

Biel i brak. Minus-wiersze w poezji Nowej Fali

Piotr Bogalecki

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 5, S. 170–191

DOI: 10.18318/td.2024.5.9 | ORCID: 0000-0002-6527-9765

Publikacja sfinansowana ze środków przyznanych w ramach programu Inicjatywa Doskonałości Badawczej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

Najpierw pisano długo białe litery
na białym papierze.
Potem wiele czasu zajęło
odczytywanie z kartki
milczenia¹.

Chociaż, jak mawiał Stéphane Mallarmé, „człowiek nie ustaje w kładzeniu czarnego na białym”², zdarza się, że i tak górę bierze biel. Ponieważ w królestwie literatury znajduje sobie ona zwykle miejsce na obrzeżach, pełniąc funkcje tła czy obramowania, mogłoby się wydawać, że poświęcony jej artykuł dotyczyć może wyłącznie zagadnień marginalnych. Tymczasem

Piotr Bogalecki – dr hab. prof. UŚ, adiunkt w Instytutach Literaturoznawstwa i Polonistyki UŚ. Opublikował monografię: *Niedorozumowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej* (2011), *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej* (2016), *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza* (2020). Kontakt: piotr.bogalecki@us.edu.pl.

1 L.A. Moczulski, *Wreszcie*, w: tegoż, *Nawracanie stracha na wróble*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 36.

2 S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, red. G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris 1945, s. 370; cyt. za: M.P. Markowski, *Nicość i czcionka. Wprowadzenie do lektury „Rzutu kośćmi” Stéphane’a Mallarmé*, w: S. Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie niesie przypadku*, przeł. T. Różycki, Korporacja Ha!art, Kraków 2005, s. 9.

w utworach poetyckich stanowiących przedmiot mojego zainteresowania z bielą jest inaczej: anektuje ona niemal całą przestrzeń strony, bijąc po oczach i komplikując samą opozycję tekst – margines. Intrygujące realizacje te stanowią literaturoznawcze wyzwanie, pozwalające raz jeszcze postawić pytanie o granice wiersza, tym razem we właściwym dla kultury typograficznej wizualnym znaczeniu tekstu prezentowanego w druku i stanowiącego część publikacji wydawniczej (tomu, książki, czasopisma itp.). Choć utwory, którym przyjrze się bliżej, napisane zostały przez poetów łączonych z polską Nową Falą, a równorzędny cel artykułu stanowi próba rekonstrukcji przebiegu procesu historycznoliterackiego w tym zakresie, będę się starał ująć je w szerszej, także intermedialnej, perspektywie. Pomyślany w ten sposób tekst nie stanowi próby syntetycznego opracowania tematu rozleglejszego, jakim pozostaje porównanie zróżnicowanych poetyckich strategii milczenia w literaturze autorów nowofalowych – przemawiających do nas, jak zwykliśmy powtarzać za Adamem Zagajewskim, „z rękami zaciśniętymi na gardle”³, „nazywając[ych] milczeniem/ przemilczając[ych] nazwy” (jak pisał Ryszard Krynicki⁴) czy wreszcie, jak z kolei ujmował to Stanisław Stabro, mówiących „z ustami zalanymi milczeniem”⁵. Zbliżonych formuł nowofalowego milknięcia jest oczywiście więcej, za nimi zaś stoją mniej lub bardziej idiomatyczne poetyki oraz poświęcone ich autorom literaturoznawcze opracowania – które stanowić mogą jedynie konteksty niniejszego. Podobnie ma się rzecz z zaproponowanym ostatnio przez Danutę Ulicką cennym rozróżnieniem milczenia – intencyjnego, sprawczego i mogącego pełnić rozmaite „semantyczne funkcje” – od takich pośpiesznie utożsamianych z nim jakości, jak cisza, niedomówienie, niedookreślenie, niewyraźność czy niemota⁶. Zdając sobie sprawę z ich zróżnicowania i znaczenia, a swoje rozważania rozpoczynając z pozycji formalnych, w swoim artykule próbuję przede wszystkim wyodrębnić i nazwać pewną grupę granicznych tekstów

3 A. Zagajewski, *Pewnego dnia postanowiłem się dowiedzieć kim jestem*, w: tegoż, *Komunikat*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 6.

4 R. Krynicki, *** [ani narodziny], w: tegoż *Akt urodzenia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1969, s. 12.

5 S. Stabro, *Dzień twojego narodzenia*, PIW, Warszawa 1970, s. 86.

6 Zob. D. Ulicka, *Jak robić rzeczy bez słów?*, w: *Poetyki protestu. Tom I*, red. M. Kopcik, K. Kulpa i in., Wydawnictwa UW, Warszawa 2021. W tekście przywołuję, rzecz jasna, tytuł cennego studium Izydory Dąmbskiej: *O funkcjach semiotycznych milczenia*, w: tejże, *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, PWN, Poznań 1975.

poetyckich oraz opowiedzieć fragment historii ich powstawania – w przekonaniu, że może to otworzyć drogę dalszym, szerszym, ale też bardziej szczegółowym, odczytaniom⁷.

Minus-wiersze. Rys historyczny, zarys teorii

W interesujących mnie utworach poetyka milczenia uwidacznia się w szczególności, przykuwający uwagę sposób, w związku z czym proponuję określić je mianem minus-wierszy – w oczywistym odniesieniu do zaproponowanego przez Jurija Łotmana pojęcia minus-chwytu⁸. O tym ostatnim, bazującym na założycielskim terminie Wiktora Szklowskiego oraz na jego rozważaniach o noweli z negatywnym zakończeniem⁹, pisze Łotman w *Strukturze tekstu artystycznego* jako o „umyślnym przemilczeniu” i „znaczącej nieobecności”; minus-chwyt opiera się na „odniesieniu nieużytego elementu [...] do struktury oczekiwań czytelnika”¹⁰. Kluczowe jest tu zawiedzenie odbiorczych przyzwyczajęń związanych z istnieniem i znajomością rozmaitych struktur zewnątrztekstowych – stąd podkreśli Łotman, że „nieziemnym warunkiem” wystąpienia minus-chwytu „jest to, aby na miejscu, które w tekście tego czy innego poziomu zajmuje [...], w odpowiadającej mu strukturze kodowej znajdował się element znaczący albo pewien zbiór synonimicznych w granicach danej konstrukcji elementów znaczących”¹¹. Wśród minus-chwytów

-
- 7 Dziękuję w tym miejscu uczestnikom konferencji *Milczenie awangardowe* (Poznań, 20-21 listopada 2023 r.) oraz członkom Pracowni Poetyki Historycznej IBL biorącym udział w spotkaniu 17 kwietnia 2024 r. za cenne dyskusje o wcześniejszych wersjach tekstu.
- 8 Proponowane pojęcie „minus-wiersze” wydaje mi się z kilku względów precyzyjniejsze i fortunniejsze od „wierszy pustych” czy „wierszy białych”, posiadających już inne – edytorskie, wersjologiczne – znaczenia. W grze pozostawałyby jeszcze „wiersz zerowy”, w moim odczuciu uruchamiający jednak większą liczbę potencjalnie konfundujących odniesień niż „minus-wiersz” (*Stopień zero pisania* R. Barthes’a, „literacki południk zero” P. Casanovy, *Kino stylu zerowego* M. Przyłipiaka itp.). Z kolei do przyjęcia określenia minus-wiersza zachęcałaby terminologiczna kreatywność Łotmana, piszącego nie tylko o „minus-chwycie”, ale również o „minus-znaczeniu”, „minus-strukturze” czy „minus-obecności”; J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, PIW, Warszawa 1984, s. 75, 219, 239, 257.
- 9 Te z kolei zainspirowane zostały analizami „końcówki zerowej” przeprowadzanymi przez Jana Baudouina de Courtenay (zob. M. Mrugański, *Styl – semantyka – pragmatyka*, w: *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, red. D. Ulicka, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2020, s. 249).
- 10 J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, s. 407, 75-76.
- 11 Tamże, s. 76.

wymienia semiotyk na przykład „brak rymu tam, gdzie czytelnik go oczekuje”, zastosowanie „konstrukcji niedokończonych” czy zabieg „opuszczenia oznaczonych numerami strof”¹².

Interesujące mnie minus-wiersze idą dalej – można postrzegać je jako minus-chwyty radykalne. W proponowanym tu bowiem rozumieniu minus-wiersz to utwór poetycki naruszający podstawowe, prymarne oczekiwanie czytelnicze: samego istnienia tekstu, a co za tym idzie – obecności zwyczajowej struktury wierszowej, która zredukowana została w nim do elementów ramowych, takich jak tytuł, podtytuł, motto, dedykacja, dopisek, przypis, datowanie, znaki specjalne czy numeracja – czyli części mieszczących się w obrębie Genettowskiej kategorii paratektu¹³. Mówiąc krótko, minus-wiersz to jakby niespełniona zapowiedź wiersza, sama rama bez utworu czy też, jeśli wolimy, sygnowana nazwiskiem autora, opatrzona tytułem i obramowaniem pustka: przenicowująca go i stawiająca pod znakiem zapytania jego istnienie, ale też – jak w odniesieniu do muzyki konkretnej i elektronicznej pierwszej połowy lat sześćdziesiątych pisała Zofia Lissa – stanowiąca jego „podstawowy czynnik formotwórczy, strukturujący”¹⁴. Pozbawiony słów i liter „wiersz” taki zasadniczo nie ma również ani strof, ani wersów i pauz wersyfikacyjnych – sam bowiem stanowi wielką pauzę, wyłom w strukturze tomu, czystą biel. W tak radykalnej postaci, zbliżonej raczej do realizacji konceptualistycznych niż do konwencjonalnej liryki, z trudem poddaje się on analizie jako ekwiwalent tekstu poetyckiego w rozumieniu zaproponowanym przez Jurija Tynianowa w czwartej części pierwszego rozdziału *Zagadnienia języka wierszy*¹⁵. Choć bowiem wykorzystane tam pojęcie opisuje „wszystkie tak czy inaczej zastępujące [tekst – P.B.] elementy pozajęzykowe, przede wszystkim opuszczenia jego części, następnie częściowe zastąpienie go elementami graficznymi”, to owo „opuszczenie” wciąż „ma charakterystykę metryczną”¹⁶. Jak podkreśla Tynianow, w pozbawionym słów, wykropkowanym „wycin-ku” dłuższego tekstu metrum dane jest „w określonym (określonym przez

12 Tamże, s. 75-76.

13 Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1982, s. 9.

14 Z. Lissa, *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, w: tejsze, *Szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Warszawa 1965, s. 201.

15 Zob. J.N. Tynianow, *Zagadnienie języka wierszy*, przeł. F. Siedlecki, Z. Saloni, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, PIW, Warszawa 1970, s. 82-89.

16 Tamże, s. 82, 84.

inercję) układzie stroficznym”, gdyż w dotychczasowej lekturze ustabilizować się zdążyła „pewna typowa forma rozłożenia składni w strofie i w następstwie tego może być poczynione przypuszczenie, jaka jest liczba członów syntaktycznych”¹⁷. Jako przykłady ekwiwalentów analizuje Tynianow wyłącznie dłuższe, złożone z wielu strof, utwory Puszkina, cechujące się regularnością i zawierające charakterystyczne „linijki kropek”¹⁸. Natomiast omawiane w niniejszym artykule minus-wiersze nie są (z jednym wyjątkiem wieloczęściowego poematu pisanego wierszem wolnym) opuszczonymi częściami stroficznymi tekstów poetyckich, lecz autonomicznymi „pustymi” utworami, stanowiącymi odrębne pozycje w spisach treści tomów i czasopism, w skład których weszły.

Zaproponowane tu rozumienie minus-wierszy pozostawia poza obrębem pojęcia nawet najkrótsze, jednowersowe aforyzmy czy gnomy, takie jak *Błyski* Julii Hartwig czy zapisy Marcina Senddeckiego z tomu *W*. Przykładami granicznymi byłyby natomiast konkretystyczne wiersze złożone wyłącznie z pojedynczych liter, jak sześć utworów Stanisława Dróżdża z przygotowanego przez niego w 1970 roku arkusza *Pojęciokształty*¹⁹ czy teksty zamieszczone w zredagowanej przez Piotra Szreniawskiego *Antologii wierszy jednoliterowych*²⁰. W obszarze poezji konkretnej odnaleźć możemy także znaczną liczbę prac spełniających wyznaczniki minus-wiersza: zarówno czyste, niemal całkowicie „białe” realizacje gatunkowe (nazwijmy je minus-wierszami absolutnymi) – na przykład „szachowy” wiersz Dezső Tandoriego z 1973 roku o tytule *Nieoznaczalność ruchu pionka na niepodzielnym polu*²¹ – jak i takie, które brak właściwego tekstu podkreślają obecnością samych znaków typograficznych, interpunkcyjnych bądź diakrytycznych. Byłyby to minus-wiersze

17 Tamże, s. 84.

18 Tamże, s. 83.

19 W zachowanym maszynopisie cyklu Dróżdża wiersze jednoliterowe wykorzystują litery słowa MIĘDZY. Zob. S. Dróżdź, *Pojęciokształty*, w: *Pojęciokształty. Poezja konkretna. Conceptiforms. Concrete poetry 1967-20023*, red. A. Przywara, Foksal, Warszawa 2014.

20 Zob. *Antologia wierszy jednoliterowych. Anthology of one letter poems*, red. P. Szreniawski, Wydawnictwo Neopoemikowskie, Lublin 2021.

21 D. Tandori, *Nieoznaczalność ruchu pionka na niepodzielnym polu*, przeł. A. Górecka, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11-12, s. 171. Jedną z ciekawszych konkretystycznych wariacji na temat pustego, milczącego wiersza jest praca Costisa *Silence. The poem is on the ribbon* z 1976 r. z przytwierdzoną do pustej kartki taśmą maszyny do pisania. Zob. J. Donguy, *Poezja eksperymentalna. Epoka cyfrowa (1953-2007)*, przeł. M. Madej, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 265.

aliterowe, w wypadku części których możliwe byłoby już zastosowanie pojęcia ekwiwalencji tekstu poetyckiego Tynianowa; w jednym z przypisów do *Zagadnienia języka wierszy* wspomina on nawet o „epatującym doświadczeniu niemieckiego futurysty Kulka, który w roku 1920 wydał tom wierszy ograniczających się do graficznego rozmieszczenia wierszowego znaków przestankowych i dających system intonacyj z określonym zabarwieniem «wierszowym»”²². Półtorej dekady wcześniej, w 1905 roku, podobny eksperyment przeprowadził Christian Morgenstern w złożonym z makronów i brewisów *Nocnym śpiewie ryby*, zaliczonym przez Grzegorza Gazdę do grupy „eksperymentów wizualizacyjnych prowadzących aż do całkowicie asemantycznej, literniczo-znakowej abstrakcji”²³. W poezji polskiej historię minus-wierszy absolutnych rozpoczyna słynne *Nic* Brunona Jasiońskiego z 1921 roku²⁴, a linię aliterowych – opublikowany rok później manifest *Poezja znakowania* Jana Nepomucena Millera²⁵. Rozpoczęta przez niego linia biegnie dalej między innymi przez *Najkrótszy wiersz tradycyjny* Mariana Grześczaka (złożony wyłącznie z kropek, przecinków, znaków nawiasu oraz pytajnika i wykrzyknika)²⁶, część *Pojęciokształtów* Stanisława Dróżdża oraz niemal wszystkie wiersze „maszynowe” Romana Gorzelskiego aż do współczesnych eksperymentów intermedialnych. Pośród autorów związanych z Nową Falą próby tworzenia wierszy, w których przeważają znaki typograficzne, podejmował najwcześniej – jeszcze przed 1968 rokiem – Jarosław Markiewicz. Podobnie jak niegdyś Miller w takich tekstach jak *Zatarty list* czy *Rękopis znaleziony w butelce*, łączył on jednak części zawierające same znaki interpunkcyjne z partiami słownymi. W złożonym niemal wyłącznie z ekwiwalentów, dziewięciowersowym *Erotyku z patrzenia nocą* postać wyrazową mają

22 J.N. Tynianow, *Zagadnienia języka wierszy*, s. 84.

23 G. Gazda, *Poezja konkretna – zamknięty rozdział awangardowej korespondencji sztuk*, w: *Komparatistika, genologie, translatoologie*, Masarykova univerzita, Brno 2000, s. 137-138.

24 Zob. B. Jasioński, *But w butonierce*, Klub Futurystów „Katarynka”, Warszawa–Kraków 1921, s. 80.

25 Jak zauważała Michalina Kmieciak, w swojej poezji „Miller boi się przekroczyć ostateczną granicę, zarysowaną mocno w jego manifestach”, a poprzestaje na tworzeniu tekstów „zbudowanych ze znaków przestankowych i wyrazów”, w związku z czym „na realizację jego śmiałej wizji narysowanej w «Ponowie» trzeba będzie zaczekać kilkadziesiąt lat – do momentu rozwoju poezji konkretnej”; M. Kmieciak, *Dadanaizm, czyli początki poezji dźwiękowej w twórczości Jana Nepomucena Millera*, w: *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017, s. 184.

26 Zob. M. Grześczak, *Naczynienie poważne*, Czytelnik, Warszawa 1967, s. 66.

jedynie części dwóch wersów („Twoje róże na pościeli”, „Jak ty cienko ściany bielisz”)²⁷; pozostałe tworzą sąsiadujące z sobą półpauzy, skrywające przed nami szczegóły nocnego spotkania kochanków.

Zwłaszcza minus-wiersze absolutnie prowokują swą specyficzną negatywną poetyką; próba doprecyzowania jej opisu i ustalenia mechanizmów znaczeniowych uruchamianych przez ich elementy ramowe jest jednym z celów artykułu. I te eksperymenty mają jednak swoją historię, którą opowiedzieć można, zaczynając od wspomnianego na wstępie marzenia Mallarmégo o „białej stronicy”²⁸, zatrzymując się przy dokonaniach awangard historycznych, przebiegając przez różnicujące powtórzenia neoawangardy na czele z poezją konkretną i konceptualizmem, a w końcu dochodząc do tekstów poetów współczesnych. Ci ostatni skłaniają się ku minus-wierszom zastanawiająco często, one zaś pełnią w ich twórczości zróżnicowane funkcje. *Tabula rasa* Jakuba Wojciechowskiego to oczywiście literacki żart, jednak w przemyślanej strukturze tomu *Senne porządki* z 2008 roku, odzwierciedlającej ruch coraz to większych przybliżeń do biurka pracującego nad wierszem autora, dowcip ów pełni istotną rolę kompozycyjną²⁹. Opublikowany rok później minus-wiersz Mariusza Grzebalskiego – radykalniejszy, bo pozbawiony nawet tytułu, który zastąpiony został trzema powiększonymi asteryskami – sonduje granice wypowiedzi literackiej, ale i unaczynia negatywną poetykę tomu *Niepiosenki*³⁰. Z tytułem książki poetyckiej wymownie dialoguje również całkowicie pusty *Świat* z tomu *Co mogło pójść nie tak* Macieja Roberta, być może najpełniej wyrażający jego katastroficzno-apokaliptyczną treść³¹. Z kolei zamieszczonego w antologii *Półów. Poetyckie debiuty 2020* minus-wiersza o tytule *krótka rozprawa o widoczności lesbijek w przestrzeni publicznej* autorstwa Zuzanny Strehl nie sposób odczytywać inaczej niż w politycznym, zaangażowanym kluczu do jej poezji. We wszystkich wymienionych tekstach prócz tytułu nie ma nic, a jednak każdy z nich znaczy inaczej: mówi, robi czy wytwarza coś innego. Choć bowiem tworzenie minus-wierszy jawić może

27 Zob. J. Markiewicz, *Erotyk z patrzenia nocą*, w: tegoż, *Stadion słoneczny*, Iskry, Warszawa 1965, s. 21.

28 Zob. P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2008, s. 24–50.

29 J. Wojciechowski, *Senne porządki*, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 59.

30 M. Grzebalski, *Niepiosenki*, Biuro Literackie, Wrocław 2009, s. 48.

31 M. Robert, *Co mogło pójść nie tak*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2020, s. 41.

się dziś jako zabieg cokolwiek pretensjonalny, a jego efekty uznać można za właściwie identyczne, wciąż wykazują one niemały potencjał znaczeniowy i funkcjonalną dyspozycję. Dowodzą tego również liczne przykłady wykorzystania ich negatywnej poetyki w najbardziej lapidarnych utworach literackich, w których mimo wszystko odnaleźć można jeszcze jakieś słowa, a więc tekst – nawet skrajnie krótki, jak w kończącym tom *gubione* Krystyny Miłobędzkiej zapisie o treści „mów!”³². Mimo że teksty tego rodzaju nie są minus-wierszami, lecz jedynie realizacjami przywołującymi fundujący je koncept, uświadamiają one, jak duże możliwości artystyczne tkwią w poetyckich decyzjach o radykalnej redukcji tkanki tekstowej³³. Dokładniejsza analiza takich utworów przekracza jednak ramy artykułu, podobnie jak dłuższa opowieść o historii minus-wierszy – co nie oznacza, że nie mogłaby być ona opowieścią fascynującą, zwłaszcza jeśliby uwzględnić realizacje peryferyjne i niejawnie awangardowe, jak na przykład złożony wyłącznie z pauz minus-wiersz *Na osobnej kartce* Kazimierza Hłakowiczówny pochodzący z opublikowanego w 1922 roku tomu *Śmierć Feniksa*. W dalszej części artykułu skupię się już jednak na tekstach tworzonych w kręgu poetyckiej Nowej Fali, za Bożeną Tokarż rozumianej tu szeroko, z uwzględnieniem lat osiemdziesiątych – okresu podejmowanych również „w sferze wypowiedzi artystycznych” prób „zdefiniowania pokolenia *ex post*!”³⁴.

Wpatrując się w *Białą plamę*

Choć poeci nowofalowi nie pozostawili po sobie bardzo wielu minus-wierszy, stanowią one grupę na tyle liczną i znaczącą, że warto skupić na niej wzrok. Uwagę zwraca już to, że ku tego rodzaju eksperymentom w ogóle się skłonili

32 K. Miłobędzka, *gubione*, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 51.

33 Spośród licznej grupy tego typu realizacji wymienić można na przykład zamykający tom *Niepoznaki* z 2000 r. pozbawiony tytułu wiersz Jerzego Jarniewicza. U góry widnieją w nim (stanowiące tytuł?) słowa „nie ma ciszy”, u dołu dopowiedzenie „między słowami”, zasadniczą zaś jego część stanowi biel strony (J. Jarniewicz, *Skądinąd. 1977-2007*, Biuro Literackie, Wrocław 2007, s. 175). Podobne napięcie wykorzystuje zapis Marcina Senddeckiego mający postać: „Nic nie widać.// Popatrzcie” (M. Senddecki, *W*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2016, s. 55). Z kolei otwierający tom *Białe album* utwór *Białe wiersze na białym tle* Grzegorza Olszańskiego – o treści: „To białe wiersze. Nie ma potrzeby/ po nim// pisać” – czerpie siłę z oczywistych intermedialnych odniesień (G. Olszański, *Białe album (na białym tle)*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2017, s. 7).

34 B. Tokarż, *Poetyka Nowej Fali*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1990, s. 21-22.

– sytuują się one wszak na antypodach „mówienia wprost”, „mówienia prawdy”, „nienaiwnego realizmu” czy „dialektycznego romantyzmu” (by jedynie hasłowo przywołać tu tezy najważniejszych manifestów pokolenia). W dalszej części tekstu spróbuję wyodrębnić nowofalowe minus-wiersze, przypatrzeć się im, a także połączyć uzyskane w ten sposób „kropki” i naszkicować przybliżoną linię ich rozwoju. Być może – niczym porosty w ekologii – minus-wiersze mogłyby posłużyć za rodzaj gatunku wskaźnikowego: indikatora pozwalającego określić ogólny klimat poetyckiej refleksji nad milczeniem w twórczości Pokolenia 68, jej charakter i kierunki przemian. Jeśli wydaje mi się to możliwe, to między innymi dzięki przyjętemu w artykule założeniu o rozumieniu poezji nowofalowej jako zjawiska neoawangardowego. Z jednej strony umożliwia to rozpatrywanie jej jako różnicującego, modyfikującego powtórzenia dokonań awangard historycznych, stanowiącego „zarazem specyficzną i dekonstrukcyjną [...] twórczą analizę” obowiązującej instytucji sztuki (literatury)³⁵. Z drugiej strony założenie to pozwala sytuować poezję Pokolenia 68 w bliskim sąsiedztwie zjawisk artystycznych z zakresu innych sztuk, zwłaszcza spod znaku konceptualizmu – nader często przecież eksplorującego biel i brak, jak dzieje się to w pracach Jarosława Kozłowskiego (choćaby w *Reality*), Zbigniewa Gostomskiego (w *Ulissiesie Jamesa Joyce’a*), Zdzisława Jurkiewicza (w *Białym, czystym, cienkim płótnie*)³⁶, a wreszcie Andrzeja Partuma z jego słynnym *Milczeniem awangardowym* na czele (choć w jego bynajmniej niejednorodnej twórczości warto uwagi są również rozsyłki wykorzystujące minus-chwyty, na przykład zawierające jedynie literę A bądź odbite na ich marginesach pieczątki³⁷).

Podczas gdy warszawską akcję Partuma z 1974 roku uznać można za najbardziej reprezentacyjne „milczące” wystąpienie polskiej neoawangardy, najważniejszym i najpowszechniej znanym minus-wierszem Nowej Fali jest wykoncypowana prawdopodobnie w tym samym roku *Biała plama* Ryszarda Krynickiego. Oprócz tytułu tekst ten zawiera jedynie dedykację „Pamięci Brunona Jasińskiego”³⁸, odsyłającą do wspomnianego minus-wiersza *Nic*

35 H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 46.

36 Zob. L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2009, s. 272-273, 379.

37 Zob. *Procedury sztuki lat 70. The Procedures of 1970s Art*, red. B. Czubak, Fundacja Profile, Warszawa 2016, s. 66-69. Z Partumowskimi rozsyłkami miałem okazję zapoznać się w domowym archiwum artysty dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe.

38 R. Krynicki, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2009, s. 84.

z tomu *But w butonierce*. Trop ten usankcjonuje zresztą sam poeta w przypisie o treści „Jest to oczywista aluzja do wiersza *Nic*”³⁹ zamieszczonym w zbiorze *Nasze życie roślinie* z 1981 roku, w którym – w części *Z dawnych wierszy* – *Biała plama* ukazała się po raz pierwszy⁴⁰. Miała ona jednak wejść w skład *Organizmu zbiorowego* z 1975, z którego, wraz z dwoma innymi utworami, została zdjęta przez cenzurę⁴¹. Wpływ Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk na koncept Krynickiego jest jednak daleko większy. Jak bowiem ustaliła Joanna Hobot, wcześniej próbował on opublikować na łamach „Studenta” utwór *Biała plama*, niebędący minus-wierszem, lecz konwencjonalną wypowiedzią liryczną czytelnie odsyłającą do biografii oraz śmierci futurysty, a rozpoczynającą się od słów: „biała plama/ kurczy się i rozszerza/ w wiecznych śniegach/ dalekiej północy”⁴². Publikacja tekstu w 22. numerze pisma z 1974 roku została wstrzymana – jak ujmuje to badaczka – w imię „dbałości o to, by los Jasińskiego oraz innych wymordowanych w ZSRR polskich komunistów pozostał właśnie białą plamą w historii”⁴³. To w reakcji na zatrzymanie tekstu Krynicki zdecydował się w przygotowywanym przez siebie tomie zastąpić dwudziestodwuwersowy wiersz *Biała plama* minus-wierszem. Upamiętnienie Jasińskiego, niosące z sobą oczywistą krytykę Partii, pozostało, sama jednak forma minus-wiersza zrodziła się w grze z cenzurą – jako koncept doskonały w swej przewrotności i prostocie: czyniący problem widzialnym przez uwidocznienie jego wymazania⁴⁴. Podobnie jak *Milczenie awangardowe*, stanowi *Biała plama* różnicujące powtórzenie radykalnego gestu historycznej awangardy (tu: wiersza Jasińskiego) i podobnie jak akcja Partuma ma wyraźnie polityczne intencje – stanowi bürgerowską z ducha krytykę ówczesnej instytucji sztuki ufundowanej na upolitycznieniu i cenzurze. Transparent Partuma rozwieszony został pomiędzy Uniwersytetem a Akademią Sztuk Pięknych, podczas gdy *Biała plama* rozlała się pomiędzy Wydawnictwem Literackim a Mysią 2, pod który to adres przesyłał zresztą

39 R. Krynicki, *Nasze życie roślinie. Wiersze*, ABC, Kraków 1981, s. 111.

40 Tamże, s. 100.

41 Zob. J. Hobot, *Gra z cenzurą w poezji Nowej Fali (1968-1976)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 302.

42 Tamże, s. 289. Przytoczony przez badaczkę tekst zdjętego wiersza liczy sobie 22 wersy.

43 Tamże, s. 108.

44 Por. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. J. Kropiwnicki, J. Sowa, Ha!art, Kraków 2007.

Partum rok wcześniej, w ramach akcji *O interpretacji*, spinacze biurowe – „narzędzie porządku” instytucji cenzury⁴⁵. Wracając jednak do wiersza, dopowiedzieć trzeba, że krytykując instytucję sztuki-literatury, *Biała plama* nie przestała stanowić reinterpretacji tekstu Jasińskiego. Reinterpretacja to, by tak rzec, ontologiczna – podczas gdy biel stronicy futurysty to brak (nic, nicość), u Krynickiego okazuje się ona czymś (białą, plamą); parafrazując problemat Leibniza, można by zatem powiedzieć, że w poezji autora *Organizmu zbiorowego* jest raczej coś niż nic. Jak można uznać, dokonana zmiana odnosi się przede wszystkim do dalszych losów Jasińskiego i ich recepcji w państwie komunistycznym, o jakie walczył, a dla którego historii okazały się one „białą plamą”. Ciekawy jest w tym kontekście fragment wstępu Edwarda Balcerzana do wydania *Utworów* Jasińskiego z 1972 roku, w którym czytamy, że *Nic* to wiersz, który „najwyraźniej eksplikuje nader charakterystyczną dla [czasu swego powstania] «sytuację komunikacyjną», mianowicie jest jakby «białą plamą» w gazecie, śladem ingerencji cenzury Drugiej Rzeczypospolitej”⁴⁶. Nie sposób wykluczyć, że fragment ten mógł wpłynąć na wybór tytułu pierwszej wersji wiersza Krynickiego.

Interesująca jest jednak nie tylko geneza, ale i recepcja omawianego minus-wiersza. W 1999 roku w rozmowie z autorem Marcin Baran i Adam Wiedemann określili tekst Krynickiego jako „rodzaj wariacji na temat utworu Johna Cage’a 4’33”⁴⁷. W odpowiedzi poeta odesłał swych rozmówców do Jasińskiego, rozstrzygając, że „*Biała plama* z Johnem Cage’em akurat nie ma nic wspólnego” (z jego twórczością, m.in. z *Wykładem o niczym*, miał się on

45 Spinacze nazwane zostały przez Partuma „narzędziami porządku sprawiającymi] satysfakcję symbolu tym stanom sztuki w których idea jest uporządkowana a przede wszystkim będzie opanowana ładem” (A. Partum, *O interpretacji* [1973], w: *Procedury sztuki*, s. 64 [interpunkcja oryginalna]).

46 E. Balcerzan, *Wstęp*, w: B. Jasiński, *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*, Ossolineum, Wrocław 1972, s. LXII-LXIII. Chodzi oczywiście o cenzurę represyjną, bardziej prymitywną od trudniejszej do zauważenia, niepozostawiającej śladów cenzury prewencyjnej, charakterystycznej dla PRL; umieszczając w swym tomie „białą plamę”, czyniłby Krynicki ingerencję cenzury widzialną. Pisząc o Jasińskim, Balcerzan dopowiada, że interesujący nas tekst jest jednym z jego „wierszy z dominantą funkcji autotelicznej, [...] tak znaczną, że prowadzi ona do rozbicia znaku, a nawet – jak w *Nic* – do jego likwidacji” (tamże).

47 Gdybym to ja wiedział... Rozmowa Marcina Barana i Adama Wiedemanna z Ryszardem Krynickim, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/gdybym-to-ja-wiedzial/> (30.12.2023). Wywiad miał pierwodruk w „Gazecie Fortecznej” 1999, nr 9.

zetknąć później, dzięki lekturze „ResFacta”)⁴⁸. Już samo jednak pytanie świadczy o tym, że minus-teksty Cage’a i Krynickiego łączy ogromna otwartość na różnorodne, siłą rzeczy wykluczające się lektury. Okazuje się też, że obok oczywistych dla neoawangardy interpretacji metaartystycznych i politycznych nieuchronnie pojawiają się wśród nich odczytania aktywujące duchowy (metafizyczny) styl odbioru. W wypadku Cage’a, wyznającego w 1961 roku, że „bez zaangażowania się w zen raczej nie dokonałby tego, co dokonał”⁴⁹, interpretacje tego typu kierują nas przede wszystkim w stronę Dalekiego Wschodu, choć rzeczywistość, w którą wprowadza nas 4’33”, daje się rozumieć szerzej: jako – jak to ujmuje Roberto Calasso – „Pustka pełniąca funkcję zbawienną dla nas wszystkich” cierpiących na „chorobę Pełni [...], mentalnego kontinuum wypełnionego wirem bełkotliwych słów”⁵⁰. W odniesieniu do *Białej plamy* podobną interpretacyjną otwartość podkreślała Alina Świeściak, pisząca „o wyjątkowej metafizycznej aktywności, pozwalającej się uruchamiać wszędzie tam, gdzie wchodzi w grę metafizyczna symbolika bieli i ciszy”⁵¹. Do eksplorowania tak rozumianej bieli zaprasza nas Krynicki w wielokrotnie analizowanych, gnomicznych zapisach o tematyce religijno-duchowej, pośród których za najistotniejszy (przynajmniej z kreślonej tu perspektywy) uznać należy utwór będący jednocześnie – zdaniem badaczki – zapisem „najbliższym przeżyciu mistycznemu”⁵². Chodzi o pochodzący z tomu *Wiersze, głosy* z 1987 roku pozbawiony tytułu zapis o treści „nic, Bóg” z umieszczonym w nawiasie pytaniem „(Z mistrza Eckharta, czy księgi Zohar?)”, zapisanym kursywą w miejscu, w którym podaje się zwykle nazwisko tłumaczonego czy parafrazowanego autora⁵³. Biorąc pod uwagę semantyczną wartość słów „nic, Bóg” w przywołanej przez Krynickiego teologii apofatycznej, pół żartem, pół serio powiedzieć można, że właściwie i tu mamy do czynienia z minus-wierszem. Z pewnością jednak utwór Krynickiego widzieć można jako jeszcze jedno różnicujące powtórzenie *Nic* Jasieńskiego – tym razem już jednak nie

48 Tamże.

49 Wypowiedź Cage’a cytuję za: M. Nyman, *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage’u*, przeł. M. Mendyk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 71.

50 R. Calasso, *John Cage, czyli przyjemność płynąca z Pustki*, w: tegoż, *Kręte ścieżki*, przeł. J. Ugniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2022, s. 50.

51 A. Świeściak, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Universitas, Kraków 2004, s. 190.

52 Tamże, s. 142.

53 R. Krynicki, *Wiersze wybrane*, s. 285.

z dominantą polityczną (jak działa się to jeszcze w lapidarnej *Ciszy* z 1978 roku⁵⁴), lecz duchową, którą równie dobrze uznać można za zapis epifanii i metafizyczny koncept, jak za krytykę dyskursu teologicznego czy zmyślny dowcip. Sądzę, że słowem, które byłoby w stanie pomieścić tę ironiczną ambiwalencję i lekkość w potraktowaniu tradycji religijnej, byłby przymiotnik „postsekularny”⁵⁵.

Milczenia nowofalowe

Zaobserwowane w twórczości Krynickiego przejście od politycznej do postsekularnej dominanty stanowi rodzaj historycznoliterackiej prawidłowości, na jaką wskazać można, przyglądając się pozostałym minus-wierszom tworzonym przez poetów Nowej Fali. Na biegunie politycznym, tak wyraźnie zaznaczonym *Białą plamą* czy działaniami Partuma, sytuowałyby się również nawiązujący do konceptu minus-wierszy tekst Jacka Bierezina z 1978 roku pod tytułem *Dwa ostatnie wiersze*, z oświadczeniem: „Dwa ostatnie wiersze/ zabrała mi bezpieka/ Chciałbym je uczcić tutaj/ minutą/ ciszy”, po którym następuje jej ekwiwalent – cztery wykropkowane wersy⁵⁶. Z kolei ku biegunowi postsekularnemu dryfują nie tylko realizacje powstające w latach siedemdziesiątych w środowisku konkretystów (jak na przykład praca *Wszystkie rzeczy widzialne i niewidzialne* Zbigniewa Makarewicza [1968-1988], złożona wyłącznie z tytułu i znaków interpunkcyjnych⁵⁷), ale też powstające od końca lat siedemdziesiątych minus-wiersze Marianny Bocian, Juliana Kornhausera, Leszka Szarugi oraz członków katowickiej grupy Kontekst. Taki charakter ma *Sonet* z wydanego w 1980 roku tomu *Wejście zapasowe* Andrzeja Szuby. Utwór ów, opatrzony mottem z Marshalla McLuhana o treści: „W dobie nadinformacji/ nie pozostaje nam nic innego / jak tylko uznać schemat”⁵⁸, w istocie ogranicza się do schematu – nagiego szkieletu sonetu włoskiego, na którym nie trzyma się już ani jedno słowo (mamy jedynie rzymską numerację kolejnych

54 Tamże, s. 141.

55 Więcej na ten temat zob. P. Bogalecki, *Pokorne prze(d)stawienia. Postsekularyzm w badaniach literackich*, w: *Literatura a religia – wyzwania epoki świeckiej*, t. 1: *Teorie i metody*, red. T. Garbol, Ł. Tischner, Wydawnictwo UJ, Kraków 2020, s. 511-555.

56 J. Bierezin, *W połowie życia*, Niezależna Oficyna Wydawnicza Nowa, Warszawa 1980, s. 58.

57 Zob. M. Dawidek Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Korporacja Ha!art, Muzeum Współczesne we Wrocławiu, Kraków–Wrocław 2021, s. 300-301.

58 A. Szuba, *Wejście zapasowe. Wiersze*, Śląsk, Katowice 1980, s. 38.

czternastu pustych wersów⁵⁹). *Sonet* Szuby otwiera postsekularny cykl *Stacje*, wyraźnie przywołujący chrześcijańską Drogę Krzyżową i w tyleż swobodny, co przewrotny sposób reinterpreterujący jej sens i przebieg. Na przykład w wierszu VI zamiast chusty Weroniki mamy gazetę, którą przykryto „twarz zabitego w wypadku ulicznym” i na której odcisnęły się „ślady krwi”, po czym „wsiały [...] w pola krzyżówki”⁶⁰. Z kolei w wierszu IV zamiast spotkania Jezusa z Maryją otrzymujemy osobisty liryk napisany w formie zwrotu ojca do syna, rozpoczynający się od słów „nie wiem, w jakiej atmosferze przebiegło/ Twoje pierwsze spotkanie z matką”⁶¹. Nadrzędna wymowa *Stacji* wydaje się czytelna – oto dziś, w zsekularyzowanym świecie „nadinformacji”, pozostał nam co najwyżej „szkielet” życia religijnego, który obrasta mniej lub bardziej przypadkowymi i zawstydzającymi „stacjami” naszych świeckich spraw. W dalszej twórczości katowickiego poety nawet i z owych spraw pozostaną jedynie „strzępy” – by odwołać się do tytułu zbioru z 2016 roku *Milczysz. Strzępy z lat 1980-2014*. Poezja Szuby z tego okresu to poezja konsekwentnie milcząca – pisze on niemal wyłącznie utwory kilkuwersowe (od pewnego czasu nie dłuższe niż trzywersowe) określane przezeń jako *Postscripta*, pośród których odnaleźć można zbliżające się do minus-wierszy zapisy typu: „dwie/ słowie/ [...]” czy „brak/ słów/ [...]”⁶². Najkonsekwentniej milczący w dorobku Szuby okazuje się jednak (dotychczas) tom *Jest tam kto?* z 2017 roku⁶³, stanowiący minus-wiersz zwielokrotniony, a właściwie minus-książkę, mogącą przywoływać na myśl humorystyczne niezadrukowane wydawnictwa w rodzaju *Wszystko co mężczyźni wiedzą o kobietach* Alana Francisa. Leszek Szaruga słusznie jednak uznaje propozycję Szuby za „przemysłnie skomponowany konceptualny tom”, by opisać go następująco:

Pod okładką oraz stroną tytułową z imieniem i nazwiskiem autora oraz tytułem tomu (pomijam metryczkę wydawniczą oraz spis treści) znajdujemy 69 nienumerowanych stron, z których każda zawiera jeden tylko

59 Jeśliby pozbawić go tytułu i motta, aliterowy minus-wiersz Szuby zbliżyłby się do konkrety-stycznych tekstów numerycznych tworzonych m.in. przez Stanisława Dróżdża (zob. np. cykl *Sequence* z 1976 r.), a wyznaczających jeszcze jeden z obszarów pogranicznych analizowanych tu poetyckich eksperymentów.

60 Tamże, s. 46.

61 Tamże, s. 43.

62 A. Szuba, *666 strzępów (1980-2021)*, Śląsk, Katowice 2022, s. 214, 170.

63 Zob. A. Szuba, *Jest tam kto?*, Miniatura, Kraków 2015.

znak: ? W miejsce numerów stron na osi pod znakiem zapytania pojawiają się kolejne liczby poczynając od 1949 [rok urodzenia poety – P.B.], kończąc zaś na 2017, ostatnia strona zaś, zamiast liczby prezentuje trzykropek: ...⁶⁴

Postać pojedynczego jedynie minus-wiersza przyjmuje ósma, ostatnia część poematu *Hiob* z opublikowanego w 1985 roku tomu *Rozmowa*, autorstwa innego członka grupy Kontekst – Tadeusza Sławka. Do milczenia wyraźnie zbliżała się już siódma część poematu, mająca postać: „mogę napisać:/ NIE MA SŁOWA”⁶⁵, dopiero jednak część finalna manifestuje ów brak w sposób naoczny – po cyfrze 8 następuje jedynie biel strony. Daje się ona przy tym interpretować nie tylko jako milczenie Boga, ale i jako wyraz modlitewnej pokory, efekt wyniszczenia, złamania – i to zarówno tytułowej starotestamentalnej postaci, jak i podmiotu⁶⁶. Na innym poziomie komunikacji literackiej poemat Sławka – rozpoczynający się od tezy „Poezja jest Hiobem języka” – zaprasza, jak się wydaje, do rekonstrukcji wpisanej w niego postsekularnej teorii poezji: „zaczyna się [ona] od wiary w Jehowę słowa,/ potem leży w popiele”, następnie „ociera się o wszystkie/ nieszczęścia i upadki”, by wreszcie pozwolić odkryć, że to „Bóg milczy we wszystkich/ moich słowach”⁶⁷. Ku tak rozumianemu milczeniu zwraca się cała poezja Sławka powstająca w latach osiemdziesiątych, co w tomie *Rozmowa* (po którym na dłuższy czas przestał on publikować tradycyjnie rozumiane wiersze) podkreślone zostało również w krótkim poemacie prozą rozpoczynającym się od słów „Milczeć. Jakby milczenie mogło coś zmienić”, przywołującym biblijną historię potopu i arki oraz przewidującym: „Wszyscy będą pytać co chciałeś powiedzieć milcząc, tak samo jak codziennie pytają cię co chciałeś przemilczeć mówiąc”⁶⁸.

Przewrotnie i krytycznie, choć szczęśliwie nierozstrzygująco, do religii nawiązuje również *Widzenie* Juliana Kornhausera – minus-wiersz opublikowany w 2007 roku w tomie *Origami*. Tekst ten i jego recepcję wnikliwie analizował kilka lat temu Jakub Kornhauser, zwracając uwagę, że tytułowi

64 L. Szaruga, *Pogorzelsko*, „Kwartalnik Artystyczny” 2022, nr 1, s. 165, 166.

65 T. Sławek, *Rozmowa. Wiersze*, Śląsk, Katowice 1985, s. 11.

66 Por. K. Niesporek, *Milczenie Hioba*, w: *Światy poetyckie Tadeusza Sławka*, red. E. Bartos, M. Kisiel, Śląsk, Katowice 2017, s. 93-109.

67 T. Sławek, *Rozmowa*, s. 9-10.

68 Tamże, s. 2 okładki.

oraz motto z „Kard. Josepha Ratzingera” o treści „Człowiek, który dowierza tylko swoim oczom, / w rzeczywistości jest ślepy”⁶⁹, towarzyszy umieszczony mniej więcej w połowie strony niewielki punkt, którego większość piszących o wierszu nie dostrzegła. Ów „czarny mikroślad”, który może się jawić jako „przypadkowy gość na tej konkretnej stronie (tego konkretnego egzemplarza książki)”⁷⁰, czyni z tekstu Kornhausera strukturę trójelementową (tytuł – motto – kropka) i, co za tym idzie, nie pozwala czytać jego minus-wiersza ani jako wzniosłej medytacji nad mistyczną bielą, ani jako taniej kpiny. Jak przekonująco dowodzi Jakub Kornhauser, „gest wstawienia kropki – punktu, kłębu materii, zgrubienia druku – to oznaka działania, nie pasywności, semantycznej ofensywy, nie zaś obrony i poddawania się innemu głosowi” (Ratzingera); to „gest zaznaczenia odrębności” autora, choć ten „odcedza tekst z dominującej podmiotowości”⁷¹ i otwiera go na wielość potencjalnych odczytań.

Znacznie trudniej prześlepić punkt zamykający opublikowane w 1986 roku *gnoma* Marianny Bocian⁷² – większy i wyraźniejszy, umieszczony centralnie i anektujący całą przestrzeń strony (usunięto z niej nawet numerację), od razu przykuwa on uwagę, zwłaszcza że po nim w tomiku następuje już tylko kolofon z metryczką. Sprawia to, że ów „kłąb materii” pełni w strukturze książki funkcję kropki, zamykającej rozpisaną na tytułowe gnomy wypowiedź poetycką Bocian – wyraźnie różniącą się i od jej tomów wcześniejszych (gromadzących wiersze dłuższe oraz poematy prozą), i od tworzonej przez nią poezji konkretnej, opartej na wielokrotnej repetycji wybranych znaków. Na osiągnięty w tomie *gnoma* efekt pracuje zastosowana w nim zgrzebna typografia – oto na pozbawione interpunkcji lapidarne, maksymalnie siedmiowersowe utwory nie przeznaczono osobnych stron, lecz mieścić muszą się one na nich po dwa lub trzy, oddzielone rzadko używanym w tej funkcji znakiem rombu, mogącym też zastępować ich tytuły. Kiedy więc na końcu pojawia się wyizolowana, spora kropka, czytelnik rozpoznaje ją jako pierwszą i jedyną, mając zaś za sobą lekturę całego tomu – w którym przeważa właściwa dla ówczesnej twórczości Bocian tematyka religijna – skłonny

69 J. Kornhauser, *Origami*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 55.

70 J. Kornhauser, „Widzenie” Juliana Kornhausera. *Semantyczna ofensywa*, w: *Nowe wiersze wybrane*, red. P. Śliwiński, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2017, s. 98.

71 Tamże, s. 100, 101.

72 M. Bocian, *gnoma*, Witryna Artystów, Kłodzko 1986, s. 31.

będzie nadać punktowi znaczenie mistyczne (Początek i Koniec, Sfera, której środek jest wszędzie, a obwód nigdzie itd.). Inne jeszcze (czy aby jednak na pewno?) znaczenie punktu aktualizuje poprzedzający interesujący mnie minus-wiersz przedostatni utwór tomu o tytule *kropka jest erotyzmem* i treści: „kropka to pocałunek/ końca z początkiem/ z którego rodzi się/ prosta nieskończona/ i /jej pępek”⁷³. Zapowiedzianej w ten sposób kropki erotyzmu nie sposób postrześć już wyłącznie jako konwencjonalnego oznaczenia końca; widziana zgodnie z instrukcją zawartą w zacytowanej gnomie, niczym pępek snu skupia ona w sobie „to, co nieznanne”⁷⁴.

W odmienny sposób do niewyraźnego zbliża się Leszek Szaruga w odsyłającym do minus-wierszy utworze o tytule *Nic*, treści „ex nihilo/ z siebie” i dedykacji „na pamięć/ Mistrza Eckharta”⁷⁵. Opublikowany zaledwie kilka lat temu, wyraźnie nawiązujący do cytowanych wierszy Krynickiego (pośrednio zaś do *Nic* Jasieńskiego) tekst Szarugi uznać można za dowód żywotności gry z nowofalową tradycją tworzenia minus-wierszy. Wcześniej grę tę podejmował poeta na różne sposoby, na przykład w *Blagu* z 2008 roku (izolując jako osobny zapis samą pogrubioną literę „X”⁷⁶) oraz w minus-wierszu *Przypis do wiersza* z minicyklu *Ćwiczenia z poetyki* z 2004 roku. Poza tytułem, jedynym elementem minus-wiersza jest przypis dolny rozpoczynający się od słów: „Ten wiersz nie może zostać napisany z następujących powodów” – i wyliczający ich pięć, w tym niemożność „ustalenia poetyki utworu”, „unieważnienie [...] funkcji estetycznej literatury” oraz nieistnienie „języka, w którym wiersz może zostać napisany”⁷⁷. Typowa dla większości minus-wierszy funkcja ludyczna, pracująca także w wielu utworach Szarugi z *Wyboru z Księgi*, spleta się tu z funkcją metaliteracką, otwierając możliwość lektury jego *Ćwiczeń z poetyki* jako przykładu literatury literaturoznawczej, z charakterystyczną dla niej (auto)ironią; w nawiązaniu do rozpoznania Danuty Ulickiej uznać można, że zastosowany przez poetę-profesora zabieg demaskowałby „fikcyjność założenia o przyrodzonej [...] niefikcyjności” i przezroczyści dyskursu

73 Tamże, s. 30.

74 Zob. S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 443.

75 L. Szaruga, *Łowca*, Convivo, Warszawa 2021, s. 35.

76 L. Szaruga, *Wybór z Księgi. Cykle sylwiczne, fragmenty, wiersze*, oprac. Ż. Nalewajk, Miniatura, Kraków 2016, s. 184.

77 Tamże, s. 293. *Przypisowi do wiersza* towarzyszy *Wiersz do przypisu*, stanowiący próbę *Sonetu bezdźwięcznego*, złożonego jedynie ze spółgłosek (zob. tamże, s. 294).

naukowego⁷⁸. Podobny koncept zastosował w swym *tryptyku czytelnicznym* z 1977 roku Ernest Dyczek, członek „zapowiadającego poetykę Nowej Fali” wrocławskiego Ugrupowania 66⁷⁹. W przeciwieństwie do części okalających, noszących tytuły (*przed przeczytaniem*) i (*zaraz po przeczytaniu*), centralna część tryptyku zatytułowana (*czytanie*) ma postać aliterowego minus-wiersza, złożonego z dwóch czterowersowych strof zawierających wyłącznie kropki, myślniki, pytajniki i pozostałe znaki interpunkcyjne⁸⁰.

Dominanta metapoetycka charakteryzuje także minus-wiersze Krystyny Miłobędzkiej, często zestawianej z nowofalowcami z uwagi na czas debiutu. Mam na myśli posiadający jedynie tytuł [*Wiersz zamknięty*] z tomu *wszystkowiersze* z 2000 roku oraz zapowiedziany na okładce pisma „Pro Arte” z 2006 roku „nowy wiersz Krystyny Miłobędzkiej”, który okazał się zapisanym odręcznie tytułem *Nowy wiersz* oraz pustą przestrzenią, pod którą znajdował się tylko podpis poetki⁸¹. Znaczenie tego pierwszego utworu rodzi się z chwytu ukonkretnienia zwyczajowego określenia funkcji pełnionej przez nawiasy, w istocie „zamykające” wiersz i ograniczające go do tytułu. Z kolei drugi z minus-wierszy autorki *Po krzyku* – zarazem żartobliwy i poważny – prowadzić może nas zarazem ku ironicznej krytyce marketingowego aspektu funkcjonowania periodyków literackich i w stronę sygnatury Jacquesa Derridy oraz „semiotycznego” Julii Kristevej, które przemawia do nas drżeniem zapisującej wiersz ręki i nie pozwala zapomnieć, że „literacka awangarda”, przynajmniej od Mallarmégo i Lautréamonta, „wprowadzała do języka pęknięcia, puste miejsca i dziury”⁸². Parafrazując poetkę, chciałoby się wykrzyknąć: ileż sensu w tej pustce! Parafrazując Łotmana: jaką wagę ma ta dziura!⁸³

78 D. Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Universitas, Kraków 2007, s. 315.

79 B. Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*, s. 20.

80 E. Dyczek, *tryptyk czytelniczny*, w: *Nocne pasjanse*, Ossolineum, Wrocław 1977, s. 25.

81 K. Miłobędzka, *nowy wiersz*, „Pro Arte” 2006, nr 23, s. 2 okładki.

82 J. Kristeva, [wywiad z Xavieré'em Gauthierem], w: *New French Feminism. An Anthology*, red. E. Marks, I. de Courtivron, University of Massachusetts Press, Amherst 1980, s. 165; cyt. za: J. Bator, *Julia Kristeva – kobieta I „symboliczna rewolucja”*, „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 12.

83 Przywołując pojęcie „dziury” używane we „współczesnej fizyce molekularnej”, napisze semiotyk, że „dziura” owa „zachowuje się tak dalece materialnie, że można zmierzyć jej ciężar – rozumie się, jako wielkość ujemną. I fizycy mają prawo mówić o «ciężkich» i «lekkich» dziurach. Z analogicznym zjawiskiem musi liczyć się także badacz poezji”, zmuszony „uwzględnić także

Milczenie gatunkowe?

Analizując *Nic*, Piotr Michałowski orzekł, że

utwór Jasińskiego, docierając do granicy wyrażalności, oczywiście nie mógł się stać aktem założycielskim żadnego awangardowego nurtu czy choćby gatunku, którego cechą konstytutywną byłby „konkret negatywny”. To doraźna manifestacja, konceptualistyczny projekt, którego nie warto powtarzać, a nie sposób przekroczyć⁸⁴.

Najwyraźniej innego zdania byli powtarzający awangardowy gest milczenia poeci Nowej Fali i pozostali wymienieni w artykule, których radykalne poetyckie realizacje pozwalają wyodrębnić gatunek minus-wiersza (co czynię, przyjmując za Balcerzanem, że „z każdego tekstu mogą zostać wygenerowane reguły gatunku”⁸⁵), wskazać jego cechy konstytutywne i określić dominujące style odbioru. Oto dla semantyki minus-wiersza decydująca okazuje się znaczeniotwórcza relacja pomiędzy tytułem a pozostałymi elementami ramowymi: dedykacją (przypadek Krynickiego), dopiskiem (także Krynicki), mottem (Kornhauser, Szuba), numeracją (Szuba, Sławek) i przypisem (Szaruga). Równie istotne okazuje się miejsce tekstu w strukturze numerowanego poematu (Sławek), cyklu (Szuba, Dyczek) oraz tomu (Bocian), przy czym znaczeniotwórcza może okazać się nawet numeracja stron (*Jest tam kto?* Szuby) czy numer wiersza w tomie (*Widzenie Kornhausera*⁸⁶). W przypad-

«minus-chwyty» – «ciężkie» i «lekkie» dziury struktury artystycznej” (J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, s. 151-152).

84 P. Michałowski, *Cisza, miejsca niedookreślenia i graniczne stany słowa*, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 50. Szczeciński badacz wskazuje natomiast na przykłady zastosowania podobnych chwytów w prozie, nazywając je „wykorzystaniem semantyki «pustego tekstu»” i wiążąc z poetyką dzieła otwartego (tamże). Ta rozległa problematyka (zob. np. D. Korwin-Piotrowska, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2015) nie mieści się już jednak w ramach niniejszej próby – podobnie jak zagadnienia związane z milczeniem w dramacie i teatrze (zob. np. E. Wąchocka, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005).

85 E. Balcerzan, *Wstronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 10.

86 Usytuowanie *Widzenia* w książce Kornhausera staje się istotne dla Zenona Fajfera, który w swej efektownej „kabalistyczno-mistycznej” interpretacji wiersza stawia tezę, że jako dwudziesty szósty utwór w tomie wskazuje on na „wartość liczbową tetragramu JHWH” i jako taki stanowi „ekwiwalent «niewymawialnego» imienia Bożego” (J. Kornhauser, „*Widzenie*” Juliana Kornhausera, s. 101; zob. Z. Fajfer, *Łabędź „Origami”*, w: *Rzeczy do nazwania. Wokół Kornhausera*, red. J. Kornhauser, A. Gleń, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2016, s. 144).

ku minus-wierszy aliterowych istotną staje się również kompozycja strony, a także wielkość znaków (Kornhauser *versus* Bocian), ich rozmieszczenie (Makarewicz), jak również ich typ (pogrubienie u Szarugi), a także przypisane im, również w edytorstwie, skonwencjonalizowane nazwy i znaczenia (*vide* decyzja Szuby o zastosowaniu w *Sonecie* nie arabskiej, lecz rzymskiej numeracji, używanej tradycyjnie w oznaczeniach stacji Drogi Krzyżowej). Oczywiście – w świetle ustaleń Łotmana i Mayenowej na temat ramy utworu literackiego oraz jej funkcji modelującej i metatekstowej⁸⁷ – jest metaartystyczna dominanta minus-wierszy, chociaż pełnią one także inne funkcje, w tym bardzo często ludyczną. Skoro w minus-wierszach brakuje tekstu, to znacznie istotniejszy niż w przypadku konwencjonalnej wypowiedzi literackiej okazuje się kontekst ich powstania i funkcjonowania – sprawia to, że domagają się one analizy historycznej, a jako modelowe wręcz neoawangardowe powtórzenia z różnicą wyodrębiać mogą rozmaite teoretycznoliterackie pytania: na przykład o same pojęcia literatury i języka poetyckiego, o problemy oryginalności, autorstwa czy plagiatu, o znaczenie intencji i przypadku (*vide* dyskusja wokół obecności punktu w *Widzeniu* Kornhausera), a także o granice interpretacji, przekładu czy nawet badań genetycznych (czy zawierająca tytuł, lecz prócz tego niezapisana kartka z archiwum poety to już minus-wiersz?). Poetyka minus-wiersza okazuje się poetyką intertekstualną; wobec braku właściwej treści jednym z najważniejszych mechanizmów znaczeniowych okazują się tu różnego typu odniesienia do realizacji historycznych, mogące stanowić również znak przynależności do określonej awangardowej tradycji. Wreszcie, minus-wiersze cechowałyby się naciskiem na wizualność i materialność tekstu (odręczne pismo w *Nowym wierszu* Miłobędzkiej), wykazując przy tym wysoki potencjał intermedialny; dobrze widać to właśnie w historii poetyckich realizacji Nowej Fali rozpatrywanej z perspektywy neoawangardowej, w łączności z dokonaniem konkretyzmu i konceptualizmu, oraz w zamiarze modyfikującego powtórzenia ich dokonań (jak w przypadku konceptualnego tomu Szuby).

Choć samą liczbę minus-wierszy (zwłaszcza absolutnych) powstałych w kręgu Nowej Fali trudno uznać za imponującą, okazały się one gatunkiem ważnym, prowokującym, inspirującym. Ich radykalnie negatywna poetyka odciskała się w wielu gnomicznych tekstach tworzonych przez poetów pokolenia, zarówno tych, w których twórczości można je odnaleźć (Krynicki,

87 Zob. M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Ossolineum, Wrocław 1974, s. 267-289.

Szuba, Bocian), jak i tych, którzy nie zdecydowali się podjąć tego typu eksperymentów (Jaskuła, Jaworski, Moczulski). Historycznoliteracka analiza nowofalowych minus-wierszy wykazała również istotność postsekularnych kontekstów ich powstawania i stylów ich interpretacji, przeważających nad wcześniejszymi politycznymi – choć to *Biała plama* Krynickiego pozostaje realizacją najważniejszą. Prawdliwość ta pozwala sformułować hipotezę, zgodnie z którą, jeśli chodzi o stosunek do tradycji religijnej, Nowa Fala stanowiłaby formację postsekularną. Choć intuicja ta znajduje wiele potwierdzeń w indywidualnych poetykach większości jej przedstawicieli, jest to temat osobny, o którym w kończącym się właśnie artykule nie sposób już mówić, a zatem – przynajmniej na razie – należałoby zamilknąć.

Abstract

Piotr Bogalecki

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

Whiteness and Absence: Minus-Poems in Polish Poetry of the New Wave

In his famous 1974 action, when he hanged a banner reading "Avant-Garde Silence" between the buildings of the University of Warsaw and the Academy of Fine Arts in Warsaw, Andrzej Partum linked the neo-avant-garde reflection on silence with a critique of the surrounding political and social reality. The article assumes that an analogous connection motivated representatives of the broadly-understood literary New Wave (e.g. including the group Kontekst), which the author interprets in the neo-avant-garde frame, considering the political interpretation of the effects of silence generated in their poetry as privileged. However, it is by no means the only one; unlike in Partum's action and like actions by John Cage and others, New-Wave silence often became the manifestation and endpoint for various spiritual explorations.

Based on Polish poetry of 1960–1989 and its later interpretations, the article analyzes the tension between political and spiritual silence in works by New-Wave poets, focusing on their most daring, experimental blank poems (*wiersze puste*), which reduced the verbal layer to the extreme. In analogy to Juri Lotman's notion of "minus-device," I call blank poems minus-poems, because they violate primary readerly expectation: the very existence of text, and thus the very structure of the poem, which is here reduced to mere framework elements. Analysis such radical texts by Ryszard Krynicki, Jerzy Kornhauser, Leszek Szaruga, Tadeusz Sławek, and Andrzej Szuba, among others, the author traces the avant-garde pedigree of minus-poems and relates them to experiments from Polish and international concrete poetry and conceptualism. Moreover, the author employs a post-secular perspective, which allows for combining the political and the spiritual under new conditions.

Keywords

minus-poem, minus-device, silence, Generation 1968, neo-avant-garde, experimental literature, postsecularism