



Lewą ręką
Polscy teoretycy poezji konkretnej
jako konkretyści
(Józef Bujnowski, Tadeusz Sławek, Piotr Rypson)¹

Ciekawa rzecz, że wielu ludzi zaraz po pierwszym zetknięciu się z poezją konkretną zaczęło ją robić².

Być może nieco mniej sprawna, lecz zawsze bliższa sercu – przywołana w tytule lewa ręka, niezależnie od konotowanych poglądów politycznych, odsyłać ma do metafory Jerome’a Brunera pochodzącej z opublikowanego w 1962 roku zbioru esejów *O poznawaniu. Szkice na lewą rękę*. Pisząc o tej ostatniej, amerykański psycholog ma na myśli działalność artystyczną, zaś za cel swoich tekstów stawia próbę „zbadań zasięgu działania lewej ręki w odniesieniu do problemu poznawania”³. „Nauka – powiada – jest sięganiem po wiedzę przy pomocy prawej ręki [...], ale wielkie [...] hipotezy naukowe są darami niesionymi w lewej”⁴. Zdaniem Brunera, czasy powstania jego książki stanowiły „moment szczególnie sprzyjający rozwojowi lewej ręki, a więc ręki, która może skusić prawą rękę do tego,

1. Artykuł powstał w ramach projektów: *Wiersze-partytury jako wyzwanie dla literaturoznawstwa: recepcja – reminiscencje – rewizje teoretycznoliterackie (na materiale polskiej poezji 1945–2010)* finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr 2014/15/D/HS2/03006 oraz „*Nauka chodzenia*”. *Świadomość późnonowoczesna w metapoetyckich wypowiedziach przedstawicieli polskiej neoawangardy lat 60. i 70. XX wieku*, finansowanego ze środków Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki, przyznanych na podstawie decyzji nr 0064 NPRH3 H11 82 2014. Autor chciałby podziękować za cenne i inspirujące rozmowy Tadeuszowi Sławkowi i Piotrowi Rypsonowi.

2. Jacek Wesołowski, *Komentarz do tekstu „Od Morsztyna do Dróždża”*. *Osoba ludzka Stanisław Dróždź*, „Dyskurs” 2010, nr 1 (10), s. 307.

3. Jerome Bruner, *O poznawaniu. Szkice na lewą rękę*, przeł. Ewa Krasińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 17.

4. Bruner, *O poznawaniu...*, s. 11.

aby rysowała w świeży sposób” – niczym w nauce rysunku, w którym „szuka się sposobów nadania nowego życia ręce zanadto usztywnionej techniką”⁵.

Na teren nauki o literaturze metaforę Brunera przeniosła Danuta Ulicka – i to jej refleksja, wpisująca się w obszar projektowanej przez nią antropologii literaturoznawstwa, stanowi dla mnie bezpośredni punkt odniesienia. Przypomniawszy długą listę badaczy literatury, którzy używając swoich „lewych” rąk, pisali powieści, poezje czy scenariusze, a zatem literaturę *par excellence* (to wszak nie tylko Umberto Eco, lecz również Wiktor Szklowski, Jurij Tynianow, Borys Ejchenbaum, Władimir Propp, Roman Ingarden, Roman Jakobson, Jurij Łotman i inni), zapytywała Ulicka:

W jakiej, mówiąc ogólnie, relacji pozostaje modernistyczna twórczość literacka do twórczości naukowej? Czy jest to relacja tego samego rodzaju, jak ta, która łączy twórczość i refleksję teoretyczną Borysa Pasternaka, Henry’ego Jamesa, Virginii Woolf, Hermanna Brocha, Milana Kundery, Italo Calvino, Alberta Moravii, Vladimira Nabokova? Czemu więc tych pierwszych uznaje się za „literaturoznawców”, tych drugich natomiast za „literatów”? Co różni literaturę autotematyczną, metafikcyjną od literatury literaturoznawczej?⁶.

Lista pytań Ulickiej jest dłuższa, przerwijmy ją jednak w tym miejscu, by spróbować sformułować zapytanie podobne, odnoszące się do możliwości analizy metapoetycznych wypowiedzi autorów, których łączyć można z neoawangardowymi nurtami polskiej poezji. Na wytyczonym w ten sposób polu badawczym wzrok przykuć muszą wypowiedzi poetów, którzy swoją słabszą ręką zapisywali refleksje metaliterackie – jak Miron Białoszewski, Tymoteusz Karpowicz, Krystyna Miłobędzka, Witold Wirpsza i inni. Nie powinno się wszakże zapominać o wypowiedziach, tak samo przecież „dwuręcznych”, badaczy literatury, którzy swoją „słabszą”, „lewą” ręką zapisywali utwory poetyckie – oczywiście, o ile „pierwszą” i „drugą” rękę da się tu jeszcze jakkolwiek rozróżnić. Jak argumentuje Ulicka w dalszej części swego wywodu, neoawangardowy kontekst znosi niejako samą metaforę „dwuręczności”. O ile w „dwuręcznym” piarstwie literaturoznawczym „Pierwszej Awangardy” granica między „stylem stosowanym do wyłożenia” efektów poznania naukowego i artystycznego była, jej zdaniem, „jeszcze przestrzegana”, o tyle

w Awangardzie Drugiej kontynuującej proces odczarowywania wiedzy, świadomej dokonanego przez poprzedników rozbratów i z kapłańskim powołaniem uczonego-rzecznika czystej prawdy, i z legitymizującymi jego wybraństwo „pierwszymi zasadami”, twórczość

5. Bruner, *O poznawaniu...*, s. 23–34.

6. Danuta Ulicka, *Obrona teorii (o upowieściowieniu literaturoznawstwa i powieściach profesorskich)*, w: *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007, s. 231.

„dwuręczna” (dwujęzyczna) przekształca się w „jednoręczną”: różnogatunkową i wielojęzyczną hybrydę, łączącą różne odmiany doświadczeń poznawczych i stylów myślowych – w wiedzę [...], która nie opowiada się ani po stronie nauki, ani literatury, zachowując zarazem nieusuwalną między nimi różnicę⁷.

Za modelowe przykłady tego typu hybrydyzacji wypowiedzi naukowej uznać można na przykład teksty Rolanda Barthes'a, w Polsce zaś Andrzeja Falkiewicza, który – jak dowodził Krzysztof Uniłowski – „na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych [...] stał się orędownikiem neoawangardy, osobliwie zaś tego jej wariantu, który po latach Stefan Morawski określił mianem »modelu ludyczno-aleatorycznego«⁸. Opisana przez Ulicką przemiana odpowiada kierunkowi przeobrażeń samej awangardy, których nieodłączną część stanowi postępująca dekonstrukcja autonomii autora i autorytetu. Zrodziła ona szerokie spektrum rozmaitych strategii dwu- i jednoręczności, sprawiających, że Brunerowska metafora wydaje się wręcz tracić zastosowanie. Przykładowo, inaczej niż u Falkiewicza będzie u dwuręcznych, lecz utrzymujących wyraźny podział na lewą i prawą rękę, Edwarda Balcerzana i Stanisława Barańczaka, zaś sąsiedztwo awangardy i akademii domagać się może poruszenia takich chociażby zagadnień, jak rola środowisk akademickich w rozwoju neoawangardy⁹ czy relacja niektórych jej kierunków (konceptualizm, konkretyzm) do strukturalizmu.

Parasol dla Stanisława Dróżdża

W niniejszym tekście pod wyznaczonym kątem spojrzeć chciałbym na sytuację polskiej poezji konkretnej; nadwiślańska (czy właściwie: nadodrzańska) specyfika tego w znacznej mierze niesformalizowanego ruchu artystycznego zrodziła bowiem sytuację przynajmniej interesującą. Z jednej strony, w działaniach Stanisława Dróżdża wyraźnie wyczuwalna była potrzeba pewnego instytucjonalnego usankcjonowania jego praktyk artystycznych (a przez to całego ruchu

7. Ulicka, *Obrona teorii...*, s. 286.

8. Krzysztof Uniłowski, *Andrzej Falkiewicz i neoawangarda*, w: „*Nie przeczytane*”. *Studia o twórczości Andrzeja Falkiewicza*, red. Jarosław Borowiec, Tomasz Mizerkiewicz, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2014, s. 187. Przywołana klasyfikacja Stefana Morawskiego (zob. *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 264–265) krytykowana była między innymi za ogromną wręcz pojemność wspomnianego wariantu ludyczno-aleatorycznego.

9. Referując tezy Hiltona Kremera, stwierdzi Grzegorz Dziamski, że tradycyjny „przeciwnik awangardy”, czyli środowisko akademii i uniwersytetów, w latach sześćdziesiątych okazał się „przeciwnikiem fikcyjnym, ponieważ przemienił się jeśli nie w sojusznika, to przynajmniej w tolerancyjnego obserwatora poczynań awangardy” (Grzegorz Dziamski, *Szkice o nowej sztuce*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 91).

polskiej poezji konkretnej), przy czym instytucją, jaka miałyby tego dokonać, była w jego zamierzeniu polonistyka uniwersytecka, nie zaś, jak w większości krajów, środowisko krytyków sztuki¹⁰. Postanowienie to wpłynęło na cały szereg konkretnych decyzji autora *Między*. Oto organizowane przez niego sesje naukowe nie przez przypadek przybierały „ściśle literaturoznawczy charakter”¹¹, a do pewnego momentu określane były wprost jako „teoretycznoliterackie” i zapraszano na nie – jak w trakcie trzeciej z nich zauważył Jacek Wesołowski – „wyłącznie literaturoznawców”, sukcesywnie pomijając „teoretyków sztuki czy estetyków”¹². Stąd też decyzja Dróżdża o przedruku na wstępie swojej antologii definicji poezji konkretnej autorstwa Wesołowskiego z „Zagadnień Rodzajów Literackich”¹³, Andrzeja Jura z „Nurtu”¹⁴ oraz Michała Głowińskiego ze „Słownika Terminów Literackich”¹⁵, stąd list do redaktora tego ostatniego, Janusza Sławińskiego, z prośbą o modyfikację i rozszerzenie zamieszczonej tam definicji jako „nieadekwatnej”¹⁶, stąd wreszcie konsekwentne starania Dróżdża o przyjęcie do Związku Literatów Polskich. Z drugiej wszakże strony, otrzymane literaturoznawcze wsparcie, o które tak usilnie zabiegał autor *Pojęciokształtów*, nie mogło nie rozczarowywać, a przynajmniej nie jawić się jako niewystarczające. W swojej rozmowie z Małgorzatą Dawidek-Gryglicką przypominał Dróżdź, że wymierzone w poezję konkretną „prześmiewcze notatki w prasie czy recenzje [...] wychodziły zwykle spod pióra literaturoznawców”, na co wyraźnie kładł akcent („podkreślam: literaturoznawców, nie krytyków sztuki!”), natomiast wspominając o odrzuceniu przez Artura

10. Według not biograficznych zamieszczonych w antologii *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–1977* pod redakcją Stanisława Dróżdża (Socjalistyczny Związek Studentów Polskich, Akademicki Ośrodek Teatralny „Kalambur”, Wrocław 1978) żaden z pojawiających się tam artystów nie pracował wówczas naukowo na uczelni wyższej; ponieważ autor *Pojęciokształtów* studiował polonistykę, jego decyzja o poszukiwaniu uznania akurat środowisku literaturoznawców wydaje się zrozumiała.

11. Małgorzata Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po roku 1967*, Korporacja Ha!art, Muzeum Współczesne, Kraków – Wrocław 2012, s. 82. Zdaniem badaczki, udział we wspomnianych sesjach prawie „wyłącznie badaczy literatury (z wyjątkiem Zbigniewa Makarewicza) przesądzał o optyce rzuconej na omawiane zjawisko” (s. 83).

12. Jacek Wesołowski, *Trzy polskie ślady poetyki „concrete verse”: Dróżdź, Białoszewski, Grzeźczak*, w: *Poezja konkretna. III Ogólnopolska Sesja Teoretyczno-Literacka*, red. Stanisław Dróżdź, Pałac Kultury Zagłębia, Dąbrowa Górnicza 1981, s. 83, cyt. za: Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu...*, s. 83.

13. Zob. Jacek Wesołowski, *Konkretna poezja*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1974, z. 2 (33), s. 111–113.

14. Zob. Andrzej Jur, *O poezji konkretnej*, „Nurt” 1975, nr 9.

15. Zob. Michał Głowiński, „Poezja konkretna”, w: *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1976.

16. Małgorzata Dawidek-Gryglicka, *Odprysk poezji. Stanisław Dróżdź mówi / A Piece of Poetry. Conversations with Stanisław Dróżdź*, Korporacja Ha!art, Narodowe Centrum Kultury, Kraków – Warszawa 2012, s. 87.

Sandauera i Jarosława Iwaszkiewicza katalogu prac, mających zapewnić mu członkostwo w Związku Literatów Polskich, westchnął tylko: „gdyby wtedy prezesem [...] był na przykład Karpowicz albo Białoszewski, to być może wyładowałbym u pisarzy, a nie u plastików”¹⁷. Niezależnie jednak od tego instytucjonalnego odrzucenia swoją działalność uparcie postrzegać będzie Dróżdź jako poezję, co najwyraźniej bodaj wyartykułuje w apelu do Dawidek-Gryglickiej: „Musi Pani wyraźnie zaznaczyć w swoim tekście, że Dróżdź powiada, że nie ma nic wspólnego ze sztuką, tylko z poezją”¹⁸.

Nie wszyscy jednak konkretyści polscy postrzegali swą twórczość w taki sposób. Nie dziwi też, że coraz wyraźniej negowali oni literaturoznawczy wkład w kształtowanie się ich środowiska, niezależnie nawet od tego, że to ostatnie krytykowane było przez teoretyków sztuki dość wyraźnie – by przypomnieć tu tylko wystąpienie Grzegorza Dziamskiego z 1979 roku, oceniającego antologię Dróżdża jako „ubogą”, wyłaniający się z niej obraz polskiej poezji konkretnej jako bynajmniej „nie optymistyczny” i pozbawiony „programowości”, zaś ją samą jako wtórną wobec „międzynarodowej sztuki”, mierzącej się już „z problemami nowego etapu”¹⁹. W tym samym jednak roku Marianna Bocian (debiutująca

17. Dawidek-Gryglicka, *Odprysk poezji...*, s. 92–93, 95.

18. Dawidek-Gryglicka, *Odprysk poezji...*, s. 99.

19. Grzegorz Dziamski, *Trzy spojrzenia na poezję konkretną*, w: *Punkty widzenia. Ogólnopolskie sympozjum nt. poezji konkretnej*, red. Krzysztof Soliński, Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, Bydgoszcz 1979, s. 21–24. Krytyczna ocena polskiej poezji konkretnej przez teoretyków sztuki miała bez wątpienia związek z wysuniętym przez Bogusława S. Kundę w 1973 roku postulatami „rozpatrywania jej na tle całego nurtu sztuki eksperymentalnej”; twórczość konkretystów miałyby w tym ujęciu „za zadanie integrować sztuki”, co w pewnym sensie – w przeciwieństwie do literackich eksperymentów awangard historycznych – musiałoby wyprowadzić ją „poza literaturę” (Bogusław S. Kunda, *Poezja konkretna – szkic sytuacyjny*, „Studia Estetyczne” 1973, t. 10, s. 162, 164, 156). W swoim kompetentnym i wyważonym szkicu stawia Kunda tezę, że „stan innych dziedzin sztuki eksperymentalnej współokreśla stan poezji konkretnej oraz preferencje w realizacji tego czy innego typu” – co „wyraźnie widać [...] na gruncie polskim. Radykalną przewagę zdobyły sobie tutaj realizacje graficzne [...] Preferencja linii graficznej wydaje się wynikać z bliskiej współpracy wymienionych twórców [Dróżdża i Bocian] z wrocławskim środowiskiem plastycznym, które samo w sobie jest ośrodkiem interesujących eksperymentów. Nieobecność linii fonicznej nie wynika chyba tylko z trudnej do niedawna dostępności głównego narzędzia produkcji w tej dziedzinie, magnetofonu, ale z braku szczególniejszych eksperymentatorów w dziedzinie muzyki na terenie Wrocławia, który wydaje się być polskim ośrodkiem »nowej« poezji” (Kunda, *Poezja konkretna...*, s. 162–163).

Nie tylko z tego punktu widzenia wydaje się, że za Dawidek-Gryglicką warto włączyć w namysł nad poezją konkretną również część prac wybitnych przedstawicieli polskiej sztuki konceptualnej – niezamieszczonych w antologii pod redakcją Dróżdża, nieomawianych w trakcie organizowanych przez niego sesji, zaś z pewnością czyniących zadość postulatami Dziamskiego i w interesujący sposób łączących konkretyzm z tak różnymi dziedzinami „nowej sztuki”, jak *mail-art*, *stamp-art*, *body-art* czy *happening*. Należy wymienić tu m.in. konceptualne książki

onegdaj jako poetka dość tradycyjna) zarzucała Wesołowskiemu i Jurowi, a także Tadeuszowi Sławkowi, że formułują oni swe „nieprzydatne” definicje „bez znajomości dokonań polskich konkretystów”, nie odwiedzając wystaw, a „co najwyżej obcując z fragmentami dokumentacji”; w jej opinii wymienieni krytycy mieliby też w jakiś sposób wymagać, by nowo powstające realizacje artystyczne miały się owym definicjom „podporządkowywać”²⁰. Pomijając oczywistą przesadę tego ostatniego zarzutu, zgodzić można się z Bocian, że proponowane przez literaturoznawców ujęcia badawcze w istocie współkształtowały (i nadal współtworzą) obraz polskiej poezji konkretnej – i dopowiedzieć, że dla Dróżdża (któremu do formułowania propozycji teoretycznych było jednak daleko, zaś poświęconą poezji konkretnej pracę magisterską pisał, bagatela, lat piętnaście) stały się one wręcz podstawową wykładnią interpretacyjną swych własnych realizacji. Bardzo charakterystyczna jest odpowiedź, jakiej udzielił Dawidek-Gryglickiej na pytanie o materialność i przedmiotowość języka w jego pracach: „Ale ja Pani na to pytanie nie odpowiem, nie dam rady. Przerasta mnie. Przepraszam. Ja się nigdy nad tym nie zastanawiałem. Może gdyby Pani rozmawiała ze Sławkim, to on by to jakoś Pani wytłumaczył i by mnie jakoś wybronił”²¹.

Przyznać trzeba, że do pewnego momentu literaturoznawczy parasol rozciągnięty nad działaniami konkretystów spełniał swoją funkcję całkiem nieźle, zaś teksty dyplomowanych badaczy literatury odegrały znaczącą rolę w pojawieniu się prac konkretystów w namyśle nad tzw. kulturą wysoką. Warto przypomnieć tu chociażby ważne, lecz okazjonalne, wystąpienie Stefanii Skwarczyńskiej z 1975 roku, apelującej, by „nauka o literaturze, w szczególności jej dyscypliny podstawowe: teoria literatury i poetyka naukowa, włączyły [...] nowsze postaci

Jarosława Kozłowskiego wydawane na początku lat siedemdziesiątych, a podejmujące przemyślaną, krytyczny dialog ze strukturalizmem i panującymi regułami sztuki; poetyckie – zarówno wizualne, jak i dźwiękowe – realizacje Natalii Lach-Lachowicz; „wiersze” Ewy Partum z cykłów *Poem by Ewa* i *Fragments*, jak również działania określone przez nią mianem *Poezji aktywnej*; w końcu zaś Andrzeja Partuma wraz z wydawanymi przez jego Biuro Poezji intermedialnymi publikacjami, którym nadawał on status tomów i tekstów poetyckich... Trudno oprzeć się wrażeniu, że w realizacjach tych – opatrywanych zwykle metaestetycznymi autokomentarzami czy manifestami – neoawangardowy gest przemieszczenia istniejących granic sztuki podejmowany był znacznie wyraźniej i skuteczniej niż w odrzuconym m.in. przez Jana Błońskiego, a opublikowanym dopiero w 2016 roku debiutanckim tomie Dróżdża (zob. Stanisław Dróżdż, *Pozasłowne śródśłów międzysłowia = Inwards beyond the words between*, red. Małgorzata Dawidek-Gryglicka, Wrocławski Dom Literatury, Wydawnictwo Warstwy, Wrocław 2016).

20. Marianna Bocian, *Przestrzeń w poezji konkretnej*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, Bydgoszcz 1979, s. 26–27.

21. Dawidek-Gryglicka, *Odprysk poezji...*, s. 262. W poświęconym Dróżdżowi wspomnieniu napisze Wesołowski: „Teoretykiem wszakże Staszek nie był i dlatego chętnie słuchał, co o jego twórczości mają do powiedzenia teoretycy” (Wesołowski, *Komentarz do tekstu...*, s. 302).

poezji wizualnej i poezję konkretną – w obszar swego przedmiotu badania”²². Jako symptomatyczna jawi się w tym świetle również nota redakcyjna Bohdana Drozdowskiego zapowiadająca pierwszą w Polsce (o dwa lata wyprzedzająca wspomnianą antologię Dróždźa) wieloautorską prezentację tekstów konkretystów w druku, czyli poświęcony ich twórczości monograficzny szósty numer „Poezji” z 1976 roku. Do jego lektury redaktor naczelny wprowadzał następująco:

Z pewnością wielu, albo większość, Czytelników, podniesie brwi, wzięwszy do ręki ten zeszyt „Poezji”. Co to właściwie jest ta „poezja konkretna”? Szalbierstwo, banialuka, zabawa znudzonych inteligentów, czy może ma to głębszy sens? Od czasu, kiedy się dowiedziałem, że poezją „konkretną” zajmują się ludzie z tytułami profesorów uniwersytetu – przestałem z niej dworować²³.

Drozdowski musiał mieć tu na myśli Józefa Bujnowskiego (profesora zwyczajnego od 1969 roku, zatrudnionego podówczas w Amsterdamie), którego obszerny i kompetentny szkic otwierał numer; opracowanie to uzna po latach Dziamski za „najklarowniejszą w polskiej literaturze próbę określenia swoistości i wyznaczenia obszaru poezji konkretnej”²⁴. Również o Bujnowskim pisał w podobnym

22. Zob. Stefania Skwarczyńska, *O miejsce w zainteresowaniach badawczych poetyki naukowej dla poezji konkretnej, i zjawisk jej pokrewnych*, w: *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1975, s. 293–294. W swoim studium, zaprezentowanym w trakcie Konferencji Naukowej Komisji Poetyki i Stylistyki Słowiańskiej Międzynarodowego Komitetu Sławistów w Tihány, badaczka nie przywołała prac żadnego z polskich twórców poezji konkretnej. Skorzystała jedynie „z próby młodego badacza, Wesołowskiego, jej charakterystyki” (Skwarczyńska, *O miejsce...*, s. 287) oraz odesłała do wystąpień T. Cieślukowskiej i G. Gazdy. Te ostatnie również wygłoszone zostały na wspomnianej konferencji – i również nie zawierały odniesień do prac autorów polskich (zob. Teresa Cieślukowska, *Zagadnienie dwusystemowości w poezji konkretnej (Uwagi o tworzywie poezji konkretnej wobec problematyki badawczej)*; Grzegorz Gazda, *Poezja konkretna a problemy awangardy*, w: *The Structure and Semantics of the Literary Text*, ed. Mihály Péter, Akademiai Kiado, Budapest 1977, s. 31–38, 49–56). Fakt wyłączenia z obszaru zainteresowania polskich literaturoznawców dokonań polskich konkretystów jawi się jako znamienny; wydaje się, że wynikał on tyleż z ich niskiej oceny, co ich nieznamomości, kiedy indziej zaś – z charakteru podejmowanej refleksji (jak w wypadku tekstu Juliana Kornhausera *Przekład jako objaśnienie (o tłumaczeniu poezji konkretnej)*, w: *Wspólny język (Jugoslawica)*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1983, s. 159–170). Pewne światło na przyczyny owego „pominięcia” rzuca uwaga Skwarczyńskiej, mówiącej o „szczególnej odpowiedzialności”, jaka jej zdaniem ciąży na „poetyce naukowej jako na dyscyplinie podstawowej w badaniach literackich”: „Od tego, czy przyjmie ona poezję konkretną w obręb przedmiotu swoich badań, zależy zainteresowanie nią innych dyscyplin literaturoznawczych; mamy tu zwłaszcza na myśli, obok – może – socjologii literatury, »sztukę interpretacji«, która miałaby tutaj wiele do powiedzenia, gdyby do zabrania głosu uprawniała ją poetyka jakimiś stwierdzeniami na temat języka poezji konkretnej” (Skwarczyńska, *O miejsce...*, s. 293).

23. Bohdan Drozdowski, [nota redakcyjna], „Poezja” 1976, nr 6, s. 4 okładki.

24. Grzegorz Dziamski, *Trzy spojrzenia na poezję konkretną (II)*, w: *Poezja konkretna a (i inne) różne dziedziny sztuki. V Ogólnopolska Sesja Teoretyczno-Krytyczna*, red. Stanisław Dróždź, Miejski Ośrodek Kultury, Sławków 1990, s. 30.

do Drozdowskiego tonie, lecz cztery lata wcześniej w „Twórczości”, Jerzy Kwiatkowski, zachęcając, by „skorzystać z solidnej wiedzy na [...] temat [poezji konkretnej], jaką rozporządza Józef Bujnowski, m.in. autor instruktywnego i rzetelnego szkicu *Poesia concreta*”²⁵. Artykuł, o którym mowa, zgłoszony został do druku na przełomie 1969 i 1970 roku, a ukazał się w materiałach wrześnieowego Kongresu Współczesnej Nauki i Kultury Polskiej na Obczyźnie z 1970, gdzie w rozdziale *Poezja konkretna w Polsce* omówił Bujnowski i przedrukował kilka prac Drózdza. Rok później zaś w londyńskich „Wiadomościach” opublikował badacz obszerne sprawozdanie z głośnej, podsumowującej (i, zdaniem wielu, kończącej) ruch konkretystyczny, wystawy w Stedelijk Museum²⁶, na której eksponowano również kilka pojęciokształtów Drózdza. Pomijając o trzy lata wcześniejszą publikację tomu *bruchsünden und todstücke* Witolda Wirpszy w redagowanej przez Maxa Benzego stuttgartarckiej serii „rot”, akces ten uznaje się za pierwszy przypadek „polskiego uczestnictwa w międzynarodowym ruchu konkretystycznym”²⁷. Tajemnicą Poliszynela jest, że prace Drózdza znalazły się w Amsterdamie właśnie za sprawą Bujnowskiego, co zgodnie przyznali obaj autorzy; ten pierwszy w oszczędnych słowach wspominając, iż pracujący na emigracji filolog korespondencyjnie zaprosił go na Światową Wystawę Poezji Konkretnej²⁸, ten drugi – zaznaczając, że prace Drózdza trafiły na nią „nie bez inicjatywy emigracyjnej”²⁹.

Teoretycy konkretyzmu – konkretystami

Zgadając się na ogół, co do roli, jaką w rozwoju polskiej poezji konkretnej odegrali badacze literatury, z różnych powodów nie pamiętamy jednak o ich twórczości „leworęcznej” – o fakcie, że wszyscy oni byli również artystami, których poetyckie eksperymenty niejednokrotnie wkraczały w pole praktyk konkretystycznych. Zapomnienie to może zastanawiać zwłaszcza, gdy weźmiemy pod uwagę fakt, że to właśnie oni, prezentujący wysoką świadomość teoretyczną i dobrze orientujący się w kierunkach rozwoju nurtu, byli w stanie udzielić na nie odpowiednio przemyślanych odpowiedzi, a być może i zaproponować nowe kierunki jego rozwoju. Doceniając poświęcone poezji konkretnej dyskursywne teksty ich autorstwa, lecz nie biorąc pod uwagę ich tekstów literackich, nie mo-

25. Jerzy Kwiatkowski, *Poezja konkretna?*, w: *Notatki o poezji i krytyce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 105.

26. Zob. Józef Bujnowski, *Wystawa poezji konkretnej w Amsterdamie*, „Wiadomości” 1971, nr 9.

27. Aleksandra Kremer, *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu ksiązek*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015, s. 329.

28. Zob. Dawidek-Grylicka, *Odprysk poezji...*, s. 95.

29. Józef Bujnowski, *Przemiany w polskiej poezji poza granicami kraju*, w: *Literatura polska na obczyźnie*, red. Józef Bujnowski, Polskie Towarzystwo Naukowe na Obczyźnie, Londyn 1988, s. 57.

żemy dysponować pełnym obrazem kształtowania się polskich eksperymentów konkretystycznych. Tracimy też z oczu przynajmniej kilka problemów badawczych, których podjęcie mogłoby uzupełnić stan wiedzy na temat kształtowania się polskiej neoawangardy literackiej. Ta ostatnia wszak – na co wielokrotnie wskazywali badacze sztuki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – niejako z definicji nieustannie problematyzować musi całe spektrum rozmaitych mitów, postaw, działań, instytucji, systemów czy relacji między nimi; to z ruchu tego typu permanentnego przekraczania zrodziła się jej specyficzna historyczna metaświadomość³⁰. Ruch ów niełatwo uchwycić i prześledzić, gdy dysponuje się jedynie jego finalnym produktem, tekstem czy artefaktem. Z pomocą przyjąć może jednak analiza „dwuręczności” interesujących mnie autorów – stanowiącej dla nich, jak można przypuszczać, zarówno rodzaj narzędzia, pozwalającego głębiej zbadać i lepiej zrozumieć interesujący ich rodzaj sztuki, jak i rodzaj twórczego laboratorium, w którym wypracować mogli nowe formy działania w kulturze. Analiza ujmowanej w ten sposób konkretystycznej „dwuręczności” mogłaby umożliwić nam cenny wgląd w procesy kształtowania się neoawangardowej świadomości polskiej literatury.

W dalszej części artykułu chciałbym bliżej przyrzeć się trzem „dwuręcznym” polskim teoretykom poezji konkretnej, którzy w poświęconej jej literaturze przedmiotu pojawiają się wyłącznie w takiej roli – komentatorów, promotorów, znawców. Koniecznie jednak dopowiedzieć trzeba, że podobną dwuręcznością cechowało się również wielu innych autorów funkcjonujących uprzednio w roli teoretyków nurtu – jak na przykład Jacek Wesołowski, który, po opuszczeniu Uniwersytetu Łódzkiego i wyjeździe do RFN w 1981 roku, rozpoczyna własną działalność artystyczną, a dopiero pod koniec wieku wraca do życia naukowego i publikacji uaktualnionych fragmentów swojego obronionego w 1977 roku doktoratu³¹. Swój „przeskok” od teorii literatury do „własnej działalności plastycznej, obrazowej” nazywa Wesołowski „naturalnym” i traktować chce w kategoriach „kontynuacji” oraz „odwrócenia proporcji: od »wizualności słowa« do »języka

30. Pośród czterech czynników mających najistotniejszy wpływ na uformowanie się kontekstu artystycznego lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – obok kontrkulturowości, zainteresowania nowymi mediami i zarzucenia historycznie pojmowanej idei awangardy – wymienia Dziamski „zainteresowanie artystów społecznym funkcjonowaniem sztuki, czyli tzw. refleksję metaartystyczną” (Dziamski, *Szkice o nowej...*, s. 86). Koncentrując się na analizie „kulturowych determinant sztuki”, przyczyniło się ono, jego zdaniem, „do lepszego i pełniejszego uświadomienia fenomenu modernistyczności” i mitów pierwszych awangard, a przez to pozwoliło myśleć o „przekroczeniu sztuki w jej nowożytnym kształcie” (Dziamski, *Szkice o nowej...*, s. 94, 97, 99).

31. Sam Wesołowski pisze o tym okresie następująco: „Tak więc po latach mojego (zasadniczo) »odejścia« z nauki (zasadniczo o literaturze) w sztukę (zasadniczo plastyczną) powracam do spraw (zasadniczo) zamkniętych, lecz, jako się okaże, żywych” (Wesołowski, *Komentarz do tekstu...*, s. 285–286).

obrazu»³². Mamy też do czynienia z sytuacją odwrotną: oto teksty teoretyczne i znacznie wykraczające poza gatunek manifestu komentarze tworzyć zaczęli z czasem sami poeci (jak wspomiana już Bocian, stała uczestniczka poświęconych poezji konkretnej sesji i autorka opublikowanego w 1979 roku w postaci odrębnego woluminu opracowania *Przestrzeń w poezji konkretnej*), a także artyści wizualni, zwłaszcza wszechstronny Zbigniew Makarewicz, będący autorem wielu szkiców poświęconych poezji konkretnej i jej pograniczom³³. W ostatnich zaś latach działalność teoretyczki i artystki udanie łączy chociażby wspomniana Dawidek-Gryglicka, autorka monumentalnej *Historii tekstu wizualnego* i wielu publikacji poświęconych dziełu Stanisława Dróżdża, której działalność artystyczna w interesujący sposób rozwija historyczne praktyki konkretystów³⁴. Choć u wymienionych autorów łatwo wykazać można zależność pomiędzy wypowiedziami artystycznymi i teoretycznymi, każdy z nich wykształcił odmienną strategię ich współistnienia, która mogłaby stać się przedmiotem osobnego opracowania. Ujmując rzecz w sporym przybliżeniu, powiedzieć można, że konfrontacyjna taktyka Bocian wykazuje niewiele podobieństw do rozwojowej narracji Wesołowskiego, obie zaś wyraźnie różnią się od bardziej historycznej perspektywy Dawidek-Gryglickiej, której cenne opracowania jawić mogą się również jako forma przygotowania i podbudowy jej własnych działań artystycznych, a ponadto jako rodzaj hołdu złożonego Dróżdżowi i innym polskim konkretystom.

Wybór Józefa Bujnowskiego, Tadeusza Sławka i Piotra Rypsona – czyli autorów, których „dwuręczność” przybierała mniej oczywiste postaci – związany jest z faktem, że w różnych rozwojuach polskiej poezji konkretnej (Bujnowski w latach siedemdziesiątych, Sławek w osiemdziesiątych, a Rypson w dziewięćdziesiątych) funkcjonowali oni jako najważniejsi reprezentanci instytucji akademickiej, którzy swoimi tekstami i wystąpieniami nadawali sankcję niszowym i budzącym mieszane uczucia pracom polskich konkretystów. W oczywistym przybliżeniu powiedzieć można, że ich rola okazała się podobna do funkcji reprezentantów świata sztuki z instytucjonalnej definicji sztuki George’a Dickie’ego; oto, niejako w imieniu Akademii, nadawali oni tym czy innym artefaktom tekstowym „sta-

32. Wesołowski, *Komentarz do tekstu...*, s. 291–292. Data 1981 jest tu o tyle symboliczna, że – jak wyznaje Wesołowski – tego roku napisał swój „jeden jedyny wiersz konkretny” (s. 307).

33. Zob. np. Zbigniew Makarewicz, *Na krańcach alfabetu kultury*, w: *Poezja konkretna a (i inne)...*, s. 78–112.

34. Wymienić można tu chociażby projekty *DE-kody* (2003), *Słownik intrawertyczny. Słownik ekstrawertyczny* (2004) czy *Języki_wersja polska* (2005), eksponowane w przestrzeniach wystawienniczych, ale i przyjmujące postać wykraczających już poza mury galerii książek konkretystycznych – i tak też, jako „prace książkowe”, tu i ówdzie omawiane (zob. np. Tomasz Wilmański, *Personalny słownik*, „Ha!Art” 2005, nr 1 (19), z. A, s. 204).

tus kandydatów do oceny” czy „aprobaty” (*appreciation*)³⁵. Wydaje się, że każdy z nich wziął na siebie tę rolę świadomie, rezygnując przy tym z wyraźniejszego eksponowania swych własnych prób artystycznych, co z pewnością (choćby z powodów czasowych...) pozwoliło im skuteczniej działać w charakterze znawców, popularyzatorów, rzeczników. Można wszakże zaryzykować tezę, że w efekcie zaistniałej sytuacji w polskim ruchu konkretystycznym dłużej niż gdzie indziej utrzymywał się rozdział pomiędzy lewą a prawą ręką, praktyką a teorią – rozdział, który, zgodnie z kierunkiem rozwoju neoawangardy, winien być raczej zacieranym³⁶. Istnienie owego podziału utrudniać mogło jednak artystom podjęcie bardziej radykalnych działań na styku praktyki i teorii poetyckiej, bez których wszakże – podobnie jak w awangardach historycznych – instytucja sztuki (literatury) nie może zostać „otwarcie stematyzowana” oraz, w umożliwionych przez to dalszych próbach, poddana „twórczej analizie”³⁷. W tym przynajmniej aspekcie przynajmniej polskiej neoawangardy podpadałyby pod znaną diagnozę Petera Bürgera, zgodnie z którą – jak streszcza Hal Foster – „powtórzenie gestu historycznej awangardy przez neoawangardę” służy w gruncie rzeczy jego instytucjonalizacji, sprawia, że „to, co przedtem było transgresyjne” zmienia się w „to, co już w pełni się zinstytucjonalizowało”³⁸. Poszukując uznania i opieki Akademii – a tym sa-

35. Zob. George Dickie, *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, tłum. Maria Gołaszewska, w: *Estetyka w świecie*, red. Maria Gołaszewska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1984, s. 19.

36. Być może pewien deficyt samodzielnej i pogłębionej myśli teoretycznej (niedotyczący, rzecz jasna, artystów najważniejszych, takich jak Tadeusz Kantor czy Jarosław Kozłowski) uznać trzeba za charakterystyczną cechę polskiej neoawangardy. W swojej niedawnej książce o konceptualizmie powtórzy Dziamski pochodzącą z 1975 roku diagnozę Morawskiego, zdaniem którego w polskiej sztuce konceptualnej brakowało realizacji przyjmujących postać „rozbudowanego komentarza analitycznego przy nikłej dokumentacji wizualnej. Nie jest tak, że polscy awangardziści nie teoretyzują [...], ale są to raczej konспекty czy dyspozycje do jakiejś ewentualnej teorii artystycznej; teorią zajmują się nadal krytycy – Wiesław Borowski, Andrzej Kostołowski, Jerzy Ludwiński, Andrzej Turowski” (Grzegorz Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 222; zob. też: S. Morawski, *Konceptualizm obcy i rodzimy*, „Projekt” 1975, nr 3).

37. Hal Foster, *Kto się boi neoawangardy?*, w: *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, TAIWPN Universitas, Kraków 2010, s. 44, 46. Bürgerowskie pojęcie instytucji sztuki odsyła zarówno do „aparatu służącego tworzeniu i dystrybucji sztuki”, jak i do „panujących w danej epoce wyobrażeń na temat sztuki, znacząco wpływających na recepcję dzieł” (Peter Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. Jadwiga Kita-Huber, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 27).

38. Foster, *Kto się boi...*, s. 35. Zgodziłbym się z Marcinem Lachowskim, że „możliwe wydaje się zastosowanie trzonu teorii Bürgera dla opisu zjawisk w sztuce polskiej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych” – rzecz jasna, przy uwzględnieniu „lekkiego opóźnienia”, z jakim „zjawiska artystyczne z kręgu neoawangardy” pojawiły się w Polsce, oraz specyfiki obiegu i charakteru sztuki PRL-u (Marcin Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2006, s. 19–20). W swojej książce Lachowski do-

mym podtrzymując istniejący instytucjonalny porządek – „naiwny” i w znacznej mierze bezrefleksyjny polski konkretyzm, okazywałyby zatem swą słabość, działałby przeciwnie, osłabiając tkwiącą w nim potencjalność zmiany. Włączenie w jego historię „leworęcznych” praktyk Bujnowskiego, Sławka i Rypsona pozwoliłoby zobaczyć ją nieco inaczej i zmodyfikować zastany obraz polskiej poezji konkretnej. Uzupełniony o przykłady ich działań nie tylko byłby on pełniejszy, ale i wzbogaciłby się o przykłady bardziej zdecydowanych i w większym stopniu samoświadomych gestów neoawangardowych. Odsyłając do impulsów awangard historycznych (jak czynił to zwłaszcza Bujnowski), biorąc w nawias istniejące instytucjonalne podziały (przede wszystkim – Sławek) i reinterpretując tradycję artystycznego eksperymentu (najwyraźniej – Rypson), konsekwentnie pracowali oni nad poszerzeniem samoświadomości polskiej neoawangardy literackiej. W dalszej części artykułu chciałbym – zaczynając od czasów nam najbliższych i z konieczności mniej lub bardziej pobieżnie – omówić „dwuręczność” każdego z nich, próbując odnieść ją do właściwych im kontekstów historycznych, a także wskazać na związane z nimi obszary i problemy badawcze, nad jakimi należałoby pochylić się w dalszych badaniach.

Piotr Rypson – reinterpretacja

Kulturotwórczej aktywności urodzonego w 1956 roku Piotra Rypsona nie sposób nie uznać za rozległą, zaś badania literackie wydają się stanowić jedynie jej niewielką, choć pod wieloma względami istotną, część. Mimo faktu, że doktoryzował się na warszawskiej polonistyce, nigdy nie był postrzegany Rypson jedynie jako literaturoznawca, a funkcjonował przede wszystkim jako historyk i krytyk sztuki, redaktor naczelny „Obiegu” (w latach 1990–1993) oraz ceniony kurator (w latach 1990–1996 związany z Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski). Przygotował on kilka ważnych wystaw poświęconych poezji wizualnej dawnych

wodzi, że polskie neoawangardowe praktyki artystyczne „wywołały podobne [jak na Zachodzie – dop. P.B.] kontrowersje, dotyczące autonomii sztuki, choć trudno mówić w przypadku PRL-u lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych o zagrożeniach ze strony kultury popularnej [...] – tutejsze zagrożenia miały inne charakter” (Lachowski, *Awangarda wobec...*, s. 19). Odpowiednio „zreinterpretowana” teoria Bürgera pozwala jednak „konkretyzować pojęcie awangardy w odniesieniu do zastanego otoczenia instytucjonalnego” i zadawać nam pytania o „realność ram instytucjonalnych, czyli granic, które w PRL-u lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych były oficjalnie wykreślone dla działalności artystycznej” (Lachowski, *Awangarda wobec...*, s. 22). Por. Małgorzata Dawidek-Gryglicka, *Suwerenność neoawangardy. W poszukiwaniu odrębności polskiej poezji konkretnej i sztuki konceptualnej*, w: *Awangarda środkowej i wschodniej Europy – innowacja czy naśladownictwo? Interpretacje*, red. Michalina Kmieciak, Małgorzata Szumna, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 255–282.

epok³⁹ oraz książce artystycznej⁴⁰, zaś w 2002 roku opublikował książkową wersję swojego doktoratu pod tytułem *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*. Jeszcze zaś przed ukazaniem się swojej pierwszej znanej i uznanej monografii poświęconej interesującej nas tematyce – *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej* z 1989 roku⁴¹ – dał się poznać jako popularyzator twórczości Dicka Higginsa⁴², a także jako aktywny uczestnik ruchu Mail Art i autor istotnej publikacji na jego temat⁴³, którą wydał – podobnie zresztą, jak wybór tekstów autora *Intermediów* – w prowadzonym przez siebie w latach 1984–1990 wydawnictwie warszawskiej Akademii Ruchu. W 2016 roku na wystawie *Notatki z podziemia* w Muzeum Sztuki w Łodzi przypomniano też ówczesne typograficzno-wizualne prace Rypsona związane z jego działalnością w roli menażera punk-rockowego TILT-u oraz współtwórcy fanzinów „TILT” i „POST”⁴⁴.

W 1978 roku rozpoczął Rypson współpracę z założoną przez Henryka Gajewskiego Galerią Remont; od razu też uczestniczyć zaczął w międzynarodowym ruchu konkretystycznym. Już dwa lata później dla Vec Audio Editions nagrał Rypson w Maastricht program *TO MOR ROW. FUTURIST POETRY*, stanowiący prezentację poezji polskiego futuryzmu z lat 1919–1922 w jego autorskim wykonaniu i wyborze (obejmował on wiersze Tytusa Czyżewskiego, Brunona Jasińskiego, Stanisława Młodożeńca, Anatola Sterna i Aleksandra Wata)⁴⁵. Z 1980 roku pochodzi również

39. Zob. np. *Obraz słowa. Europejska poezja wizualna od starożytności do końca XVIII wieku. Wystawa 11–30 maja 1987*, scen. i kom. Piotr Rypson, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1987; *Poezja wizualna na Pomorzu Zachodnim w XVII wieku. Katalog wystawy*, tekst Piotr Rypson, Książnica Szczecińska, Szczecin 1994.

40. Zob. Piotr Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919–1992*, Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, Warszawa 1992.

41. Piotr Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Wydawnictwo Akademii Ruchu, Warszawa 1989. W *Słowniczku artystycznym „Rastra”* książka ta została określona mianem „kultowej”, zaś jej autor „najlepszym specjalistą w Polsce w tym zakresie”, który „jako badacz poezji wizualnej i sztuki poczty” funkcjonował wręcz jako „postać legendarna” <<http://www.rastra.art.pl/archiwa/sloownik/sloowniczek.htm>> (11.12.2016).

42. Zob. Dick Higgins, *Intermedia i inne eseje*, wyb. i oprac. Piotr Rypson, Wydawnictwo Akademii Ruchu, Warszawa 1985; Dick Higgins, *Czternaście tłumaczeń telefonicznych dla Steve’a McCafferya*, wyb., oprac., kom. Piotr Rypson, Kłódzki Ośrodek Kultury, Kłódzko 1987. W 2002 roku wyznawał Rypson: „Bardzo wiele zawdzięczam mojemu zmarłemu przyjacielowi, Dickowi Higginsowi, wspaniałemu artyście i uczonemu” (Piotr Rypson, *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Neriton, Warszawa 2002, s. 10).

43. Zob. *Mail art, czyli sztuka poczty*, wyb. i oprac. Piotr Rypson, Wydawnictwo Akademii Ruchu, Warszawa 1985.

44. Zob. *Notatki z podziemia. Sztuka i muzyka alternatywna w Europie Wschodniej 1968–1994/Notes From the Underground. Art and Alternative Music in Eastern Europe 1968–1994*, red. David Crowley, Daniel Muzyczuk, Muzeum Sztuki w Łodzi, Koenig Books, Łódź 2016, s. 176, 363–371.

45. Materiał został opublikowany na kasiecie magnetofonowej jako 7. wydawnictwo VEC Audio Editions; pojedyncze utwory Rypsona znalazły się również na kompilacji *Ulises Dog* (VEC

pierwsza znana mi publikacja autorskiego, fluxusowego z ducha wydawnictwa Rypsona SATOR (Sator Editions) – nosi ona tytuł *WtHEre*, odbita została w 60 numerowanych kopiach, zaś narzędziem artystycznego wyrazu stała się w niej dla artysty jego własna dłoń. Intermedialne działania Rypsona nie ograniczały się, rzecz jasna, ani do stamp-artu, ani do sztuki poczty – były one bardzo różnorodne i obejmowały również performanse (jak np. zrealizowaną wspólnie z Danielem White’em w Pracowni „Dziekanka” *Żelazną kurtynę* z 1 czerwca 1981). Wydawnictwo SATOR regularnie publikowało teksty podejmujące dialog z konkretyzmem (w tym kolażowe *Obrazy pewnego stanu*, powstające w latach 1982–1984), zaś dowody swojego ożywionego uczestnictwa w sieci mail-artowej zaprezentował Rypson w maju 1984 roku na wystawie *SATOR Mail Art 1978–1984* w „Dziekance”⁴⁶. W tym samym roku autor *Obrazu słowa* wziął udział w wystawie *To Get Close Human Contact* (Makkom, Amsterdam), zaś swoje poezje wizualne wystawiał m.in. w 1988 roku wspólnie z Jackiem Bałdygą w Köln; w towarzyszącym ekspozycji skromnym wydawnictwie okolicznościowym zmieścił się jeden tylko utwór Rypsona, mający postać:

TAK		NIE
	WIEM	
NIC		WSZYSTKO ⁴⁷

Znacznie istotniejszy wydaje się wkład Rypsona w historię poezji dźwiękowej, która rzekomo – jak w 1990 roku w trakcie jednej z konkretystycznych konferencji twierdziła Dorota Szwarzman – w Polsce „nie rozwinęła się prawie wcale”⁴⁸.

Audio 9 z 1981) oraz na otwierającym serię albumie *Here* z 1978 roku, na którym zamieszczono – wykonany wspólnie z Piotrem Rodowiczem i Rodem Summersem – osiemnastominutowy utwór *Polish Environment Reaction '78*, po raz pierwszy zaprezentowany w tym samym roku w Galerii Remont.

46. Rozsyłane przez Rypsona i sygnowane jako „A SATOR Product” bądź „SATOR EDITIONS” materiały wielokrotnie wykorzystywały rozwiązania typograficzne typowe dla poezji wizualnej – na przykład w *Telephone Book Page* z 1981 roku na uwagę zasługuje nawiązujący do telefonicznego kabla zapis tytułu, zaś w późniejszym *SATOR Comix* na narysowanej kopercie przerysowuje Rypson kwadrat magiczny SATOR-ROTAS oraz trójkąt utworzony z samogłosek A, E, I, O, U.

47. *2 Künstleraus Warschau: Janusz Bałdyga, Piotr Rypson. Visuelle Poesie*, Moltkeri Werkstatt, Köln, April 1988. Równie ascetyczny w zastosowanych środkach jest wizualny wiersz Rypsona zamieszczony w mail-artowej publikacji *Things to Think about in S-P-A-C-E* (ed. Mario Lara, Common Press, San Diego 1980), stanowiący bodaj najbardziej oszczędną kompozycję w całym tomie.

48. Dorota Szwarzman, *O poezji dźwiękowej*, w: *Poezja konkretna a (i inne)...*, s. 189. Jedynym polskim przedstawicielem poezji dźwiękowej wymienionym w cytowanym artykule jest związany ze Studium Eksperymentalnym Polskiego Radia Eugeniusz Rudnik, zdaniem krytyczki tworzący utwory z zakresu „text-sound composition” (Szwarzman, *O poezji...*, s. 192). Rudnik jest też jedynym polskim autorem poezji dźwiękowej obecnym w obszernym katalogu poezji dźwiękowej

Diagnoza to tyleż bezlitosna, co w dużej mierze prawdziwa; co prawda w trakcie tego samego seminarium przypominał Makarewicz „kompozycje dźwiękowe” Wojciecha Szukowskiego (05 z 1973 roku oraz *Genesis* z 1978)⁴⁹, jednak bardzo wymowny jest fakt, że w artykule opublikowanym ponad dwadzieścia lat później wciąż nazywa go on „jedynym upartym [...] realizatorem”⁵⁰ tego typu twórczości w Polsce... Tworzone od początku lat osiemdziesiątych poezje dźwiękowe Rypsona – do dziś prawie zupełnie nieznane i nieomawiane – mają zatem swoją wagę, zwłaszcza że przyjmowały one również postać (faktycznie nad Wisłą nieobecnej) twórczości symultanicznej, zbliżając się tym samym do chóralnych kompozycji muzycznych. W 1981 roku opublikował Rypson partyturę na kwintet głosów noszącą tytuł *AEIOU*, która 12 maja tego samego roku została wykonana i utrwalona w formie nagrania w studiu ówczesnej warszawskiej Akademii Muzycznej⁵¹. Każdy głos realizuje w niej wyłącznie jedną ze składających się na tytuł samogłosek, zaś całość, stanowiąca modelowy przykład intermedium, jest interesująca nade wszystko w warstwie wizualnej. Przebieg poszczególnych części kompozycji Rypsona umotywowany wydaje się bowiem możliwością utworzenia czytelnych układów wizualnych w zaprojektowanej przez niego matrycy; ta ostatnia wygenerować pozwala m.in. kwadrat, trójkąt, romb, krzyż św. Andrzeja, a także kształty przypominające groty strzał oraz skrzydła, podobne do tych z *Easter Wings* George’a Herberta. W dźwiękowym kształcie *AEIOU* niełatwo jest jednak wysłyszeć tę różnorodność – przybiera on bowiem mantryczno-medytacyjny, „buddyjski” charakter. Podobnie ascetyczną postać posiadać musiałyby wykonanie *ABRAXASU* z 1984 roku⁵². Chociaż układ dość liczego chóru został w nim precyzyjnie określony (każdemu z wykonawców zostało przypisane miejsce w jednym z dwóch rzędów), podobnie jak w *AEIOU* w utworze tym równie ważna, jeśli nie ważniejsza, wydaje się postać wizualna partytury – tym razem oparta na sukcesywnym pomniejszaniu magicznej formuły słownej *abracadabra*:

z monografii Christiana Scholza – choć dodać trzeba, że niemiecki badacz odnotowuje również wspomnianą antologię twórczości polskich futurystów w wykonaniu Rypsona, a także – w sekcji *Vokalkompositionen* – utwory Krzysztofa Pendereckiego i Pawła Szymańskiego (zob. Christian Scholz, *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, t. III, Gertraud Scholz Verlag, Obermichelbach 1989).

49. Zob. Makarewicz, *Na krańcach...*, s. 102–103.

50. Zbigniew Makarewicz, *Poetyka zapisu. O poezji, poezjografii i poezji konkretnej*, „ArtPunkt” 2011, nr 9, s. 6. Diagnozę tę uzupełnilibyśmy dziś z pewnością chociażby o Mirona Białoszewskiego, którego „wiersze dźwiękowe” w wyborze Macieja Byliniaka ukazały się jako płyta CD w 2013 w wydawnictwie Bôlt (*Białoszewski do słuchu*, t. IV: *Wiersze dźwiękowe*).

51. Piotr Rypson, *AEIOU. A Score for a Quintet of Voices*, SATOR, Warszawa 1981.

52. Piotr Rypson, *ABRAXAS. A Musical Score for 21 Persons*, SATOR, Warszawa 1984.

a b r a c a d a b r a
 a b r a c a d a b r
 a b r a c a d a b
 a b r a c a d a
 a b r a c a d
 a b r a c a
 a b r a c
 a b r a
 a b r
 a b
 a

Drugą część partytury tworzy identyczny trójkąt, tyle że odwrócony – rozpoczyna się ona od osamotnionego *a*, kończy zaś powrotem do kompletnego leksemu *abracadabra*. Ponieważ w tak obmyślanej partyturze każdy wykonawca realizować ma zaledwie kilka dźwięków, intermedium Rypsona wydaje się przybierać charakter przede wszystkim konceptualny: czytelnik bez większego trudu stworzyć sobie może koncepcję jego wykonania, zaś zorganizowanie tego ostatniego jawić się może nie tyle nawet jako zbędne, co – z uwagi na liczbę wykonawców – niełatwe. Ograniczenia tego typu nie dotyczyły jednak, rzecz jasna, jednogłosowych konkretystycznych kompozycji Rypsona; artysta wykonywał je zarówno w kraju (jego „taśma poetycka” *Strunnienie* zaprezentowana została na przykład w ramach Międzynarodowych Spotkań *Teraz i poza czasem* w czerwcu 1986 roku), jak i przede wszystkim zagranicą: w 1984 roku w Makkom wykonał interesujący, kulisty wiersz-partyturę *For a Close Human Contact*, uczestniczył też m.in. w 1° *Festival Internacional De Poesia Viva* w Figueira Da Foz w Portugalii (kwiecień–maj 1987), a swój autorski program przedstawił na wieczorze poezji dźwiękowej Festiwalu POLYPHONIX 26 w Budapeszcie (październik 1994). W trakcie tego ostatnio zaprezentował m.in. zainspirowany jednym z koanów zen permutacyjny utwór *Nazywam się nie wiem/ I call myself I don't know* oraz noszący ślady podobnych inspiracji poststrukturalistyczny wykład poetycki *Writing is the filling of emptiness*.

Nie może nie zwracać uwagi, że wszystkie wymienione wiersze dźwiękowe Rypsona noszą znamiona podobnych inspiracji i wydają się eksplorować przestrzenie życia duchowego i metafizyki. Refleksji o takim charakterze nie odnajdziemy tymczasem w jego poświęconych poezji wizualnej wyważonych historycznoliterackich opracowaniach z lat dziewięćdziesiątych; kojarzy się ona raczej z niektórymi tekstami Tadeusza Sławka i niewykluczone, że to te ostatnie – jak na przykład wygłoszony na pierwszej sesji o poezji konkretnej z 1979 roku esej *Poezja konkretna w tradycji metafizyki* – stanowiły dla młodszego o dziesięć lat warszawskiego badacza jedną z początkowych inspiracji. W wyraźnie uduchowiony sposób pisze bowiem Rypson o poezji konkretnej w katalogu do wystawy

To Get Close to Human Contact z 1984 roku (powołując się m.in. na „mistyczne” pieśni Shri Prabhata Rainjana Sarkhara i odwołując się do kategorii „otwartości”⁵³), znacznie szerzej zaś w *Obrazie słowa* z 1989, zwłaszcza w rozdziałach początkowych (jak *Magia pisma i mistyka języka czy W labiryncie poetyckim*) oraz w zakończeniu, w którym wyraża tęsknotę za obecnym w „mistyce słowa na Wschodzie i Zachodzie [...] doświadczeniem zwracającym całą istotę człowieka ku istnieniu, ku tajemnicy”⁵⁴. Podobny charakter ma wystąpienie Rypsona z 1990 roku: noszące wymowny tytuł *O tym jak słowo ciałem się stało*, rozpoczynające się przeglądem wielkich religijnych tekstów kultury (egipska Księga Umarłych, Tora, 1 List do Koryntian), a oparte na nader czytelnej tezie i rozwijanym w swojej dalszej części przypuszczeniu: „Przez całe wieki próbowano chwytać tajemnicę Niepoznanego w siatki słów i kształtów, liczb i symboli. To tutaj tkwi sekret uporu tych wysiłków, łacińskich poetów antyku i renesansu karolińskiego, poetów wizualnych Renesansu i Baroku, całej tradycji nowożytnej emblematyki, ikonologii, hieroglifiki... i być może, choć się rzadko do tego przyznają, twórców współczesnych”⁵⁵. Myśl ta powtórzona zostanie w zakończeniu eseju, w którym artystyczne wytwory człowieka zostaną uznane za „znaki na drodze do rzeczywistości najgłębszej i najwyższej”, w samej zaś puencie Rypson (nie pierwszy zresztą raz w omawianym tekście) odda głos średniowiecznemu indyjskiemu mistykowi i świętemu, Kabirowi: „Jeżeli chcesz prawdy, powiem ci prawdę / posłuchaj tajemnego dźwięku, który jest w tobie / Ten, o którym nikt nie mówi / przemawia do Siebie dźwiękami skrytymi / I On jest Tym, który wszystko uczynił”⁵⁶. W tym świetle wybór takiej, a nie innej, warstwy tekstowej kompozycji Rypsona nabiera na znaczeniu – jest ona wszak prawie bez wyjątku zaczerpnięta z wizualnej poezji religijnej i hermetycznej, którą w tym czasie interesował się on jako badacz. Wszystkie wykorzystywane przez niego motywy – oparte na pięciowyrazowym palindromie kwadrat magiczny SATOR-ROTAS, używany przez Fryderyka III jako rodzaj tajemnej formuły zestaw łacińskich samogłosek AEIOU, trójkątny zapis zaklęcia *abracadabra*, jak również stanowiący jego wariant tytuł *Abraxas* – przejęte zostały wprost z wizualnych wierszy dawnych epok, których przedruki odnaleźć można w *Obrazie słowa*⁵⁷. Nadając tym na pozór niemym świadectwom metafizycznych poszukiwań nową, dźwiękową postać, ożywia je

53. Piotr Rypson, *For a Close Human Contact*, w: *To Get Close to Human Contact*, Makkom, Amsterdam 1984, brak paginacji.

54. Zob. Rypson, *Obraz słowa...*, s. 357.

55. Piotr Rypson, *O tym jak słowo ciałem się stało. Rzecz o nowych poetykach drugiej połowy XX wieku*, w: *Poezja konkretna a (i inne)...*, s. 115.

56. Rypson, *O tym jak...*, s. 149 [ten i inne wykorzystane w tekście cytaty Kabira nie zostały zlokalizowane].

57. Zob. Rypson, *Obraz słowa...*, s. 48, 50–52.

Rypson i pozwala ich „tajemnym dźwiękom” zabrzmieć. W rzeczy samej słowo staje się tu ciałem; ściśle łączy się z oddechem (nie przez przypadek w *AEIOU* eksponuje artysta „pneumatyczne” samogłoski), zyskując tym samym bardzo konkretną, foniczną postać, dzięki której przetransponowane być może w obcy dla niego kontekst kulturowy. Praktyka Piotra Rypsona jest zatem w rzeczy samej „dwuręczna” – podczas gdy ręką „prawą” dokonuje selekcji i syntezy odnalezionych w bibliotekach wierszy wizualnych, ręką „lewą” rzuca je przed oczy zmęczonym i oziębiałym przedstawicielom gatunku *homo sovieticus*. Realizowane przez autora *AEIOU* „poszukiwanie i odkrywanie różnorodności w powtórzeniu” wydaje się stanowić zatem – jak na marginesie prac Barbary Rose pisze Tomasz Załuski – „gest swoistego oporu wobec rosnącej unifikacji, jakiej podlega życie i otoczenie człowieka”⁵⁸.

Dopowiedzieć trzeba, że choć u Rypsona zaobserwować można wyraźną zależność pomiędzy uczestnictwem w międzynarodowym ruchu artystycznym a jego własną działalnością twórczą, to tej ostatniej nie sposób traktować jako próby nadrobienia zaległości wobec Zachodu. Owszem, w 1985 roku, we wstępie do zbioru esejów Higginsa wskazywał Rypson na „dotkliwość odczuwania rozziwu w rozpoznaniu kulturowej sytuacji awangardy światowej od lat 50-tych” oraz utyskiwał, że „brak oryginalnych tekstów i opracowań znacznie zawężyło nasze rozumienie nowych dzieł i ich znaczeń, kontekstów i przestrzeni jaką ewokują”⁵⁹. Pisząc jednak te słowa, miał on już na koncie większość wymienionych wyżej realizacji, będących wymownymi dowodami włączenia się w toczony przez nie dialog; zainspirowany działalnością Higginsa skłaniał się Rypson do pojmowania sztuki jako wzbogacenia „możliwości i pojemności ludzkiego kontaktu: sztuka jest zawsze przecież pośrednikiem, przekazem, komunikatem, zaś przestrzeń jaką obejmuje jest nieprzekraczalnie przestrzenią ludzkiego umysłu”⁶⁰. Można powiedzieć, że nie ukrywając zakorzenienia swoich konkretyzacyjnych prac zarazem w odległych tradycjach, jak i w kontekście europejskiej neoawangardy (Fluxus, sztuka intermediiów itd.), a wręcz je eksponując, wykonuje Rypson gest o przynajmniej podwójnym znaczeniu. Po pierwsze jego neoawangardowe różnicujące repetycje wydają się testować możliwości i granice powtórzenia oraz charakter intermedialnej transpozycji. Po drugie zaś badają one pojemność i właściwości środowiska, w obrębie którego zostały zaproponowane, stanowiąc tym samym rodzaj jego krytycznej reinterpretacji. Efekty owego badania nie mogą nastrajać pozytywnie; wydaje się wszak, że dźwięki, samogłoski i permutacje Rypsona

58. Tomasz Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, TAIWPN Universitas, Kraków 2008, s. 385.

59. Piotr Rypson, *Wstęp*, w: Higgins, *Intermedia...*, s. 5.

60. Rypson, *Wstęp...*, s. 5.

nie znalazły wielu życzliwych uszu... To, że w Polsce prawie w ogóle nie funkcjonuje on jako autor poezji konkretnej, wyłącznie zaś jako jej teoretyk, jawić się może jako wymowny i symptomatyczny dowód naszych percepcyjnych i recepcyjnych zaniedbań⁶¹, które – jak się okazuje, nie tylko w latach osiemdziesiątych, lecz także i dziś⁶² – skutecznie zagłuszają „tajemne dźwięki” nowej sztuki.

(Tadeusz Sławek [biorąc w nawias])

Inaczej niż u Piotra Rypsona, działalność poetycka współtworzącego grupę Kontekst Tadeusza Sławka – anglisty i polonisty, pracownika naukowego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, zaś w latach 1996–2002 rektora tej uczelni – od debiutu z 1973 roku przynajmniej do połowy lat osiemdziesiątych jawić się mogła jako podstawowy nurt jego pisarstwa. W 1977 roku opublikował Sławek zarówno pierwszy w Polsce poświęcony poezji konkretnej szkic zamieszczony w pozycji książkowej⁶³, jak i debiutancki tom wierszy *Grand Circus Hotel*. Regularnie publikując teksty na temat poezji konkretnej⁶⁴, przygotowywał równocześnie własne książki poetyckie: w 1982 roku ukazał się *Staw*, a w 1985 – *Rozmowa*. Inspirację konkretyzmem w wymienionych tomach (a tego stanu rzeczy nie zmieniła bynajmniej późniejsza książka *O głodzie. Wiersze* z 1994 roku) określić należałoby jako dyskretną: można doszukiwać się jej w geście włączenia w obręb tkanki wiersza znaków matematycznych (najwyraźniej w *Lindisfarne*, gdzie zapisane w słupku plusy i przecinki wydają się rozdzielać dwie kolumny teksty, pojawiające się po wersach: „Teraz na obcych skałach głos zwielokrotniając / – słabo przez mury dochodzi – to samo ryczy morze”⁶⁵), w wyzyskaniu semantyki tzw. światła drukarskiego (jak w zakończeniu poematu *Hiob*, w którym po lakonicznej części siódmej o brzmieniu „mogę napisać: / NIE MA SŁOWA.” następuje pusta część

61. Wymowny wydaje mi się fakt, że większość analizowanych wyżej przykładów odnalazłem nie w Polsce, a w stuttgarckiej Staatsgalerie, w archiwum Hansa Sohma, któremu Rypson przesyłał swoje wydawnictwa, zaś Dick Higgins przekazał sporą część swoich prywatnych zbiorów. Składiną w kolekcji tej – zaliczanej do największych na świecie zbiorów twórczości konkretystycznej – jest Rypson najliczniej reprezentowanym twórcą polskim.

62. Być może ten stan rzeczy zmienić zdoła wspomniana wystawa *Notatki z podziemia* z ostatniego kwartału 2016 roku, na której wyeksponowano wspomniane partytury Rypsona wraz z archiwalnym nagraniem AEIOU.

63. Tadeusz Sławek, *O istocie poezji konkretnej*, w: Włodzimierz Paźniewski, Sławomir Piskor, Tadeusz Sławek, Andrzej Szuba, *Spór o poezję*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 33–46. Jako teoretyk konkretyzmu zadebiutował Sławek rok wcześniej tekstem *Ogólna sztuka słowa (kilka uwag o poezji konkretnej)*, „Poezja” 1976, nr 6.

64. Większość z nich wejdzie potem w skład książki *Między literami. Szkice o poezji konkretnej* (Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989).

65. Tadeusz Sławek, *Lindisfarne*, w: *Rozmowa. Wiersze*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1985, s. 6.

ósma⁶⁶), a w końcu w predylekcji do stosowania majuskuły i dzielenia wyrazów dywizami – jak w tytule poematu *Do-ty-kać*, interesującego również z uwagi na mnogość formacji słowotwórczych typu: „NIEDOZAGRODYZAGANIALNIE” czy „NIESZANOWNOPANOWALNIE”, mających skłonić czytelnika do namysłu nad materialnością języka⁶⁷. Ograniczając się do analizy tego typu zabiegów, powtórzyć można za Pawłem Sarną, że „doświadczenia konkretystów [...] wywarły wpływ przede wszystkim na filozofię twórczą Tadeusza Sławka, a nie na samą praktykę poetycką autora”⁶⁸. Nie sposób jednak uniknąć pytania, z jakiego powodu jeden z najbardziej aktywnych teoretyków ruchu i komentatorów kolejnych inicjatyw Dróżdża stronił miałby od stosowania poetyki konkretystycznej w swoich wierszach. Pytanie to zyskuje na znaczeniu, gdy weźmiemy pod uwagę fakt, że poezja konkretna przedstawiana była przez grupę Kontekst jako jeden z jej najważniejszych punktów odniesienia⁶⁹.

Odpowiedź mogłaby być z ducha baudrillardowska: oto Tadeusz Sławek publikuje stosunkowo tradycyjne tomy poetyckie, żeby zakamuflować fakt, że całe jego pisarstwo stanowi poezję – tyle tylko, że nieco mniej typową i znacznie bardziej konkretną. Co mogłoby przemawiać za tak śmiałym przypuszczeniem? Na przykład obecność własnych wierszy wizualnych w teoretycznych publikacjach Sławka: a to (i)grający z nazwiskiem francuskiego filozofa wiersz konkretny

66. Zob. Tadeusz Sławek, *Hiob*, w: *Rozmowa...*, s. 11.

67. Tadeusz Sławek, *Do-ty-kać*, w: *Rozmowa...*, s. 59. Znaczący wydaje się również układ kolejnych tego typu wyrazów-wersów na stronach 58–59; efekt ten został jednak osłabiony na poziomie składu.

68. Paweł Sarna, *Pragnienie transcendencji. O wierszach Tadeusza Sławka*, w: *Literackie Zagłębie*, red. Marian Kisiel, Paweł Majerski, Miejska Biblioteka Publiczna, Sosnowiec 2003, s. 109.

69. Zob. np. Włodzimierz Paźniewski, Sławomir Piskor, *O poezję naszego czasu*, „Poezja” 1973, nr 2, s. 11. Twórczość konkretystów doskonale wpisywała się w obszar neoawangardowych zainteresowań członków grupy, piszących w swojej najszerzej komentowanej wypowiedzi programowej: „wychodzimy z założeń artystycznych, które zastaliśmy w sztuce awangardowej [...]. Ceniemy sobie szczególnie przełom estetyczny, który dokonał się w plastyce wraz z pojawieniem się pop-artu oraz happeningu, a w muzyce – punktualizmu i aleatoryzmu, nie wykluczając oczywiście innych dokonań uczestniczących w procesie rozwoju sztuki, o odmiennych odcieniach” (Włodzimierz Paźniewski, Sławomir Piskor, Tadeusz Sławek, Andrzej Szuba, *Zamiast manifestu*, „Poezja” 1974, nr 1, s. 65). Także z latach osiemdziesiątych poezja konkretna stanowiła dla członków grupy ważną dziedzinę twórczości, o czym świadczy zawartość założonego w 1981 roku i wydawanego do 1993 roku w Katowicach almanachu literacko-artystycznego „Studio”: okładkę jego pierwszego numeru zdobi *Między*, zaś dział „Prezentacje” poświęcony został Dróżdżowi; w kolejnych numerach swoje wiersze konkretne stale zamieszczała Marzena Kosińska; publikowano w „Studium” teksty Johna Cage’a, Edwina Morgana, a także nawiązujące do konkretyzmu utwory Andrzeja Szuby czy Joli Treli. Jeszcze jednym zaś dowodem długiego trwania inspiracji poezją konkretną w środowisku katowickim są wspólne konkretystyczne tomy „dwuręcznych” Piotra Majdanika i Pawła Majerskiego (późniejszego monografisty grupy Kontekst): *Trans-pozycje liryczne* (wyb. Marian Kisiel, Katowice 1993) oraz *Poezja neostrukturalna* (Katowice 1994).

na końcu *Maszyny do pisania*⁷⁰, a to własny wiersz wizualny *Mniej* wpleciony w esej *Sztuka Stanisława Dróżdża*, a to znaczący układ owego eseju, który przez dwie strony imitować będzie ruch umniejszania się⁷¹. Dodajmy do tego notoryczne podkreślanie materialności dyskursu w książkach akademickich Sławka z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych: pierwszoplanową rolę rozmaitych obramowań czy ramek, skłonność do rozczłonkowania tekstu na prowadzone równolegle kolumny, w końcu zaś mnogość stosowanych czcionek i środków typograficznych umożliwiających wyodrębnienie wybranych morfemów, słów czy większych części tekstu. Sławek wydawał się wówczas robić sporo, by przekonać czytelników, że wszystko to nie stanowi jedynie nadmiarowego, fakultatywnego uzupełnienia, lecz konieczny i aktywny wymiar dyskursu. Dodajmy do tego niezwykle istotną, jak sądzę, decyzję o tworzeniu tekstów literaturoznawczych kolektywnie, zgodnie z poststrukturalistycznie umotywowaną strategią podwójnego autorstwa⁷², przypominającą teksty Deleuze'a i Guattariego, a stanowiącą – jak mogłaby powiedzieć Ulicka – wymowną manifestację polifoniczności podmiotu wypowiedzi literaturoznawczej. Sławek napisał takich tekstów niemało – najwięcej z Tadeuszem Rachwałem, lecz również: z Davidem Jarrettem, Wojciechem Kalagą, Emanuelem Prowerem, Ewą Sławkową czy (podczas swego pobytu w San Diego) z Donaldem Weslingiem. Pierwszy z tego typu esejów – *Ślady semiotyczne. Kamień i znak*, któremu towarzyszył krótki, acz wymowny, autokomentarz⁷³ – opublikowany został w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych, z czasem zaś coraz wyraźniej zaczynały one przybierać formę swego rodzaju literaturoznawczych performansów, ściśle związanych z poststrukturalistyczną krytyką instancji autorskiej i niepozabawionych znaczenia politycznego. Dodajmy do tego również szereg innych, mniej lub bardziej prowokacyjnych, realizacji Sławkowego teatru literatury, jak na przykład opublikowany w 1988 roku *Aneks* do książki *Tekst (Czytelnik) Margines*, w którym wcielił się on w rolę nawiasu, utrzymując swój

70. Tadeusz Rachwał, Tadeusz Sławek, *Maszyna do pisania. O dekonstruktywistycznej teorii literatury Jacques'a Derridy*, Wydawnictwo Rój, Warszawa 1992, s. 246.

71. Zob. Tadeusz Sławek, *Sztuka Stanisława Dróżdża: człowiek u-bywający*, w: Stanisław Dróżdż, *Pojęciokształty. Poezja konkretna 1967–2003/ Conceptiforms. Concrete Poetry 1967–2003*, red. Andrzej Przywara, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2014, s. 59–61.

72. Zob. Piotr Bogalecki, *Literaturoznawstwo jako roz-twarzanie. Problem podwójnego autorstwa w tekstach Tadeusza Rachwała i Tadeusza Sławka*, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 7, s. 31–46.

73. Czytamy w nim m.in.: „Prezentowany tekst nie jest dia-logiem; nie jest też całkowicie mono-logiem, choć stanowi wytwór zespolonych świadomości. Jest on czymś w rodzaju quasi-mono-dia-logu [będącego] śladem – mamy nadzieję, że nie derridiańsko opóźnionym – dyskusji prowadzonych przez grupę kolegów i przyjaciół, którzy zapragnęli znaleźć odpowiedź na kilka podstawowych pytań o naturę znaku w ogóle, a znaku literackiego w szczególności” (Wojciech Kalaga, Emanuel Prower, Tadeusz Rachwał, Tadeusz Sławek, *Ślady semiotyczne: Kamień i znak*, „Studio” 1984, nr 2 (6), s. 25).

dekonstrukcyjny, nawiązujący do dramatu i mnożący najrozmaitsze postacie nawiasów, esej w pierwszej osobie – zaczyna się on zapisem: „(To ja (Nawias)”⁷⁴.

Można uznać, że wymienione, inspirowane konkretyzmem zabiegi Sławka znajdują swoją kulminację w działaniach, jakie w latach osiemdziesiątych określał on zbiorczym mianem „poezji w sytuacji koncertu”⁷⁵, spośród których najbardziej znane są publikowane już w kolejnej dekadzie „eseje na głos i kontrabas”, wykonywane wspólnie z kontrabasistą Bogdanem Mizerskim. „Eseje” owe – w modelowy sposób problematyzujące, jeśli nie wręcz znoszące, opozycję pomiędzy formą wypowiedzi naukowej, poetyckiej i muzycznej – wydają się trafiać w samo sedno neoawangardowego projektu Sławka, za jaki uznać można hybrydyzację istniejących dyskursów i form wypowiedzi, szczególnie poetyckiej i naukowej. Można postawić tezę, że zwłaszcza w odniesieniu do instytucji nauki (humanistyki) podejmuje Sławek zadanie analogiczne do tego, jakie według Hala Fostera podejmuje neoawangarda w odniesieniu do sztuki – tj. „twórczej analizy tej instytucji, analizy zarazem specyficznej i dekonstrukcyjnej”, niestanowiącej już jednak „nihilistycznego, abstrakcyjnego i anarchistycznego, ataku”⁷⁶. Z kolei ten ostatni – właściwy dla wyodrębnionej przez Fostera pierwszej fazy neoawangardy – przypuszczał Sławek wcześniej, wymierzając go w tradycyjnie definiowaną instytucję poezji, zaś jego teoretyczne zaplecze stanowiły inspirowane amerykańską neoawangardą poetycką eseje o literaturze. W jednym z nich, odsyłając zarazem do Allena Ginsberga, jak do Edwarda Stachury, pisał Sławek na przykład:

Kto mówi o sobie „jestem poetą / pisarzem”, kto mówi „piszę”, stawia się po stronie biurokracji, kultury, systemu. [...] Mówiąc „jestem poetą” ustanawiam wszystkich innych w roli czytelników, dzielę świat na funkcje, role i maski społeczne; idę jak najdalej na rękę systemowi biurokratycznemu [...] Chodzi o to, by pisanie z tej sfery wywieść. A jest to możliwe wtedy, gdy pisanie stanie się słowem wypowiadającym, tzn. gdy przestanie być stylem pisania, a zacznie być stylem mówienia; gdy będzie funkcjonowało jako przedłużenie mojego gestu fizycznej ekspresji, mojego spotkania z Innym⁷⁷.

74. Zob. Tadeusz Rachwał, Wojciech Kalaga, Tadeusz Sławek, Emanuel Prower, *Aneks*, w: *Tekst (Czytelnik) Margines*, red. Wojciech Kalaga, Tadeusz Sławek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1988, s. 202. Pozostali autorzy wcielili się w rolę Tekstu (Rachwał), Marginesu (Kalaga) i Czytelnika (Prower).

75. Zob. *Prezentacje – Tadeusz Sławek*, „Studio”, 1985, t. 7, s. 76.

76. Foster, *Kto się boi...*, s. 46 [cyt. zmodyfikowany].

77. Tadeusz Sławek, *O pisaniu*, „Studio” 1982, t. 2, s. 13–15. Już w 1977 w eseju *Sztuka słowa, sztuka życia* – przywołującym m.in. postaci Allena Ginsberga i Gary’ego Snydera oraz „rewolucyjną rozprawę” *Projective Verse* Charlesa Olsona – postulował Sławek „przesunięcie siły ciężkości z wyjątkowości poety jako zawodu na konieczność codzienności poezji jako funkcji organicznej”, aprobatywnie cytując przy tym opinię Johna Wiensera: „poezja, choć zajmuje się językiem, nie jest bardziej świętą czynnością niż, powiedzmy, sranie” (Tadeusz Sławek, *Sztuka słowa, sztuka życia*, w: Włodzimierz Paźniewski, Sławomir Piskor, Tadeusz Sławek, Andrzej Szuba,

Rozumianą w ten sposób instytucję poezji próbował Sławek kontestować w całej swojej działalności artystycznej, od samego jej początku próbując nadać słowu status „mówiony” i potraktować je jako performatywny, antysystemowy „gest”. W rozpoczynającej się od roku 1977 pierwszej fazie współpracy z Mizerskim w grupach „Orator Magic” i „M-3”, a także w trakcie nieco późniejszej kooperacji z Krzysztofem Knittlem i Mieczysławem Litwińskim (okres formacji „Light from Poland”, o której istotności może świadczyć fakt, że została ona omówiona w syntezie Szwarzman *Czas Warszawskich Jesieni. O muzyce polskiej 1945–2007*⁷⁸), Sławek recytował swoje własne, krótsze i bardziej różnorodne niż późniejsze „eseje”, teksty poetyckie. W większej części były to teksty do dziś niepublikowane, jednak pewna ich liczba pojawiała się również, w nieco tylko zmienionej formie, w wymienionych wyżej tomach poetyckich⁷⁹. Każę to spytać o właściwą modalność Sławkowej poezji i pozwala potraktować jej opublikowane w druku zapisy jako rodzaj partytur kolejnych, w pewnym sensie prymarnych, wykonań głosowych. Jeszcze zaś wcześniej, bo – jak przyznaje Sławek w rozmowie z Jarosławem Nowosadem – „już na przełomie lat 60. i 70. eksperymentował [on] z różnymi kombinacjami dźwięków z taśmy magnetofonowej”, próbując „łączyć słowo z muzyką”, by następnie z neofickim zapałem organizować nieformalne występy w prywatnych mieszkaniach i akademikach⁸⁰. Podobnie jak o słabo znaną konkretystyczną działalność Rypsona, tak i o eksperymenty Sławka – przynajmniej

Spór o poezję..., s. 87–97; cyt. z Wienersa za: *The New American Poetry*, ed. Donald Allen, Grove Press, New York 1960, s. 426). Zob. też: Tadeusz Sławek, *Świat jako droga i świat jako słownik*, „Studio” 1983, nr 1 (3).

78. Dorota Szwarzman, *Czas Warszawskich Jesieni. O muzyce polskiej 1945–2007*, Wydawnictwo Stentor, Warszawa 2007, s. 79. O związku działań Mizerskiego i Sławka z bujnie rozwijającymi się na Zachodzie działaniami z zakresu *performative poetry*, *jazz-poetry* i *spoken word* świadczyć może chociażby przygotowany wspólnie z Jerome’em Rothenbergiem i Bertramem Turetzy’em program *Głos odwrócony* (Warszawa 1988); dodać można, że w tym samym roku w ważnym dla konkretystów wydawnictwie kłódzkim Sławek opublikował przetłumaczony przez siebie tom Rothenberga *Okoliczności* (Kłódzki Ośrodek Kultury, Kłódzko 1988). Od czasu do czasu występował również Sławek poza Polską, z muzykami zagranicznymi – np. tuż po zakończeniu stanu wojennego przedstawił w Norwich poemat *Stripsearch* z towarzyszeniem improwizującego kwintetu muzyków (gitara, saksofon, bas, podwójna obsada perkusji) – wcześniej zaś, bo na przełomie lat 1979 i 1980 podczas stypendium w San Diego, poznał inspirujących go Allana Karpowa i, zwłaszcza, Davida Antina.

79. Pewien wgląd w postać pierwszych programów Sławka i Mizerskiego może dać opublikowana w 2001 roku płyta *Rzeczy/ Teraz*, nawiązująca do programu *Rzeczy* z 1978 roku; część z wykorzystanych tam tekstów znana jest czytelnikowi poezji Sławka z jego tomów. Zob. też: *Widok podwójny. Rozmowa z Bogdanem Mizerskim*, w: *Polytropos. Na drogach Tadeusza Sławka/ Tracing Tadeusz Sławek’s Routes*, red. Piotr Bogalecki, Zbigniew Kałużek, Alina Mitek-Dziemba, Karolina Pospiszil, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 449–459.

80. *Podróże na głos i kontrabas. Z Bogdanem Mizerskim i Tadeuszem Sławkiem rozmawia Jarosław Nowosad*, „Opcje” 2001, nr 1, s. 101. Sławek próbował wówczas także łączyć własne teksty

o dekadę wcześniejsze, w żaden jednak sposób przez niego nie popularyzowane – należałoby uzupełnić historię polskiej poezji dźwiękowej. Nie może być to jednak zadanie łatwe, skoro nie mamy dostępu do ich efektów finalnych; albo nie były one bowiem rejestrowane, albo nagrywane, owszem, zostawały, lecz do dziś nie doczekały się publikacji (tyczy się to także części wspólnych projektów Sławka i Mizerskiego, których łączną liczbę ten ostatni szacuje na „kilkadziesiąt”, by dopowiedzieć: „i jakoś to poszło... uleciało...”⁸¹). Przed badaczami neoawangardowych eksperymentów literackich staje dziś zadanie eksploracji prywatnych archiwów ich autorów i animatorów, które za jakiś czas mogą ulec rozproszeniu – a zadanie o tyle istotne, że specyficzny, na wpół prywatny, wykorzystujący mechanizm sieci i nader często przyjmujący formę mail-artu obieg artefaktów dokumentujących jej działania, niejednokrotnie pozostawiał wyłącznie nietrwale, lokalne i półprywatne ślady⁸². Być może jedynie eksploracja śladów i archiwów neoawangardy mogłaby dziś – jak powiedzieć można za Derridą – na powrót rozpalic jej ogień?

poetyckie z istniejącymi nagraniami, wykorzystując do tego m.in. instrumentalne fragmenty kompozycji takich zespołów, jak Pink Floyd czy The Doors (prywatna rozmowa z października 2016).

81. Zob. *Widok podwójny...*, s. 456. Wiedzę o występach Sławka czy istnieniu jego magnetofonowych nagrań czerpać można jednak ze wspomnień ich słuchaczy – jak na przykład Jacka Wesołowskiego z 1979 roku: „Podczas mej wizyty w swoim domu Staszek [Drózdź] puścił mi z magnetofonu mówiony esej Tadeusza Sławka na temat Jego utworu, w którym multiplikuje jedynekę, cyfrę »1«. Przez pół godziny płynęły słowa poezji o poezji wyrażone językiem nauki. Staszek słuchał. O mnie zapomniał, niby dla mnie puścił magnetofon, a naprawdę dla siebie. Rozkoszował się (z pewnością nie drugi i nie trzeci raz słuchał nagrania) swoim utworem, obracany w delikatnych rękach wybitnego humanisty” (Jacek Wesołowski, *Komentarz do tekstu...*, s. 296). Sam Sławek mówi dziś o wspomnianym eseju jako o przygotowującej „eseje na głos i kontrabas” próbie „zamglenia granic między dyskursami”, które „chodziło za nim od bardzo dawna. Myślę, że dał temu impuls N.O. Brown i jego *Love's Body*, a trochę i Cage ze swymi esejami/wykładami” (korespondencja e-mailowa z dn. 09.01.2017).

82. By ograniczyć się tu do przykładu związanego z osobą Sławka – dobrą ilustracją owej przygodności i lokalności stanowić mógłby znajdujący się w jego prywatnej bibliotece całkiem spory zbiór interesujących prac, związanego ze Studium Kompozycji Emocjonalnej, Zbigniewa Jeża, rozsyłanych z jego ówczesnego wrocławskiego mieszkania przy ul. Barlickiego, a wykonywanych za pomocą zróżnicowanych technik, często odręcznie i na ogół w bardzo ograniczonej liczbie egzemplarzy (np. niewielkich formatów tomik *gdy pęknie tama* z 1974 roku zawiera adnotację: „nakład 20”, zaś sporządzone w tym samym roku *erotyki* – „nakład →/ 30+∞”). Realizacje te wpisują się w pole praktyk poezji konkretnej znacznie wyraźniej niż prace Jeża z cyklu *Księgozbiór* zamieszczone w antologii Drózdźa i omówione w obszernej monografii Dawidek-Grylickiej. Ta ostatnia nie odnotowuje zresztą istnienia wymienionych prac – co nie może stanowić zarzutu, a jedynie wskazuje na potrzebę dalszej eksploracji nieformalnych zbiorów archiwalnych polskiej sztuki neoawangardowej.

Nie inaczej niż u pozostałych bohaterów niniejszego artykułu, literaturoznawczy wkład Józefa Bujnowskiego w rozwój poezji konkretnej w Polsce poprzedziła jego własna praktyka twórcza. W tym jednak wypadku miała ona charakter wieloletni, a wręcz wprost wyrastała z awangardowych tradycji dwudziestolecia. Urodzony w 1910 roku Bujnowski debiutował wszak w latach trzydziestych, a przed wybuchem wojny zdążył opublikować dwa tomy poetyckie (*Pęknięty tor* w 1937 roku i *Pięścią w twarz – kwiatami pod nogi* w 1939). Związany był z kręgiem poetyckim „Smugi”, stanowiącym, co podkreśla Ligęza, „inną niż żagarystowska orientację awangardy wileńskiej [...] odrzucającą upolitycznienie poezji i nawiązującą do Awangardy Krakowskiej”⁸³. W początkach swego pisarstwa próbował zatem Bujnowski – jak czytamy w iście wojowniczym wierszu *Awangarda* – „odbić się, odbić o próg, czołem rozwalić mur, / [...] spalić pola oddechem: językiem ognistych piór”⁸⁴; w trakcie wojny jednak zapał ten świadomie podporządkował tematyce patriotyczno-tyrtejskiej, zaś na emigracji tonom melancholijno-rozliczeniowym. Jest jednak w dorobku Bujnowskiego tom szczególnie – opublikowany w 1955 roku w Londynie *Odsyłacz w bezsens*, do pewnego stopnia przygotowany przez wcześniejszą książkę *Rysy na pustce* (1953), lecz wyraźnie radykalizujący jego poetykę. O jego charakterze sporo mówi zamieszczona w „Kulturze” recenzja Mariana Pankowskiego, który rok wcześniej uznawał wiersze z *Rysów...* za „poezję mądrą i celną”, stanowiącą wynik samotnego poszukiwania „nowego wyrazu”⁸⁵, teraz zaś w *Odsyłaczu* denerwuje go właściwie wszystko. Oto „tekst odbity jest wszystkimi możliwymi rodzajami czcionek. Majuskuła wyskakuje bez widocznego powodu, gdzie indziej słowa wiszą ukosem, leżą na wznak, bądź też ujęte w ramki pełnią funkcję wizytówek”⁸⁶. Oto stosować miałby Bujnowski cały szereg „typograficznych dziwactw”, które Marjorie Perloff rozpoznałaby pewnie jako zwrot w stronę nielinearności czy wręcz postlinearości⁸⁷ – Pankowskiemu przeszkadza jednak, że w efekcie takich działań „zamiast czytać, czytelnik odczytuje tekst”, zmuszony wciąż „obracać tomik tak, jak sobie życzy autor”. Całość napisana

83. Wojciech Ligęza, „Z krawędzi nocy” – „z tajemnic dnia”, w: *Zesłania i powroty. Twórczość Józefa Bujnowskiego*, red. Wojciech Ligęza, Jolanta Pastarska, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2014, s. 35.

84. Józef Bujnowski, *Awangarda*, w: *Pęknięty tor. Poezje*, nakł. Magata, Braśław 1937, s. 22.

85. Marian Pankowski, *Mowa bez ziemi (I)*, „Kultura” 1956, nr 9, s. 121.

86. M.P. [Marian Pankowski], *Nowości wydawnicze*, „Kultura” 1955, nr 12, s. 144 (wszystkie kolejne cytaty w bieżącym akapicie – z tej lokalizacji).

87. Zob. np. Marjorie Perloff, „After Free Verse”. *The New Nonlinear Poetries*, w: *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, ed. Charles Bernstein, Oxford University Press, New York–Oxford 1998, s. 86–110.

została jego zdaniem „jaskrawo i hałaśliwie”, co przejawia się również w tym, że w recenzowanym przez niego egzemplarzu poszczególne kartki są „zielone, piaskowe i niebieskie... po to chyba, by było pstro”.

W egzemplarzu, z którego korzystam dziś, kolory te mocno już wyblakły; wciąż widać jednak doskonale, że *Odsyłacz w bezsens* – choć nie można uznać go w sensie ścisłym za książkę konkretystyczną⁸⁸ – stanowi tom eksperymentalny, odważnie i dość oryginalnie korzystający z tradycji poezji wizualnej, przy tym zaś w ciekawy sposób łączący ją z muzycznością. Jest w *Odsyłaczu* fragment pięciolinii, na który naniesione zostały – w innej kolejności niż konwencjonalne określenia nutowe – kolejne małe litery alfabetu (a, b, c, d, e), co miałyby, jak czytamy pod spodem, stanowić „objawienie / NIEZNANYCH / układów”⁸⁹. Poszczególne zaś „utwory”, rozplanowywane skądinąd zawsze na przestrzeni całych stron, tytułowane są właśnie kolejnymi literami alfabetu (A, B, C, D, E itd.). Towarzyszy temu obecność określeń wykonawczych typu „trzy razy”, „pięć razy”, „a la grotesque”, „WYŻSZY TON”⁹⁰, co sprawia, że całość odczytywać można jako rodzaj wiersza-partytury, problematyzującego status tekstu i sytuującego się w przestrzeni intersemiotycznej czy, jeśli wolimy, intermedialnej. Efekt ten trudno uznać za przypadkowy; pominiawszy już obecność odsyłającej do sztuk performatywnych leksyki, muzyczny styl odbioru⁹¹ aktywowany jest w *Odsyłaczu* przez obecność rytmizujących lekturę, wyraziście zinstrumentalizowanych stylizowanych przyśpiewek (jak np. „Kupię ci buciki czerwone, / pojmę cię, dziewczyno, za żonę. / Tra-la-la-la-la-la! / Brzdęk”⁹²) oraz przysłów-wyliczanek („ŚMIEJ SIĘ, pajacu, Z CUDZEJ BIEDY, / ANI WIESZ, twoja, DOTKNIE cię, KIEDY”⁹³ itp.). Trudno powiedzieć, czy Pankowski dostrzega możliwe konsekwencje owych zabiegów, gdyż na wszelki wypadek neutralizuje ich potencjał w doskonale znany – ale i doskonale skuteczny – sposób. Pyta: „Po co i na co wyciągać dziś z lamusa stare sztuczki nadrealistów (które zresztą już starożytni znali jako carmina figurata)?”. Zobaczony w ten sposób (lecz bynajmniej nie usłyszany...) *Odsyłacz w bezsens* nie może nie jawić się jako spóźniony bękart historycznej awangardy, tom wtórny i nieciekawym.

Co ciekawe, książka Bujnowskiego – do dziś pomijana w poświęconych poecie artykułach – nie wydała się interesująca nawet autorom poświęconej mu monografii

88. Przyznać trzeba jednak, że spełnia on niektóre z jej wyznaczników, o których pisze Aleksandra Kremer (zob. *Przypadki poezji...*, s. 116–119).

89. Józef Bujnowski, *Odsyłacz w bezsens*, Polskie Towarzystwo Literackie, Londyn 1955, s. 13.

90. Bujnowski, *Odsyłacz w bezsens...*, s. 8, 10, 16, 21.

91. Zob. Aleksandra Reimann, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich: Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2003.

92. Bujnowski, *Odsyłacz w bezsens...*, s. 14.

93. Bujnowski, *Odsyłacz w bezsens...*, s. 10.

Zesłania i powroty (co zwraca uwagę zwłaszcza w szkicu Pawła Majerskiego o poezji konkretnej, w którym Bujnowski rozpatrywany jest wyłącznie „jednoręcznie”, jako teoretyk działań konkretystów⁹⁴). Niewielką ilość miejsca poświęca *Odsyłaczowi* wyłącznie Ligęza, dosłuchując się w nim „ech przedwojennych »futuryzji« oraz »kaligramów«”, wyrażając zdziwienie, że zostały one napisane „tak jakby spór o nową sztukę, w szczególnych warunkach życia literackiego na obczyźnie, rozgrywał się raz jeszcze”, w końcu zaś stwierdzając, że w owych „szkicach poetyckich [...] wyraża się prawo artysty do chimeryczności oraz hybrydyczności tekstu”⁹⁵. W dołączonej zaś do książki rozmowie z Bujnowskim przeprowadzonej w 1991 roku wypytuje, „czy wolno łączyć [*Odsyłacz w bezsens*] z doświadczeniami przedwojennych awangard”⁹⁶; Bujnowski odpowiada, że „znane mu były jak najbardziej wszelkie eksperymenty awangardowe przedwojenne” i że jego tom „w jakimś sensie do nich należy”, ale o „eksperymentach” swoim, nieukrywającym wszak swojego „bezsensu”, wolałby mówić jako o „pierwszorzędnej zabawie”, w której ważną rolę odgrywa „przypadek”⁹⁷. Jednocześnie przyznaje jednak, że w zabawie tej, „właśnie w tym rozłożeniu słów i wersów, w odwrotnych i poprzestawianych literach” odkryć można jego „niegdysiejszy niepokój”, niepokój „okresu tuż powojennego, sytuacji wojny bohatercko przegranej”, w której „trudno było o [...] pogodę ducha”⁹⁸. Nie może nie przywołać to na myśl złowieszczych pogłosów Wielkiej Wojny słyszalnych w pozornie najbardziej beztroskich i naiwnych wystąpieniach dadaistów; pozwala też pomyśleć *Odsyłacz* jako próbę oswojenia wojennej traumy, zneutralizowania jej śmiechem. Z jednej więc strony już od pierwszego tekstu tomu (rozpoczynającego i kończącego się wymownymi konstatacjami: „W tym wymiarze już nie ma nic / z tego, co było wczoraj”, „Przekonasz się: że to, co TOBĄ zwa: to tylko dym”⁹⁹) raz po raz przywoływać będzie Bujnowski grozę wojny. Z drugiej – horror tej ostatniej stale podminowywany będzie przez wszechobecną ludyczność, ewokowaną już samym tytułem zbioru, a manifestującą się w rozmaitych ostentacyjnie wręcz niepoważnych rozwiązaniach, takich jak choćby tragifarsowa opowieść o krawcu i królu w części *E*, naszkicowany w części *I* układający się w zygzak „*diagram kroku po codziennym chodniku*”¹⁰⁰ czy w końcu zakończenie tekstu *J* z dającym do myślenia odsyłaczem:

94. Zob. Paweł Majerski, *Struktury, modele, konstelacje. Józefa Bujnowskiego systematyka doświadczeń poezji konkretnej*, w: *Zesłania i powroty...*, s. 43–50.

95. Ligęza, „*Z krawędzi nocy*”..., s. 34–35.

96. *Los stanowi o kreowaniu słowa (Z Józefem Bujnowskim rozmawia Wojciech Ligęza)*, w: *Zesłania i powroty...*, s. 224.

97. *Los stanowi...*, s. 224.

98. *Los stanowi...*, s. 224.

99. Bujnowski, *Odsyłacz w bezsens...*, s. 5–6.

100. Bujnowski, *Odsyłacz w bezsens...*, s. 14.

Za miskę,
za miskę soczewicy
soczewicy
sprzedaj pierworodztwo tabliczki mnożenia !

Et fiat

N O N S E N S !¹⁾

¹⁾ Ten wiersz napisany jest po to,
aby tylko odsyłacz miał sens:
ODSYŁACZ W BEZSENS¹⁰¹.

Mogłoby się wydawać, że manifestująca się w tak wyraźny sposób ironiczna (nad)świadomość tekstu Bujnowskiego skutecznie blokować będzie możliwość jego naiwnej lektury, która – nie mogąc wtłoczyć awangardowych zabiegów w ekspresyjno-opisowy, konserwatywny wzorzec twórczości poetyckiej – uciekać musiałaby się do jałowego demaskowania ich wtórności i nieskuteczności. Opublikowana w „Kulturze” recenzja Pankowskiego świadczy jednak o tym, że *Odsyłacz w bezsens* przeczytać można śmiertelnie (bezsensownie?) poważnie – z pominięciem zdeponowanych w nim znaczeń i zawartego w nim zaproszenia do gry. Mogła pozostać ona mało znaczącym świadectwem recenzenckich obiekcji; wydaje się jednak, że to między innymi z jej powodu osamotniony Bujnowski porzucił zaproponowaną w swoim eksperymencie (neo)awangardową strategię. Przygoda z *Odsyłaczem* bez wątpienia wpłynęła jednak na jego badawcze zainteresowanie międzynarodowym ruchem konkretystycznym, a być może i uwrażliwiła go na problematykę poezji dźwiękowej – którą, w przeciwieństwie do innych jego teoretyków, w swoich artykułach od początku traktował z należytą atencją. Dalsza twórczość poetycka Bujnowskiego coraz częściej dryfowała zaś w stronę satyry (jak w tomie *O kobietach, diabłach i rycerzu. Igraszka poetycka* z 1964 roku) – i w takim też tonie po latach powróci on do *Odsyłacza*: oto w jednym z jego późnych tomików znaleźć można fraszkę zatytułowaną *Porachunek osobisty z pewnym krytykiem*, który miał – jak czytamy – „ześlinić / ześwinić // mój / odsyłacz / w bezsens // mój odkrywacz”¹⁰².

Jeśli nawet opublikowany w 1955 roku *Odsyłacz w bezsens* trudno uznać za „odkrywacz” zupełnie nowych form poetyckiej ekspresji, być może zobaczyć należałoby w nim dziś propozycję neoawangardową? Jeśli tak, powinniśmy zastanowić się przede wszystkim, dlaczego do tej pory nie chcieliśmy (nie potrzebo-

101. Bujnowski, *Odsyłacz w bezsens...*, s. 15.

102. Józef Bujnowski, *Spod gwiazdozbioru Wielkiego Psa*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1987, s. 108.

waliśmy?) tego zrobić... O czym może świadczyć to zaniedbanie – a być może i pominięcia inne, dotyczące podobnych tekstów, które zbyt pośpiesznie uznane zostały za wtórne, manierystyczne powtórzenia poezji pierwszych awangard i jako takie zostały zapomniane? Z pewnością publikacji *Odsyłacza* towarzyszyła dość wysoka metaświadomość i dobra orientacja w kierunkach rozwoju literatury najnowszej; można zaryzykować twierdzenie, że u Bujnowskiego w 1955 roku była ona większa niż u Dróżdża w 1970. Za taką tezę przemawiać mogłaby m.in. treść wygłaszanych przez autora *Odsyłacza* w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych wykładów *Przemiany we współczesnej poezji polskiej*¹⁰³, a zwłaszcza podejmowane już na początku lat pięćdziesiątych próby założenia w Londynie wydawnictwa promującego literaturę awangardową, które – jak pisze Marek Pytasz – „zostały zduszone przez władzę Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie niemal w zarodku i ambitny plan przekształcił się w [nielegalną] drukarenkę, która oprócz akcydensów w zasadzie firmowała tylko tomiki Bujnowskiego”¹⁰⁴. Nie sposób wykluczyć też możliwego wpływu na Bujnowskiego znacznie mniej konserwatywnej części artystycznego środowiska powojennego Londynu, na czele z Franciszką i Stefanem Themersonami. Można też w końcu przyjąć, że postrzegał on próby powołania do życia emigracyjnego ugrupowania kontynuującego idee awangardy jako rodzaj misji; na zadane mu przez Ligęzę pytanie o trudność funkcjonowania w roli „awangardzisty-eksperymentatora” w konserwatywnie zorientowanym środowisku polskiej emigracji, odpowiadał nie bez dumy:

Oczywiście byłem dość osamotniony – ale w tym właśnie była także moja wewnętrzna moc. Poczucie odrębności dobrze służy artystom. To był interesujący teatr: przyglądanie się ceniom poskamandryckim celebrytującym sprawy umarłe. Mdłe dziewice oklaskujące wieszczów [...], szalejące wstecznością ogromne płachty „Wiadomości” [...] i wszędzie obecny kabaret Hemara. W tych właśnie czasach powstały *Rysy na pustce*, *Odsyłacz w bezsens*. Była to oczywiście herezja...¹⁰⁵.

103. Zob. Józef Bujnowski, *Przemiany we współczesnej poezji polskiej (trzy wykłady)*, [Polski Uniwersytet na Obczyźnie], Londyn 1968. Jak pisze Bujnowski we wstępie, u podstaw wykładów stała potrzeba „dokładniejszej charakterystyki najsilniej promieniującego poetyckiego ośrodka, jakim była i jest niewątpliwie Awangarda w swej teorii i praktyce poetyckiej. Ponieważ jednak pod pojęciem poezji awangardowej kryje się (co najmniej) kilka »wzorców« strukturalnych, wyodrębnione i opisane zostały głównie te, których wpływ na poezję współczesną najwyraźniej dał się zauważyć” (Józef Bujnowski, *Przemiany we współczesnej...*, s. 3).

104. Marek Pytasz, *Niechciane instytucje: polityka? konkurencja?*, w: *Literatura utracona, poszukiwana czy odzyskana. Wokół problemów emigracji. Studia i szkice*, red. Zbigniew Andres, Jan Wolski, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2003, s. 11.

105. *Los stanowi...*, s. 223.

Czy w *Odsyłaczu w bezsens* „heretycki” Bujnowski powtarza rozwiązania awangardzistów? Oczywiście – i to tak manifestacyjnie, że nie sposób tego nie dostrzec¹⁰⁶. Czyż jednak nie na ich powtórzeniu zasadzać się musi każda neoawangardowa interwencja i czyż to nie w tę stronę iść muszą ich najważniejsze analizy?¹⁰⁷ Czyż odsyłając swoich czytelników w interpretacyjną sferę bezsensu, nie wprowadza ich Bujnowski w samo sedno neoawangardowego dylematu rozpoznanego przez Bürgera: „Neoawangarda, która na nowo inscenizuje charakterystyczne dla awangardy zerwanie z tradycją, staje się pozbawionym sensu przedstawieniem, dopuszczającym każdy możliwy sens”¹⁰⁸? Podobnie jak literaturoznawczą literaturę Tadeusza Sławka odczytywać można jako modelowy gest Fosterowskiej drugiej fazy neoawangardy, tak *Odsyłacz w bezsens* zobaczyć można jako gest wpisujący się w jej fazę pierwszą, której zasługą stało się „odkrycie historycznej awangardy, przede wszystkim ruchu dadaistów”¹⁰⁹. Powtarzając jej gesty i odgrywając (nierzadko w sposób „historyczny”) scenariusze jej działalności, w końcu zaś „przejmując typowe [dla niej] rozwiązania”, faza ta doprowadzić musiała do Bürgerowskiego „przekształcenia awangardy w instytucję”¹¹⁰. Jej „tak zwana klęska” – pozwalająca dostrzec funkcjonowanie instytucji sztuki jako takiej (jej funkcjonariuszem okazał się dla Bujnowskiego Pankowski...) – była jednak konieczna, by umożliwić aktywność „przemieszczania” i „powolnego przepracowywania” neoawangardzie drugiej, zmieniającej „naturę tych ataków, abstrakcyjnie i dosłownie, tworząc performanse, zarówno immanentne, jak i alegoryczne. W ten sposób oddziałuje na historyczną awangardę i sama podlega jej działaniu; jest bardziej *nachträglich* niż *neo*”¹¹¹. Wyciągający z lamusa „stare sztuczki” historycznych awangard *Odsyłacz w bezsens* odsyłałby zatem do około akademickich performansów Tadeusza Sławka, przemieszczających granice instytucji, w obrębie których przyszło mu funkcjonować, zaś zawarte z nich metafizyczne, postsekularne wątki odsyłać mogłyby z kolei do inspirowanych buddyżmem, wschodnich poezji dźwiękowych Piotra Rypsona. „Ogólnie rzecz biorąc – konkluduje

106. Lektura niektórych fragmentów tomu przypominać może intertekstualny kolaż zapożyczeń z polskiej poezji awangardowej – myślę na przykład o takich frazach, jak: „I OTO/ kwiatek myślenia : POEZJA / : podskok kapłana na kozich nogach/ w wieczność” albo: „Może^(wieg) jeszcze GEST ramion / rzucić w zastęły kamień ? // Może^{twarz} wykuć dłutem / z rysami umierającej ? // Kamieniająca dłoń? // Pożegnanie / jest poza nami / i uśmiech^{Eurydyki} / ostatni uśmiech do ziemi./—————/TU WAŻNE TYLKO MILCZENIE” (Bujnowski, *Odsyłacz w bezsens...*, s. 8, 22).

107. Zob. np. Foster, *Kto się boi...*, s. 56–57; Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie...*

108. Bürger, *Teoria awangardy...*, s. 79.

109. Foster, *Kto się boi...*, s. 48.

110. Foster, *Kto się boi...*, s. 48.

111. Foster, *Kto się boi...*, s. 55.

Foster – cała awangarda rozwija się w opóźnionych działaniach. Kiedyś została częściowo wyparta, potem wróciła i nadal powraca, lecz *powraca z przyszłości*: na tym polega jej paradoksalna czasowość¹¹².

112. Foster, *Kto się boi...*, s. 55.

