

PRZEDMOWA

Novalis – cytowany przez Pierre'a Garniera w jego książce *Spatialisme et poésie concrète* opublikowanej przez wydawnictwo Gallimard w 1968 roku – pisze: „Gdyby tylko można było uświadomić ludziom, że z językiem jest tak jak z wyrażeniami algebraicznymi! One same tworzą cały świat; bawią się jedynie same ze sobą”.

Mamy tu pewien paradoks: wszystkie awangardowe ruchy z początku XX wieku, które tworzą prawdziwą historię sztuki dwudziestowiecznej, jak pokazują liczne katalogi muzealne i książki wydane w ciągu minionych czterdziestu lat¹, zostały zainicjowane przez poetów: futuryzm przez Marinettiego, poetę, Dada w Zurychu przez Tzarę, poetę, Dada w Berlinie przez Hausmanna, twórcę wiersza fonetycznego, Mertz przez Schwittersa, autora *Ur-Sonate*. Można by tak dalej wymieniać: Chlebnikow, przyjaciel Jakobsona, przy okazji kubofuturyzmu rosyjskiego, Dotremont przy okazji Cobry... To coś więcej niż zwykły zbieg okoliczności. Wiemy, że sztuka XX wieku była zdominowana przez dwie osobowości – Duchampa i Cage'a. Chodzi więc o próbę napisania porównawczej historii poezji dwudziestowiecznej, biorąc za punkt wyjścia przypadki, które tak jak w XIX wieku stanowią główny jej wątek: Rimbaud z *Iluminacji* (*Illuminations*) podróżujący po Abisynii (dzis. Etiopia) czy też Mallarmé z *Rzutu kośćmi* (*Coup de dés*).

Kwestia metodologiczna: według Normana Mailera „prawda rodzi się z nagromadzenia szczegółów”². Zatem opierać się na faktach, dokumentach, zgodnie z metodą raczej anglosaską, tak jak w wypadku nieopublikowanej korespondencji Raoula Hausmanna z ostatnich lat jego życia w Limoges z Henrim Chopinem, Pierre'em Garnierem czy Théodore'em Koenigiem. Hausmann zmarł bowiem w 1971 roku, dużo później niż inni wielcy świadkowie, tacy jak László Moholy-Nagy, który odszedł w 1946 roku w Chicago, czy też Kurt Schwitters – zmarły w 1948 roku niedaleko Ambleside w Anglii.

Należałoby tutaj podkreślić szczególną rolę przyspieszenia, które w tym stuleciu nastąpiło w sferze wynalazków technicznych. Na ich wielkie znaczenie w twórczości artystycznej zwraca uwagę Cage w tekście z wykładu z 1957 roku na temat muzyki eksperymentalnej: „Obecna sytuacja muzyczna różni się od tej sprzed pojawienia się taśmy magnetycznej”. Wymieńmy magnetofon, jeśli chodzi o takich muzyków, jak Stockhausen, czy poetów, jak Gysin i Chopin, ale również wideo, hologram czy komputer.

Możemy także mówić o mogącej służyć za wzór *Empty Words* Cage'a, książce, a właściwie zbiorze poezji, opublikowanej w latach 1974–1975, „mieszanie słów, sylab i liter otrzymanej przez poddanie *The Journal* Henry'ego Davida Thoreau serii operacji losowych opartych na *I Ching*”³. *I Ching* spełnia tutaj funkcję oprogramowania komputerowego bazującego na „rezerwuarach” (termin Cage'a) słów zaczerpniętych z Thoreau i z *Finnegans Wake* Joyce'a.

Przez poezję eksperymentalną rozumiemy wszystkie poszukiwania w obrębie języka będące w opozycji do poezji podejmującej i rozwijającej formy odziedziczone z przeszłości, przeciwstawne na tej samej zasadzie, na jakiej mamy do czynienia z dociekaniem w nauce: ze świata kopernikańskiego przechodzimy – w nauce i w literaturze – w wiek, który rozpoczyna się odkryciem ogólnej teorii względności (1916) i w którym w innych dziedzinach artystycznych poszukiwania są rzeczą naturalną i akceptowaną, jeśli wziąć pod uwagę rozmiar katalogów, czego przykładem jest Arnold Schönberg i John Cage w muzyce, Merce Cunningham w tańcu, a Marcel Duchamp w sztukach plastycznych.

Książka ta przybliży wszystkie nurty uchodzące za poezję konkretną we Francji i za granicą, spacjaizm we Francji, grupę Noigandres w Brazylii, Konstellationen w Szwajcarii lub Constellations, zgodnie z terminem Mallarmégo,

1. Książka Giovanniego Listy *Futurisme*, wydana przez Age d'Homme, pochodzi z 1973 roku, a *Journal du Mouvement Dada* Marca Dachy opublikowało wydawnictwo Skira w 1989 roku. Obszerny katalog z wystawy Hausmanna w Instituto Valenciano de Arte Moderno w Walencji, w Musée d'Art Moderne w Saint-Etienne i w Berlinische Galerie pochodzi z 1994 roku. W roku 2005 ukazał się imponujący katalog DADA Centrum Pompidou (1024 strony).

2. „Le Monde des Livres”, 24 listopada 1995.

3. J. Cage, *Empty Words*, part II, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1981, s. 33.

grupę VOU w Japonii, *concrete poetry* w Stanach Zjednoczonych uprawianą przez amerykańskiego poetę Emmetta Williamsa, Darmstadter Kreis w Niemczech, z Danielem Spoerriem, Clausem Bremerem i Diterem Rotem, Experimentální Poezie w Czechosłowacji w okresie praskiej wiosny, z Josefem Hiršalem i Ladislavem Novákiem, poezję ewidentną z Jiřím Kolářem, poezję konkretną w Szwecji poprzez manifest Öyvinda Fahlströma, wszystkie formy poezji powiązane z pokoleniem lat pięćdziesiątych. Rok 1953 możemy przyjąć za punkt wyjścia dla tego typu poezji, bliskiej ideogramowi oraz będącej spadkiem po fonetycznej i sylabicznej poezji dadaistów, począwszy od Hugona Balla aż po Tristana Tzarę, Raoula Hausmanna i Kurta Schwittersa, jak również kubofuturystów rosyjskich, operujących zaum, czyli językiem pozarozumowym.

Przybliżymy również przejawy poezji dźwiękowej, czyli powrót do komunikowania ustnego, u kresu Galaktyki Gutenberga, który wyłania się z analizy Marshalla McLuhana, zwłaszcza przez możliwości nagrywania za pomocą magnetofonu szpulowego i wycinania głosu, począwszy od połowy lat pięćdziesiątych. Ruch ten, tkwiący korzeniami w manifestach dadaistycznych i futurystycznych, pojawił się głównie we Francji, wraz z pionierskim dziełem Gila Wolmana, François Dufrêne'a, Henriego Chopina, Briona Gysina i Bernarda Heidsiecka, a następnie – jeśli wziąć pod uwagę, że granice muzyki odwołującej się do głosu i poezji dźwiękowej są często niewyraźne – rozwinął się na skalę międzynarodową w Szwecji wraz z grupą Fylkingen, w Anglii z Bobem Cobbingiem, a później w Stanach Zjednoczonych.

Następny temat stanowią kierunki poezji dźwiękowej związane już z innym pokoleniem – generacją lat sześćdziesiątych. We Włoszech znany jest kierunek pod nazwą *poesia visiva*, skupiający takich poetów, jak Eugenio Miccini i Lamberto Pignotti. Występują one również we Francji, gdzie się mówi o *poesie visuelle* bądź o *poesie élémentaire* wraz z Jeanem-François Borym i Julienem Blainem, w Niemczech, w Austrii, w Stanach Zjednoczonych, gdzie istnieje *visual poetry* z Richardem Kostelanetzem i Dickiem Higginsem, w Belgii z Paulem de Vree i w Japonii. Jako rok stworzenia tej formy poezji możemy wskazać rok 1963. Znamienne dla niej, oprócz problemu pokoleniowego, jest pojawienie się i użycie zamiast typografii offsetu, umożliwiającego używanie obrazów fotograficznych na tym samym planie co wydrukowany tekst. Ważny w tym okresie jest również nurt zwany *poésie action*, czy też *performance*, a nawet *totale*, by posłużyć się terminem ukutym przez Adriana Spatole, wokół festiwalu, takich jak „Polyphonix” lub „Milano Poesia”. W latach osiemdziesiątych coraz powszechniejsze staje się również używanie nowych technologii, wierszy hologramów, wierszy wideo i – wraz z *Littérature Générée par Ordinateur* (LGO; Literatura generowana przez komputer) – poezji komputerowej⁴ lub poezji numerycznej. Ale nawet tutaj jakakolwiek klasyfikacja jest sztuczna, ponieważ niejaki John Cage, znany jako muzyk, mógł skomponować swoje *Mesostics* u schyłku życia, wspomagając się komputerem.

Problem postawiony ogólniej można sprowadzić do kwestii zmierzchu Galaktyki Gutenberga i dostępu do innych mediów, innych technologii niż druk: do magnetofonu, wideo, komputera. Już Mallarmé w 1897 roku, wyczulony na typografię współczesnej prasy, przepowiadał w *Rzucie kośćmi* upadek wiedzy przekazywanej jedynie za pośrednictwem książki, rozmieszczonej na dwóch stronach, co stanowi graf książki otwartej i zarazem graf klęski, który jest grafem książki. Problem, raczej filozoficzny, sprowadza się do przededefiniowania pisma: jest to słowo już nie tylko zapisane graficznie, ale słowo/obraz/dźwięk, *Verbi-Voco-Visual Explorations*, by posłużyć się tytułem książki McLuhana, wydanej powtórnie przez wydawnictwo Something Else Press w 1967 roku; znajdziemy w niej fotomontaż Łászla Moholya-Nagya z 1947 roku, opublikowany w sławnej *Vision in Motion*, z uchem w miejscu oka. Darmstadter Kreis w Niemczech, Öyvind Fahlström w Sztokholmie, ale również festiwal poezji dźwiękowej Fylkingen, Wiener Gruppe

w Wiedniu, grupa Fluxus w Nowym Jorku, grupa Poesia Concreta w São Paulo (Brazylia), Stuttgarter Gruppe skupiona wokół Maxa Bensego, OULIPO we Francji, czasopismo „Vou” w Tokio, grupa Experimentální Poezie z Pragi, Domaine Poétique Jeana-Clarence'a Lamberta w Paryżu, tak wiele miejsc, nie wspominając nawet o czasopismach, w których zastanawiano się nad koniecznością przebudowania pisma i nad nowymi mediami.

4. Zob. *A Littérature, Colloque Nord Poésie et Ordinateur*, wydanie specjalne zeszytów CIRCAV, CIRCAV-GERICO/Université de Lille 3, współwydane przez Mots Voir i CIRCAV-GERICO, 1994.