

# Maciej Zweiffel

---

## Problem tzw. poezji konkretnej

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 97/1, 189-196

---

2006

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MACIEJ ZWEIFFEL  
(Warszawa)

### PROBLEM TZW. POEZJI KONKRETNEJ

Poezja stanowi w dużej mierze językowy wyraz subiektywnego stosunku do wybranego wydarzenia bądź wydarzeń. Przyjmijmy to jako wyjściowe założenie. Jeśli tak, to skupiona jest wokół czegoś, co można określić jako „mój świat”. Językowy wyraz zostaje więc przypisany jakiemuś jednostkowemu organizowaniu wybranych elementów świata ludzi; indywidualnemu doświadczeniu odpowiada właściwie dobrana forma komunikatu. Czytamy wiersze o drzewie, drugiej osobie, miłości *etc.*, które to składniki tak a nie inaczej ukazują się, czy lepiej – jawią się, mówiącemu. Uogólniając, wolno nam stwierdzić, że mówienie wtedy może być traktowane jako poetyckie, gdy przyporządkowane jest w znacznym stopniu jednostkowym prawidłowościom. W tej sytuacji problem rozumienia takiej wypowiedzi przesuną się coraz bardziej ze strony ogólnych wyznaczników (*sensus communis*, gramatyka *etc.*) w kierunku związków dobieranych tylko w ramach tej wypowiedzi. Przykładowo porównajmy następujące fragmenty:

Onegdaj  
spotkałem muchomora  
  
rudy  
w turystycznym stroju  
w pumpach<sup>1</sup>

– oraz:

Muchomor [...] obejmuje ok. 60 gatunków grzybów, o owocnikach kapeluszowatych. [...] Niektóre gatunki bywają jadalne, np. m. czerwony [...]<sup>2</sup>.

To, o czym jest w nich mowa, można określić krótko jako „muchomor”. W wypowiedzi drugiej mamy odwołanie do doświadczenia, które wolno przypisać każdemu. Dzieje się to zgodnie z regułą, iż każdy jest w stanie zajmować się botaniką oraz w sposób przedstawiony w drugiej wypowiedzi organizować swoje obserwacje. Natomiast w przypadku fragmentu pierwszego próba podania jakiejś ogólnej zasady prowadzi nas w zupełnie innym kierunku. Chcąc bowiem widzieć (opisywać) muchomora z jednostkowej perspektywy, nie mogą podawać ogólnej reguły

<sup>1</sup> J. Harasymowicz, *Muchomor*. Cyt. z: R. Matuszewski, *Wiersze polskich poetów współczesnych. Książka pomocnicza dla [...] szkół średnich*. Warszawa 1976, s. 217.

<sup>2</sup> *Wielka encyklopedia powszechna PWN*. T. 7. Warszawa 1966, s. 522.

takiego widzenia (opisywania). Pisząc zaś w sposób indywidualny, stawiam równocześnie ewentualnego czytelnika w sytuacji spotkania z czymś, co rządzi się swoimi zasadami.

W przypadku poezji – z racji jej zakorzenienia w mowie ludzkiej – owa swistość jest jednak ograniczona. Z reguły mamy poezję polską, niemiecką *etc.*, czyli syntezę nieregularności („mój świat”) z typowością (każdy język naturalny jest ogólnym środkiem przekazywania myśli, wrażeń itp.). Nadawca komunikatu poetyckiego stara się więc osiągnąć indywidualny wyraz poprzez jak najbardziej jednostkową realizację typowych składników języka – mówi „ja”, lecz używając społecznie wypracowanego narzędzia. Z tego powodu jednostkowość przekazu zapośredniczona jest typowością mowy. To ona bowiem reprezentuje „mój świat”, którego bezpośrednie zaistnienie dla odbiorcy (przeżycie utworu) – prezentowanie się – jest możliwe dopiero po przejściu drogi zapośredniczeń, czyli odczytań. Dlatego jeżeli mam przed oczami „Onegdaj”, to odczytując ten przykładowy wyraz nie zatrzymuję się na stwierdzeniu „»Onegdaj« ma siedem liter”. „Litera” tekstu (zapis) stanowi wprowadzenie do jednostkowego spotkania z muchomorem. Dzięki temu fizyczny nośnik znaku, wehikuł, zostaje rozwinięty w komunikat językowy oraz rozumiany jako taki a nie inny sposób kategoryzacji zjawisk, wyobrażeń *etc.* („mój świat”). Tę drogę od wehikułu aż do językowego funkcjonowania wyrazu jako czyjś słowa o świecie, sobie itp. będę określał mianem rozwijania struktury słowa. Tylko dzięki takiemu rozwijaniu struktury słowa to, co widzimy (zapis) bądź słyszymy (recytacja), jest mową o czymś, „literami”, które są zarazem filarem jednostkowego świata.

Kiedy przy odbiorze utworu kładziemy szczególny nacisk na rozwijanie struktury słowa, wtedy ów ukazujący się naszym zmysłem wehikuł tekstu zostaje podporządkowany reprezentowanemu w dziele światowi. Dla przykładu: spokojny rytm 13-zgłoskowca w *Panu Tadeuszu* nie jest odczuwany jako samoistna wartość, lecz raczej uczestniczy w budowaniu sielskiego „kraju lat dziecińczych”. W takim też ujęciu kategoria prezentowania się jako jednorodnej i samoznaczącej całości może być zarezerwowana tylko dla przeżywania dzieła, kiedy to już nie przechodzimy kolejnych etapów odczytań (reprezentacji), lecz zatrzymujemy się na jakimś wyodrębnionym składniku. Traktuję tutaj ten fenomen jako zamkniętą całość.

Jeśli porównamy opisane wcześniej fenomeny z funkcjonowaniem malarstwa bądź rzeźby, to natkniemy się na inny rodzaj konkretności. Spotykamy się z określeniami „malarstwo holenderskie” czy „chińska rzeźba”, ale przymiotniki tu nie mają istotnego związku z twórczym dziełem tego typu. Inaczej niż w poezji – stanowią zewnętrzny kontekst. Jednak w historii wysiłków poetyckich dokonywano prób przejścia od jednostkowości pojętej jako indywidualnie zorganizowany układ typów do wiersza jako kompozycji zmysłowo postrzegalnych konkretów. Zaczęto prawie że malować m.in. językowymi wehikułami. Wysiłki te zwykle się określać mianem poezji konkretnej.

W ten sposób zbliżamy się ku sztuce całkowicie nowej, która wobec znanego nam dotychczas malarstwa będzie tym, czym muzyka jest wobec literatury. Będzie to malarstwo czyste, tak samo jak muzyka jest czystą literaturą<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> G. Apollinaire, *Kubiści. Rozważania estetyczne*. Przeł. J. J. Szczepański. Kraków 1959, s. 16–17.

Jakkolwiek punkt ciężkości tej refleksji spoczywa na malarstwie, to można tam odnaleźć interesujące nas s p o j r z e n i e na literaturę. Jeśli pojawia się określenie „czyste”, to w tle musi występować coś, co już czyste nie jest. Muzyka jest literaturą czystą – warto więc zapytać, czym jest literatura nie-czysta, i dalej: jak uwolnić ją od tej skaży?

Muzyka jest czysta, niczego bowiem nie reprezentuje, niczemu – poza sobą – nie służy. Układ tonów nie musi być symbolem, ale musi być albo harmonijny, albo nieharmonijny. Stosując te zasady do poezji, należy wziąć w nawias reprezentujący charakter mowy. Tym samym wypowiedź o niczym nie mówi (nie reprezentuje). „Wyraz” językowy przestaje być „wyrazem” czegoś („mojego świata”), a funkcjonuje jako t e n o t o w y r a z (wehikuł). Jeśli wrócić do wcześniejszych uwag, na pierwszy plan wysuwa się „litera”, nie opowieść. Graficzna bądź foniczna strona mowy odpowiada niejako tylko za siebie, zostaje uwolniona od odwzorowywania typów językowych. Jest egzemplarzem, a utwór jednostkową operacją na konkretach, wydrukowanych indywiduach (już nie jednostkową operacją na typach). Materialność prezentowania się (nie reprezentacji!) ma naczelną wartość. Stąd też w refleksji nad takimi poczynaniami mówi się o napisowym czy graficznym charakterze poezji<sup>4</sup>, jej dźwiękowości oraz geometryczności<sup>5</sup> czy wreszcie „posługiwaniu się rzeczywistymi przedmiotami”<sup>6</sup>.

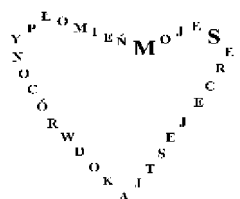
Opisaliśmy tutaj pewien ideał, warto teraz sprawdzić, jak wygląda jego realizacja. W tym celu przeanalizujemy trzy utwory<sup>7</sup>:

[A]

O pstrokarpiu! Jak porporowa, patrzcie! I brahminiła mu feedrując w dół przez przesmyk pokarnowy na czterdzieści cześć sposobów swoje igry wigry, a poot jej spływał z nysa: *Wódbarylciu, Wickuberesynku! Hallo, duszko, nie giń mi!* Czy wiesz, o czym zaczęła cipciać później z tym chójcem zbojcem jak dwa glucki wodne albo madame Delba z Romeoreszkim? Nigdy nie zgadniesz.

[B]

#### SERCE KORONA I LUSTRO

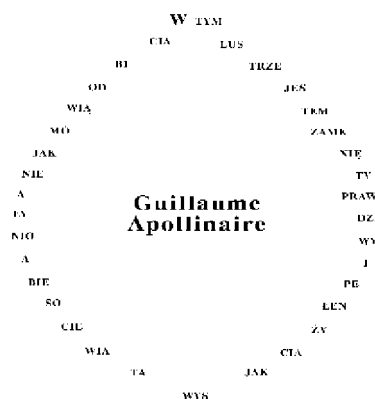
	<p>G</p> <p>K   L   I   N   C</p> <p>RÓ   OWIE   A   Y</p> <p>KO   L   EINO</p> <p>ODRADZAJĄ SIĘ W SERCACH PORTÓW</p>
-------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>4</sup> Zob. M. Gołaszewska, *Poetyka faktu. Szkic z pogranicza estetyki i teorii literatury*. Wrocław 1984, s. 61.

<sup>5</sup> Zob. C. Cloutier, *Piękno w poezji konkretnej*. Przeł. B. Szymańska. W zb.: *Kryzys estetyki?* Red. M. Gołaszewska. Kraków 1983, s. 58.

<sup>6</sup> J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*. Przeł. U. Niklas. W zb.: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*. Wybór, wstęp S. Morawski. Warszawa 1987, s. 255.

<sup>7</sup> Przytaczam kolejno następujące utwory: J. Joyce, *Finnegans wake*. Przeł. M. Słomczyński. „Literatura na Świecie” 1973, nr 5, s. 49. – G. Apollinaire, *SERCE KORONA I LUSTRO*. W: *Wybór poezji w przekładach Adama Ważyka*. Warszawa 1980, s. 149. – P. Majerski, *U CELU*. W zb.: *Inny świt: antologia młodej poezji na Śląsku*. Wybór, wstęp, oprac. M. Kisiel. Katowice 1994, s. 52.



[C]

U CELU  
skR  
A  
J

W manifestacie *Piękno w poezji konkretnej* Cloutier uważa *Finnegans wake* Joyce'a oraz *Kaligramy* Apollinaire'a za jednoznacznie przypisane nurtowi poezji konkretnej<sup>8</sup>. Tę konstatację można uznać za trafną, w dokładnym tego słowa znaczeniu odbiorca w i d z i bowiem ciężenie typowości językowego znaku ku konkretności tego oto użycia. Dominanta tego rodzaju utworów przesuwa się z bieguną indywidualnej organizacji typów (syłab, wyrazów, fraz *etc.*) ku jednostkowemu komponowaniu samych wehikułów. Wyraz, językowa forma stają się czymś porównywalnym do figury czy plamy barwnej w malarstwie. Rozwijanie struktury słowa ze szczególną intensywnością oscyluje wokół nośnika znaku. Porządek faktyczny, związany tylko i wyłącznie z tą jedną realizacją, zdaje się dominować. Ostatnie przywołane dzieło w swym funkcjonowaniu zachowuje się podobnie. Dalsza analiza kwestię tę jeszcze uściśli.

Na początku przyjmujemy postawę typowego czytelnika. Starając się czytać, podążamy wyraz za wyrazem, linijka po linijce, by w ten sposób zbudować jedność przekazu. Rodzaj lektury, w którym to czas stanowi podstawowy wymiar (wers po wersie, linearność), nazwiemy j e d n o w e k t o r o w y m. W takim ujęciu tekst przede wszystkim ma coś dla nas znaczyć (reprezentować), a jest to osiągnięte przez stopniowe rozwijanie struktury słowa. Zaczynamy od liter, kończymy zaś na całym dziele, które można uznać za „słowo” przywołujące jakiś „świat”. Warto tutaj zauważyć, że przy takim odbiorze całości językowe funkcjonują na zasadzie działań czy też aktów – wszakże dzieło „o czymś mówi”. Stąd atomem utworu są nie tyle same słowa, ile – z racji owego przywoływania świata (reprezentacji) – słowa oraz działania. Przykładowo: „Ogary poszły w las” to i zespół słów tworzący zdanie oznajmujące – i jeden ze składników przedstawianego świata. Uwagi te, oczywiście, odnoszą się do literatury niekonkretnej. W jakim stopniu jednak mają one zastosowanie w utworach poezji konkretnej?

<sup>8</sup> Cloutier, *op. cit.*, s. 58.


Wybrane trzy dzieła w rozmaity sposób sytuują się w odbiorze. W tekście A możemy jeszcze doszukiwać się jednowektorowości. Natomiast w tekstach B i C kierunki podążania za dziełem różnią się od razu. Jeśli powiemy, że zachowana została opozycja wiersz–proza, to czy stwierdzenie tego jest efektywnym narzędziem badawczym? Sprecyzujmy: co stanowi o prozatorskim charakterze fragmentu *Finnegans wake*, a co o poetyckich właściwościach utworów następnych? Jak je czytamy? Opozycji między jednowektorowością a wielowektorowością nie można nakładać na wspomnianą klasyczną opozycję. Ta druga oparta jest bowiem, przywołajmy wnioski Łotmana, na dwóch zbiorach operacji: zbiorze reguł modelowania językowego (gramatyka) i podzbiorze wtórnego modelowania (poetyka, retoryka *etc.*). I jakkolwiek, co jest zgodne z rachunkiem zbiorów, podzbiór (wtórne modelowanie) zawiera więcej operacji niż zbiór (model gramatyczny), ma on jednak swoje ograniczenia. Podstawowe ekwiwalencje, odwołajmy się do znanego terminu Jakobsona, tego wtórnego zbioru: ekwiwalencja ilości sylab, zestrojów, paralelizmów, długości fraz, okresów *etc.*, dają się jeszcze ująć w ramach jednego wektora reprezentacji, mówienia o czymś. Przebiega on jednak – z racji różnorodnych powiązań między językowymi składnikami utworu – nie wprost ku denotacji. Zauważamy, że komunikat nie jest przezroczysty, ale wciąż możemy wyróżnić operacje związane ze słowem mówiącym o czymś. Mam tu na myśli to, że owe *x* liter zostaje rozwinięte w znaczące działanie językowe (słowa wraz z działaniami). Stąd, czytając tekst, czytamy wyrazy, zdania, wersy itp., które są zarazem działaniami określającymi aktywność ludzką zakorzonioną w świecie. Nawet kiedy czytamy o kosmitach *etc.*, to wszystko pochodzi z procesów mowy ludzkiej i powiązanej z nią kategoryzacji świata. Powiedzmy krótko – czytając, czytamy o czymś, odsłaniaamy reprezentację („czytam coś” można we wszelkich kontekstach zamienić na „czytam o czymś”). Rozwijanie struktury słowa obejmuje zatem coraz większe całości. Takim „słowem” może być metafora, rytmika, paralelizm, typ bohatera, narracji, nawet i całe dzieło. Z racji złożoności rozwijanej struktury słowa (i w zależności od niej) nasza lektura przestaje być czysto czasowa i linearna, a budowana jedność dzieła stanowi całość złożoną z różnokierunkowych powiązań, np. zachodzących między rymowanymi wersami, rytmem i akcją, połączonych osobą opowiadającego (wystarczy porównać zapisy Rzeckiego w *Lalce*). Jednak owa jedność pozostaje wciąż jednością reprezentacji. Mamy złożone, jakkolwiek wciąż jeszcze przebiegające rozwijanie struktury słowa, czyli, powiedzmy za Hjelmslevem, związek planu wyrażania z planem treści.

Ale gdy mowa o budowie utworów A, B i C, wymienione dwa plany przestają być równorzędne. Reprezentacja wydatnie słabnie. Z powodu wyrazistości zmysłowego kształtu dzieł obok wejścia językowego (gramatyka) i poetyckiego (szeroko pojęta rytmika) należy umieścić obejmujące te oba wejścia *s k ł a d a n i e*. Za historykami sztuki będziemy tutaj mówić o *t e k t o n i c e*. I z racji tego podstawowego wejścia nie można już stosować określenia „poezja” w wąskim, rodzajowym ujęciu. Składanie przekracza wektor reprezentacji (jednowektorowość). Rozwijanie struktury słowa (nasza lektura) skupia się głównie na pozbawianym (podkreślam trwanie tego procesu) znaczenia nośniku znaku, rozszczepia się przestrzenie bądź brzmieniowo. Kosztem wyrazistości samego wehikułu znaczenie staje się nieokreślone lub nawet nie da się określić.

W utworze A, zapewne wiedzeni kształtem prozy, zaczynamy czytać o czymś.

Ale zestawienia następujących po sobie wyrazów wybijają nas z wektora reprezentacji. Właściwie czytamy o tym, że, przykładowo, „I brahminiła mu” jest obok „feedrując w dół”, a „igry” rymują się z „wigry”. I jakkolwiek znajdujemy tam związki składniowe, to syntaksa ta bardzo luźno podporządkowana jest semantyce. Właściwie to ta ostatnia znajduje się w fazie budowy, nie jest jeszcze gotowa. Przypomina formę, w której możemy określić miejsce podmiotu, orzeczenia czy też dopełnienia, ale brak nam zdania jako całości i składniowej, i znaczącej. Stąd reprezentacja (jeden wektor) jest stopniowo rozszczepiana przez inne wektory: następstwa, zgodności brzmienia, roli w owej formie syntaktycznej. I ich współpraca o tyle nie jest klasyczna, że nie buduje jedności komunikatu, lecz wielość luźnych (przypadkowych z punktu widzenia semantyki) połączeń. W przypadku utworu A będziemy mieli właśnie wielość łączenia się ze sobą składników opartego na różnych zasadach – następstwa, współbrzmienia czy kontaminacji („przesmyk pokarnowy” z „przełyk”, „przesmyk”, „pokarm” i „nowy”). Ta wielość nie jest jednak podporządkowana żadnej jedności, dowodzi tego zupełna bezradność wobec sparafrazowania tego fragmentu (a co dopiero całości dzieła). Reprezentacja, mówienie o czymś, zostaje przez wskazaną wielość różnorodnych powiązań, przecinających tok słów i działań, zaburzona i nie dokonana. Można tu odwołać się do znanego podziału aktu mowy na lokucję, illokucję oraz perlokucję. W badanym przykładzie komunikat ciąży ku czystej lokucji, ku mówieniu dla samego mówienia. Dlatego odbiorowi tego fragmentu towarzyszy doświadczenie o treści: „te wyrazy nie mają jeszcze znaczenia” (intencji znaczeniowej – illokucji); są związki liter, sylab i wyrazów (składnia), ale brak reprezentacji pełnej.

W utworach B i C wielowektorowość podążania za tekstem już na pierwszy rzut oka jest wolna od dyrektyw składniowych i znaczeniowych. Nasze oczy, analogicznie do oglądania rysunku, podążają w różne strony. I o ile tekst A zaczynał się od litery, to początkiem tekstów B i C jest rysunek z liter. Pierwszy utwór jednak na wszelkie próby wciągnięcia go w powieść reagował niwelowaniem reprezentacji na rzecz w dużej mierze przypadkowych (pod względem znaczenia) połączeń. Przy próbie lektury, rozwijania struktury słowa, nasze działania pozostawały nie dokonane – czytaliśmy to coś, co mieliśmy przed sobą, a co „o czymś” ledwie majaczyło (niemożność opowiedzenia). Przy utworach B i C odwrotnie – rysunek, składanie (wielość wektorów) zawiera w sobie zharmonizowane zbiory działań syntaktycznych i znaczeniowych. Urozmaicenie planu wyrażania, jego nadorganizacja jest rzutowana na składnię i semantykę.

W wierszu *U CELU* rysunek złożony z elementów wyrazu „skraj” (nadorganizacja) pozwala sam ten leksem zwielokrotnić. Otrzymujemy bowiem „skraj”, „RAJ” oraz okrzyk „AJ”. Możemy łączyć – ale nie jest to już tylko syntaksa – „U CELU” = „skRAJ”, zawierający w sobie „RAJ”; następnie rosnąca na początku („skR”), potem zagięta wyraziście ku dołowi krzywa tekstu pozwala łączyć: „U CELU” > „skRAJ” +  > „AJ”. Rysunek dzieła zwielokrotnia więc możliwości komunikacyjne.

W wierszu *SERCE KORONA I LUSTRO* mamy również urozmaicenie planu wyrażania. Ale nie osiągamy tego samego co w utworze analizowanym wcześniej. Tektonika dzieła Apollinaire’a uformowana tak, by przypominała kształt realnych przedmiotów, nie wywołuje reakcji na poziomie składniowo-semantycznym. Rozproszenie kierunku podążania za tekstem wiąże się raczej ze zróżnicowaniem czcio-

nek oraz sytuowania złożonych z nich ciągów. Tym samym zewnętrzna wielowektorowość jest rzutowana na zachowywaną w tej różnokształtności lekturę. Odbiór układa się w kolejne przechodzenie: widzę serce, koronę i lustro, zarysowujące je krzywe są zarazem kierunkami czytelniczego podążania, to podążanie doprowadza do opowieści skupionej wokół tych trzech językowo (na tym poziomie!) wyznaczonych przedmiotów. A potem znów od przedmiotów wyznaczonych językowo (słów i działań) docieramy do postrzegania ich kształtu. Stąd odbiór tego utworu jest związany z równoległym poznawaniem tektoniki oraz lektury. Weźmy jako przykład dookoła opisany rysunek serca, podstawę korony oraz imię i nazwisko umieszczone w „lustrze”. Podstawa korony jest zarazem zdaniem: „Odradzają się w sercach poetów”, mamy więc jedność geometrii z lekturą. Jest ona podkreślona w jeszcze inny, istotny sposób. Umieszczenie tego zdania na linii podstawy zostaje skorelowane z samym jego znaczeniem: podstawą korony, królewskości i tym samym panowania królów są serca poetów (wyznaczone zdaniem). Jednym z nich jest właśnie osoba, której imię i nazwisko czytamy i zarazem widzimy w lustrze. Zwróćmy także uwagę, że (dla odbiorcy) serce z wiersza znajduje się po lewej stronie korony.

Zbierając wnioski dotyczące rozpraszania rozwijanej struktury słowa przez wyrażenie zarysowaną tektonikę utworu, stwierdzamy, że:

– może ono następować przed samym rozwijaniem struktury słowa (utwór B) lub też może być współbieżne do działań językowych, lektury (utwór A w maksymalnym stopniu – tylko starając się przeczytać ten fragment dowiadujemy się, że klasycznie go czytać nie można; natomiast w utworze C lektura, dzięki działaniom w planie wyrażania, zostaje zwielokrotniona);

– może ono prowadzić do zwielokrotnionej składni i semantyki (utwór C), przekształcać jedność komunikatu w zbiór relacji następstwa, współbrzmienia *etc.* (utwór A), wreszcie harmonijnie nakładać się na wektor lektury (utwór B).

Na wstępie artykułu powiązałem poezję z kreowaniem swoistego świata. Jeśli odbieramy wypowiedź, która przebiega od składni i semantyki ku wtórnemu modelowaniu (swoistość), to, oczywiście, i w ramach całości lektury pozostajemy w obrębie mowy. A jeśli jest mowa, to i ktoś mówiący. Tak więc swoistość świata stanowi zarazem ukierunkowanie wszelkich operacji językowych w stronę mówiącego. To on – odwołajmy się do podanego przykładu – mówi o spotkaniu z muchomorem, układając zarazem wszystko w swoisty sposób (porządek słów, porządek działań, relacje między nimi *etc.*). Ale kiedy utwór funkcjonuje także na poziomie tektoniki, to tym samym osią nie może być tylko mówiący podmiot, coś jedynie językowego. Konkretność mówienia o czymś przez kogoś, czyli dokonywania swoistych reprezentujących wyborów, jest wyrażenie przysłaniania przez prezentację. Jeśli odwołamy się do rozróżnienia uczynionego przez Tatariewiczza, to powiemy, że na językowym sprzężeniu forma–treść (zapśredniczenie) wyraźnie sytuowany jest jakiś zewnętrzny układ<sup>9</sup>.

W ten sposób wyjściowa typowość poezji, czyli jej pozostawanie w obrębie mowy, okazuje się zaburzona. Mamy już nie tylko konkretność czyjegoś mówienia o czymś, ale także, i tutaj dosłownie, konkretność swoistego porządkowania przedmiotów – wielkości, zarysu i czcionki. Stąd poetycki wkład w mowę (wtór-

<sup>9</sup> W. Tatariewicz, *Skupienie i marzenie*. Kraków 1951, s. 93.



ne modelowanie) staje się również konkretnym składaniem (tektonika), operacjami na przedmiotach (nośniki znaków i tworzone z nich figury). Jest to próba wyjścia poza reprezentacyjność mowy, poza jej przywołujący, a nie zmysłowy charakter. Docieramy więc do granic literatury. Ale nie należy jeszcze mówić o ich definitywnym przekroczeniu. I dobrze, ponieważ, powtórzmy za Tatarkiewiczem, wyrazy pozbawione reprezentacji nie mogą dać ani ciekawego obrazu, ani też muzyki<sup>10</sup>.

#### THE PROBLEM OF SO-CALLED CONCRETE POETRY

The starting point of the article is the claim that poetry is a linguistic expression of subjective relationship to some selected events. Reading a poetical work, a receiver finds something that is self-governed and that is more or less unique entity. This uniqueness, however, is heavily restricted by the linguistic medium of poetry. After all, the sender achieves the individual expression by the most individual realization of the most typical elements of language. Concrete poetry, as the author sees it, is an attempt to break the aforementioned rule: it does not aim at a mere individual set of types, but more at a unique pattern of concrete realizations, *i.e.* the vehicles of word. It is in this way that a word receives clarity of color and sound. The clarity in question could be closely connected with the meaning of the poem, strengthen it with its picture, or considerably weaken the representing character of speech.

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 85, 88.