materii słowa”. Można pokazać, jakie możliwości wynosi się ponad względnie błahe gierki jednosłownej konstelacji Gomringera, kiedy ilość liter jednego słowa rozumie się jako ensemble akustycznej albo wizualnej partykuły. Jandl próbuje więc przedstawić mechaniczne przebiegi czasu jako językowy proces, w którym rozkłada słowo „stunden” w „st / und / en”, później łączy z dalszym „und”. Ten akustycznie ustrukturuowany tekst można sytuować gdzieś między „schweigen” Gomringera i „schtzngrmm” Jandla.

Z drugiej strony Timm Ulrichs prezentuje fragmentaryczne sposoby pisania słowa *fragment*, przez co, tautologicznie, prezentuje jako fragment samo słowo. Dom Sylvester Houedard pozwala eksplodować poza stronę czterem literom wyrazu *news*, zapisanym czcionkami różnej wielkości. Droga do tekstu-kształtu (*Figurentext*), w dosłownym tego słowa znaczeniu do pismo-obrazu, wiedzie wreszcie do Jiří Kolařa, który w *Gersaints / Aushängeschild* porządkuje np. litery nazwisk Josefa Albersa i Brancusiego, powiela kwadraty Albersa, odtwarza rzeźby Brancusiego, nawet używając nożyczek. W tym ograniczeniu do niewielu słów budujących wiersz, a na koniec tylko do jednego – można widzieć proces redukcji. Jego założenia powtarzają się w rewolucji literackiej – spierają się z tradycyjną literaturą, w której „kategoria treściowości opętuje faktyczne znaczenie”.

Heißenbüttel posługuje się przykładem tekstu Gertrudy Stein: „Agresywna opozycja redukuje treść i formę do tradycyjnych sposobów ukazywania się. Ta językowa możliwość zostaje dostrzeżona w odzyskaniu przytomności języka”. O redukcji wariacji modelu mówi Heißenbüttel w związku z *Kombinationen* i kontynuuje w *Achterbahn*: „Redukcja musi rozwijać dowcip”. Bense w *Theorie der Texte* rozróżnia „teksty abstrakcyjne i konkretne oraz zredukowane i kompletne”. Rozumie jako tekst konkretny tylko „konstelacje”, np. Gomringera, względnie podobny do nich „Ideogramm” Grupy Noigandres, podczas gdy o zredukowanych i kompletnych tekstach pisze: „Gdy stosuje się do rozpoznania tekstu wyrazy zredukowany (*reduziert*) i pełen (*komplett*), powołuje się w istocie na semantyczną i niesemantyczną funkcję tekstu”.

Próbowano tak ułożyć wystawę albo antologię tekstów konkretnych – sam zrobiłem tak dwa razy, w Zürichu i Stuttgartarcie – że liczba wykorzystanych w tekście słów redukuje się, aż do tekstów złożonych tylko z jednego leksemu. Objawiła się też czysto mechaniczna tendencja literatury konkretnej, której założenia uwidoczniają się w rozdzieleniu struktury strof i wersów tradycyjnego wiersza, a nawet w porzuceniu tradycyjnego porządku tekstu od lewa do prawa.

Twórcy „konkretni” powołują się na „Rzut kośćmi” Mallarmégo. Z wiersza Mallarmégo Gomringer zaczerpnął motto manifestu „vom vers zur constellation” (brzmi ono: „rien n’aura lieu / excepté / peut-être / une constellation) (RIEN / N’AURA EU LIEU / QUE LE LIEU / EXCEPTÉ / PEUT-ÊTRE / UNE CONSTELLATION)”, powołuje się dalej na włoski futuryzm i (zuryski) dadaizm. Najistotniejsze punkty rozwoju poezji konkretnej to według niego „vers libre” Gustave Kahna, „parole in libertà” Marinettiego i działania Balla:

Z powodu wydania zdania na łup słowu wokół Marinettiego roztoczył się śmiały krąg ze „słowami na wolności”. Wyzwoliły słowo z bezmyślnych i automatycznie mu narzuconych ram zdania (obrazu świata), żywiły światłem i powietrzem wycieńczone wielkemiejskie litery, znów dawały ciepło, pozwalały sobie na ruch i pierwotną beztroską wolność. My szliśmy jeszcze krok dalej. Szukaliśmy odosobnionych słów, spełnienia zaklęcia, płomienia gwiazd. I co niezwykle: magiczne spełnienie słów rodziło nowe zdanie, niezależnione od konwencjonalnego sensu.

Gomringer nazywa konstelację „krańcową możliwością absolutnego wiersza”. Zdanie, że konstelacja obejmuje „grupę słów, jak grupę gwiazd”, warto porównać z fragmentem *Rzutu kośćmi*: „vers / ce doit être / le Septentrion aussi Nord / UNE CONSTELLATION / froide d’oubli et de désuétude / pas tant / qu’elle n’énumère / sur quelque surface vacante et supérieure / le heurt successif / sidéralement / d’un compte total en formation”.

Trzeba by także pomyśleć o obrazach sztuki geometryczno-konkretniej, tablicach medytacyjnych, mandalach, przewodnikach Sophie Taeuber i Arpa, o powstałych w suprematycznym okresie czarnych i białych kwadratach Malewicza. „Kiedy patrzę na ten wiersz, przypominam sobie *Białe na białym* Malewicza i cykl *Homage to the Square* Albersa” – pisze Haroldo de Campos o pierwszym japońskim tekście konkretnym – „tanchona kukan” Kitasono Katue’a (1957), gdzie biel rozumie się jako nieobecność, zaś czerń jako obecność wszystkich barw. Można by – idąc za utworem „tanchona kukan” – usytuować w jednym paradygmacie cytowany tekst Gomringera, różne „zeichen” Heinza Gappmayra, pojedyncze „ideogramme” Clausa Bremerera, „textlabyrinth” Franza Mona.

Marie-Louise Erlenmeyer opisała syntaktyczne założenia nieliniowego czytania kolejnych warstw *Rzutu kości*: „Dla różnych możliwości czytania *Rzutu kości* istotne jest to, co mówi Encyklopedia Diderota o niejednorodnym użyciu celownika. Czasowniki nie rządzą. To tylko punkt widzenia umysłu, podstawa dla różnych odmian rzeczowników. A ponieważ podmiot i dopełnienie we francuszczyźnie wymieniają się i nie można ich rozróżnić poza ustalonym porządkiem zdania, możliwa jest w poetyckiej kreacji Mallarmégo zamiana sił w zachodniej strukturze języka i myślenia”. W tym sensie Mallarmé przez technikę inwersji unieważnił też następstwo wewnątrz zdań, nie rozwiązał jednak symulacji struktury składni. Raz jeszcze sprawnie i funkcjonalnie zrobił o wiele więcej, typograficzno-wizualnie amplifikując tę strukturę. Do tego odnosi się treściowo zredukowana konstelacja Gomringera, w której słowom usytuowanym „obok lub pod sobą [...] odpowiada stosunek myślowo-materiałowy”. Konstelacja obrazuje porządek i jednocześnie przestrzeń gry. Jednakże idzie z tym w parze agresywne niszczenie składni, wynikłe z braku zaufania do gramatycznego schematu „rozróżnienia podmiotu, dopełnienia i orzeczenia (Heißenbüttel)” u włoskich futurystów.

„Siedziałem w samolocie na zbiorniku benzyny i wygrzewałem brzuch na głowie lotnika, czułem śmieszłą pustkę starej składni, odziedziczonej od HOMERA, burzliwą potrzebę, by wyswobodzić słowa z więzienia łacińskiej budowy zdania”. – tak anegdotycznie wprowadzał Marinetti swój *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. Domagał się: „Po wolnym wersie, wreszcie WOLNOŚĆ DLA SŁÓW!” Kiedy Gomringer w manifestie odcina konstelację od poezji „indywidualnego wyrazu, poezji głosowej”, odrzuca „poesie personelle” Lautréamonta, idzie za żądaniem, *Technischen Manifest*: „TRZEBA ZNISZCZYĆ „JA” W LITERATURZE, to mówi cała psychologia”.

Najważniejsze żądania dotyczące rozwoju literatury konkretnej zostają wyłożone na początku *Technischen Manifest*:

1. ZNISZCZYĆ SKŁADNIĘ, PORZĄDKOWAĆ RZECZOWNIKI NA CHYBIŁ-TRAFIŁ, TAK, JAK POWSTAJĄ.
2. UŻYWAĆ CZASOWNIKÓW W BEZOKOLICZNIKU [...].
3. POZBYĆ SIĘ PRZYMIOTNIKÓW [...].
4. POZBYĆ SIĘ PRZYŚLÓWKÓW [...].
5. KAŻDY RZECZOWNIK MUSI ZNALEŹĆ SWOJĄ PODWÓJNOŚĆ [...].
6. ZNIEŚĆ PRZESTANKOWANIE. [...].

Te dyrektywy znalazły wkrótce odzwierciedlenie w praktyce, na razie jeszcze w całkowicie tradycyjnie ułożonym tekście, czytany od lewej do prawej strony, w eksperymentach, by wytworzyć nowe syntaktyczne porządki przez wybór czcionek i różnych spacji („Battaglia / peso + odore”). Jednak Ardengo Soffici („Bifşzf + 18. Chimismi lirici”, 1915) i Mari-

netti („Les mots en liberté futuriste”, 1919) wkrótce ostatecznie wyłamią tekst z jego tradycyjnego sposobu przedstawienia.

„Słowa na wolności” – pisze Heißenbüttel – „pierwszy raz radykalnie uporządkowały obraz pisma”. Wizualną formę mowy uwolniono ze schematów praktyki druku i czytania. Ścisłe rozdzielenie między tekstem „wizualnym” a „audialnym” (Ferdinand Kriwet), między „akustycznym” i „optycznym” sposobem prezentacji słów (Gerhard Rühm), wizualnym a akustycznym tekstem literatury konkretnej następuje dzięki konsekwencji poczynań Balla, Raoula Hausmanna i Schwittersa. Marinetti ogłasza „naturalną tendencję do dźwięcznego malarstwa”.

Wielość możliwości uwidacznia się w niemal tautologicznym pokrywaniu się tekstu i figury, w jaką się układa – jak w portretach Kolařa, cytujących Albersa i Brancusiego – aż do zaplanowanej sprzeczności między obrazem i tekstem, choćby wtedy, gdy Claus Bremer wpisuje słowa Chrystusa w figurę atakującego bagnetem żołnierza, i komentuje: „To nie jest hipisowski tekst. Słowo Chrystusa w katolickim tłumaczeniu zastaje się niczym formę. Sztuka, jak sądzę, ujawnia się w obcowaniu z rzeczywistością. Jawne montaż z codzienności czynią codzienność niecodzienną. W obrazie pisma, pismo czyni obraz wątpliwym, zaś obraz – pismo”.

Można pokazać „wersy bez słów” („Verse ohne Worte”) Balla jako konsekwencję „słów na wolności” i opisać prowadzącą do nich drogę trzema krótkimi cytatami:

1. Po wydaniu zdania na łup słowa zawiązał się wokół Marinettiego krąg ze „słowami na wolności”.
2. My poszliśmy krok dalej. Szukaliśmy wyizolowanych słów-zakłęb.
3. Dążymy do wewnętrznej alchemii słowa i ocalamy dla poezji jej ostatnie święte rejony.

To co innego niż wcześniejsze próby artystycznej językowej wynalazczości, np. Stefana Georgego albo Else Lasker-Schüler, absurdalne językowe gry Paula Scheerbartha albo Christiana Morgensterna.

„Konsekwentną poezję” – pointuje Schwitters – „budują litery, a one nie mają znaczenia ani dźwięku, tylko dzięki recytowaniu dają możliwość dźwięcznego klasyfikowania. Konsekwentny wiersz konfrontuje litery i grupy liter”. Konsekwentne wiersze to powstające od 1930 roku na pęczki teksty alfabetyczne – lawina ruszyła po wierszu Louisa Aragona:

Samobójstwo

Abcdef
ghijkl
mnopqr
stuvw
xyz

Schwitters odpowiada mu wierszem „Z A / (elementar)” i „Alphabet von hinten”. Tak samo w „Register / (elementar)”, w którym przedstawia literę alfabetu i częściowo porządkuje powtarzalne czcionki wokół osi, nie rezygnuje całkiem – podobnie jak później w jego ursonacie – ze słownych aluzji (ARP). W tego rodzaju wizualnych tekstach, a zalicza się do nich także wiersz Heißenbüttela *elementar*, próbowano – po futurystach i wierszach Apollinaire’a – rozwijać nowe materiałowe możliwości.

Isou mówi: „Rozszczepiliśmy alfabet, który od wieków przykucał w swoich przestarzałych dwudziestu czterech literach, w jego brzuch wetknęliśmy dziewiętnaście nowych liter (wdychanie, wydychanie, seplenienie, charczenie, chrząkanie, wzdychanie, chrapanie, czkanie, kaszlenie, kichanie, całowanie, gwizdanie itd.)”. Rudolf Blümner, kolejny protoplasta literatury akustycznej, cenił Schwittersa nie tylko jako artystę pracującego w języku Sturm-Kreises, i zapewne zawdzięczał mu wiele inspiracji. W roku 1921 porównywał swą poezję z malarstwem i muzyką, by uzasadnić jego *Absolute Dichtung* – „[...] jak malarz składa kolory według upodobania, a więc niezależne od znaczenia, kompozytor dźwięki – rytmicznie, aż do doskonałej wolności, tak ja wedle artystycznych prawideł składam spółgłoski i samogłoski” – około dwudziestu lat później to dla Isou letrystyczny dźwiękowy wiersz „une poesie devenue musique, nouvelle poesie et nouvelle musique”.

Pracami Isou i Bellolio musiała zaczynać się właściwie każda wystawa czy antologia literatury konkretnej. O „protokongretnej koncepcji” Bellolio mówił de Vree: „Prawdopodobnie także Isou uważał ją za wartościową”. Na końcu literackiego rozwoju można widzieć późnego futurystę Bellolio, który przez „parole in libertà” prowadzi do „semantico visual poster poems” (Williams) oraz do „testi-poemi murali” (1944) w rodzaju:

treni
i treni
i
iiiiiiiiiiiiiiii
umbria 1943.

Belloli wprowadza w kontekst literatury konkretnej swoje „notes for an aesthetic of audiovisualism”. Tak widziana literatura konkretna jawi się – w rozumieniu Wystana Hugh Audena – jako akt *kolonizacji*. Najpierw pojedyncze teksty pojawiają się od 1953 w czasopiśmie, pomiędzy legendarną już „spirala” Gomringera, Marcela Wyssa i Ditera Rota, od 1958 w specjalnie w tym celu założonych seriach, jak „material” (1958–1961) Spoerrisa, „konkrete poesie / poesia concreta” (1960–1965) Gomringera. Od tego momentu datujemy też pierwsze samodzielne publikacje, często w małych wydawnictwach (Gerhard Rühm, Friedrich

Achleitner, Gomringer, Bremer, Heißenbüttel, Jandl, Mon i inni). W semestrze zimowym 1959/1960 Bense – którego trzeba kojarzyć z czasopiśmie „augenblick” (1955–1961) i serią „rot” (od 1960) – pierwszy raz wystawił teksty konkretne w kierowanej przez niego studenckiej galerii Technische Hochschule w Stuttgarcie.

Zapewne nie tkwi w błędzie ten, kto akceptuje rok 1960 jako datę pierwszej kulminacji wewnątrz historii literatury konkretnej. Już w 1965 Walter Höllerer poświęcił jej w swoim czasopiśmie „Sprache im technischen Zeitalter” osobny zeszyt „Texttheorie und Konkrete Dichtung”. Nie wziął jednak pod uwagę istotnego aspektu, podobnie jak kolokwium urządzono w 1968 w Karlsruhe („Konkrete Dichtung / Konkrete Kunst”), gdzie spotkali się autorzy i teoretycy, by skonfrontować dwa punkty widzenia na sztukę konkretną, poruszyć jej różne aspekty.

Należy wkalkulować prawo w analizę literatury konkretnej odmiennej społeczno-politycznej sytuacji i w żadnym przypadku nie można pozwolić na twierdzenie, „że wizualna poezja szczególnie dobrze prosperowała w dyktaturze”. Mary Ellen Solt słusznie rozróżnia: „Łatwo stwierdzić, że konstelacje Gomringera nie wyglądają jak ideogramy Noigandres. Brazylijska poezja konkretna bardziej bezpośrednio koncentruje się na socjologiczno-politycznej zawartości”. Solt wskazuje Ideogram Pignatarisa, który, by wywołać satyryczny efekt, używa dekoracyjnej typografii. W poniższym wierszu Décio Pignatari stworzył antyogłoszenie z amerykańskiego sloganu – potępił zarówno kulturę, która produkuje i eksportuje coca colę, jak i tę, która ją konsumuje.

Beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
c l o a c a

Wedle Francos Spanien trzeba pytać, czy intelektualnej gry literatury konkretnej jako ostatniej strefy myślowej wolności nie zakazuje się w krajach, w których literatura nie jest wolna. Czeskiemu wykładowi o literaturze konkretnej towarzyszą „Variationen auf einen Satz von Josef Stalin” („Zdobędziemy i umocnimy wolność, kiedy naród weźmie sprawę wolności w swoje ręce i do końca będzie się bronił”) – wzorcowy przykład językowej demonstracji klasycznego sprzeciwu teorii i praktyki. Ta tendencja do zaangażowanych tekstów zaczyna się uwyrażać w połowie lat sześćdziesiątych.

sau
aus
usa

Powyższą trzyliterową permutację Mayera z 1965 roku porównuje się z „alphabet einer macht, mit 3 unbekanntem” Jandla (1969). Wreszcie „Aux Hommes” Chopina (1969) zdaje się niemal łączyć bezpośrednio hasła ze ścian i plakatów paryskiego Mairevolte:

je participe
tu participes
il participe
nous participons
vous participez
ils profitent.

Ten tekst plakatu z maja 1968 to raczej polityczny frazes, a nie wiersz poezji konkretnej. Żadna w tym sprzeczność, ponieważ z tematów „użytkowych” ukuwali wiersze tak różni autorzy, jak Bertolt Brecht i Hans Magnus Enzensberger z jednej strony, a z drugiej grupa Noigandres. Spośród przedstawicieli literatury konkretnej jako pierwszy mówił Gomringer: „Cel nowej poezji jest prosty. Różnica między tak zwaną literaturą użytkową i poezją nie istnieje. Między obiema zauważam bliskie pokrewieństwo, różnica ulatnia się, a w przyszłości prawdziwa literatura będzie właśnie użytkowa”.

Inaczej niż „zaangażowane teksty” Bremera, które zachęcają do odpowiedniej postawy *społecznej, politycznej*, konstelacje Gomringera chcą „służyć dzisiejszym ludziom przez swój obiektywny charakter gry, zaś poeta przez szczególne predyspozycje do tej działalności. Zna on i reguły gry, i języka, wynajduje nowe formuły. Nowy wiersz może wpłynąć na codzienny język”. (W innym miejscu Gomringer mówi o „wierszu w komunikacyjnym kontekście nowo tworzonego uniwersalnego społeczeństwa”).

Gomringer, którego wykład o literaturze konkretnej ograniczył się do konstelacji, oczekuje więc – nieco upraszczając – czytelnika jako partnera w grze ze słowami. Bremer, którego dzieło wyraźnie pozwala rozpoznać rozwój od „tabellen und variationen” (1960), „tekstów zaangażowanych” aż do figuralnych (1968), będzie zupełnie inaczej wychowywać czytelnika *do krnąbrności i oporu* (Wagenknecht). W historii poezji konkretnej można określić pierwszą relatywnie mocną fazę konstelacji i następne poszerzania (z rozrastającymi się tendencjami do zaangażowania tekstu) w latach sześćdziesiątych.

O dwóch aspektach literatury konkretnej i dwóch pokoleniach poetów konkretnych mówi także – z nieco innego punktu widzenia – Cobbing, określając w swoim szkicu znaczenie manifestu Fahlströma: „Otworzył drogę nie tylko strukturalnym aspektom poezji konkretnej, które odgrywały istotną rolę w teorii i praktyce Eugena Gomringera [...],

Brazylijczyków, Niemców, ale także aspektem ekspresjonistycznym, odkrytym przez drugie pokolenie konkretystów”.

Ale literaturę konkretną od początku cechuje niejednorodność. Na przykład Gomringer i Mon nadawali różne znaczenie milczeniu. Wedle Gomringera pisarz tylko „przełamuje milczenie, by zaprzysiąc nowe milczenie. [...] słowa poety pochodzą z milczenia, które jednocześnie przełamują. Milczenie asekuje je, jest przestrzenią pomiędzy, w której słowa ściślej się ze sobą łączą w potok mowy”.

Można by zaprezentować cały katalog tendencji, pokazać, jak się sprzęgają i wykluczają – i uwypuklić przez to, jak kompleksowo pozwala się ująć literatura nazwana konkretną. W tych tendencjach w ewolucji literackiej ujawnia się ona jako faza trwającego procesu literackiego, którą charakteryzuje konsekwentne wchłanianie środków i metod. Zawęża się „do specjalnych pojedynczych metod, pojedynczych technik, pojedynczych kierunków (Heißenbüttel)”, a dziś objawia się historycznie zamknięta, niejako muzealna. Jednak łącząc metody, przenikając na obrzeża, mogła być, jak próbował to uchwycić Heißenbüttel, „nie tylko [...] nowym literackim sposobem mówienia, [...] ale także [...] nowym sposobem bycia, językowego orientowania się w świecie”.

[1971]

Przełożyła Joanna Roszak