

MONIKA KOCOT
Uniwersytet Łódzki*

Werbiwokowizualny performance? O otwieraniu Cage'a według Edwina Morgana

Verbivocovisual Performance? Edwin Morgan's *Opening the Cage*

Abstract

The paper will attempt an analysis of Edwin Morgan's concrete poem *Opening the Cage: 14 Variations on 14 Words* as an example of the intermedial text. By writing through John Cage's conceptual poetry, Morgan constructs a "verbivocovisual" poem that works both on a visual plane and in verbal performance. It is this fusion and interaction of different medial processes and procedures that makes *Opening the Cage: 14 Variations on 14 Words* so challenging from the cognitive point of view.

The paper will address: a) the way the constructivist scheme produces its own meanings, but also brings out the material aspect of the word, its plasticity; b) the incessant game of (r)(d)econstruction of meaning; c) the poem's exploration of the half-way house between concrete and linear poetry, the so-called Morgan's „third language”.

* Katedra Kultury i Literatury Brytyjskiej
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Łódzki
al. Kościuszki 65
90-514 Łódź,
monikakocot@gazeta.pl

— Your thinking's full of holes.

— That's the way I make it.

John Cage, *Diary: How To Improve The World*

Edwin Morgan, szkocki poeta narodowy, znany jest ze swoich poszukiwań nowych form wyrazu — debiutuje w nurcie poezji katastroficznej, a z biegiem czasu osiąga mistrzostwo już to w poezji konkretnej, już to w poezji *science fiction*; jest także autorem słynnych *Sonetów ze Szkocji* (*Sonnets from Scotland*), a w XXI wieku daje się poznać jako dramaturg. W latach sześćdziesiątych Morgan dołącza do ruchu konkrystycznego publikując zbiór wierszy zatytułowany *The Second Life* (1968)¹, który czyni go jednym z najbardziej cenionych światowych konkrystów, a jednocześnie ukazuje predylekcje poety do świadomego wychodzenia poza ramy gatunkowe poezji konkretnej, do budowania dynamicznego dialogu z tradycją szkockiej, brytyjskiej, czy jeszcze szerzej, światowej poezji konwencjonalnej, i poszukiwania inspiracji już to w tekstach kultur antycznych, już to w świecie popkultury.

Przedmiotem szkicu jest wiersz *Opening the Cage: 14 Variations on 14 Words*, który stanowi przykład konkrystycznego palimpsestu. Poprzez prze-pisanie conceptualnego tekstu Johna Cage'a, Morgan wydaje się konstruować „werbiwokowizualny” wiersz, którego kompozycja i konstrukcja sprawiają, że aspekty werbalny, dźwiękowy i wizualny są, przynajmniej w założeniu, trwale i nierozzerwalnie ze sobą połączone. Termin „werbiwokowizualny” podkreśla: a) werbalny aspekt wiersza, czyli położenie akcentu na sens słów w rozumieniu konwencjonalnym, b) aspekt wokalny/dźwiękowy, który podkreśla muzyczność wiersza (w znaczeniu rytmu, rymu, onomatopei, itp.³), oraz wagę głośnej lektury tekstu, c) wizualny aspekt wiersza w znaczeniu jego kompozycji, konstrukcji, czasami ujmowanej jako konstelacja, odpowiedzialnej za budowanie znaczenia. I właśnie ta potencjalna fuzja i interakcja różnych procesów i procedur medialnych stanie się

¹ Inne wiersze konkretne autora można znaleźć w tomach: *Newspoems* (1965-1971), *Emergent Poems* (1967), *Gnomes* (1968), *The Horseman's World* (1970), *The New Divan* (1977), *Uncollected Poems* (1949-1982). Cytowany wiersz pochodzi z tomu *Collected Poems* z roku 1996.

² Termin używany między innymi przez Jamesa Joyce'a, brazylijskich konkrystów, Marshalla McLuhana (zob. McLuhan Marshall, Papanek Victor J. (1967), *Verbi-Voco-Visual Explorations*, Something Else Press, New York).

³ O tym jakie chwytły stosuje Morgan w tym zakresie w poezji konkretnej pisze Colin Nicholson w monografii poświęconej twórczości Morgana: Nicholson Colin (2002), *Inventions of Modernity*, Manchester UP, Manchester.

przedmiotem analizy. Ponadto, uwaga skupiona będzie na sposobie aktualizacji wielo-poziomowego dialogu Morgana z tekstem Cage'a, między innymi w kontekście widzenia *Opening the Cage* jako wiersza sytuującego się na granicy poezji konkretnej i konwencjonalnej.

Jednakże, aby wskazać i zrozumieć co inspiruje Morgana do eksploracji punktów styku poezji konkretnej i konwencjonalnej, należy przywołać teoretyczne założenia przyświecające działaniom poetyckim tzw. Drugiej Awangardy:

1. odkrycie przestrzeni, włączenie wartości płaszczyzny i wartości graficznych do procesu tworzenia tekstu;
2. stworzenie wyboru językowych form podstawowych i ich oddzielnych przedstawień: tematyzacja środków tworzenia tekstu;
3. konstruktywna albo aleatoryczna kompozycja podstawowych jednostek tekstu — przestrzeń tekstu zastępuje konstelacja;
 - a) izomorfizm formy i treści — forma organiczna i fenomenologia kształtowania;
 - b) izomorfizm czasu i przestrzeni — geometryczna i matematyczna forma kształtowania;
4. przekaz struktury zamiast przesłania wiadomości; obiektywizacja i konkretyzacja zamiast reprezentacji i oznajmiania treści;
5. antysentymentalne, antysubiektywistyczne przedstawienie obiektywnych elementów i struktur językowych;
6. umiędzynarodowienie poezji przez ograniczenie jej struktur uniwersalnych (Schmidt 1971: 45).

Równie ważne jest, jak zauważają Robert Crawford i W. N. Herbert, uświadomienie sobie, że szkocki temperament twórczy pozwala przekraczać Morganowi ustanowione, konwencjonalne zasady i reguły tworzenia wiersza konkretnego⁴.

Ponieważ poezja konkretna jest zjawiskiem awangardowym, dzieli ona typowe dla awangardy skłonności do tego, co Marjorie Perloff nazywa „radykalną sztuczką” (ang. *Artifice*).

Sztuczka w takim sensie — wyjaśnia amerykańska badaczka — jest nie tyle kwestią pomysłowości czy maniery, wysiłku i eleganckiego podstępu, co uświadomieniem sobie, że wiersz, obraz lub tekst-performance jest przedmiotem wytworzonym — zaaranżowanym, skonstruowanym, wyselekcjonowanym — i że jego interpretacja jest również procesem konstruowania, jakiego podejmuje się odbiorca. W najlepszym wypadku ów proces wzmacnia odbiorcę poprzez zmianę sposobu w jaki postrzega on zdarzenia (Perloff 1991: 27-28)⁵.

⁴ Por. Teksty Roberta Crawforda i W. N. Herberta [w:] Crawford, Robert and Hamish White [1990], *About Edwin Morgan* (red.), Edinburgh UP, Edinburgh.

⁵ “Radical artifice is less a matter of ingenuity and manner, of elaboration and elegant subterfuge, than the recognition that a poem or painting or performance text is a ‘made’ thing—contrived, constructed, chosen—and its reading is also a construction on the part of its audience. At best such construction empowers the audience by altering its perceptions of how things happen” (Perloff 1991: 27-28).

Wśród „programowych” działań Edwina Morgana można wymienić: a) konstruowanie za pomocą konstelacji słów; b) zawieszenie funkcji referencyjnej znaku (gra znaczącego i znaczonego mająca na celu „odkotwiczenie” znaczenia), połączone z działaniem zasady powtórzenia i różnicy, prowadzące do (d)(r)esemantyzacji słów; c) komponowanie dzieła otwartego, dzieła w ruchu, z jego wieloperspektywicznością, niejednoznacznością i niedookreślonością; d) aktualizację poetyki śladu („gry resztkami”), polegającej na grze cytatami, aluzjami z tekstami kultury; e) podjęcie swoistej gry z czytelnikiem, czyniące go aktywnym (współ)kompozytorem wiersza — odbiorca tekstów Morgana staje się podmiotem (współ)tworzącym znaczenie w tekście za-danym, jest tym, kto „odbiera” morfodynamikę tekstu, zgadzając się na procesualność znaczenia⁶.

W *Programie poezji konkretnej* sformułowanym przez brazylijską grupę „Noigandres” czytamy o dwóch rodzajach izomorfizmu:

Równolegle do izomorfizmu formy i treści istnieje izomorfizm czasu i przestrzeni, z którego wynika ruch. W pierwszej fazie poematu konkretnego izomorfizm zbliża się do obszaru naśladowania rzeczywistości (wprawienie-w-ruch); na plan pierwszy wysuwa się forma organiczna i fenomenologia kształtowania. W fazie wyższej izomorfizm zmierza do roztopienia się w czystym ruchu strukturalnym (ruch właściwy); panuje tu geometryczna forma i matematyka kształtowania (uwrażliwiony racjonalizm) (Solt 1970: 71)⁷.

W dorobku Morgana można by znaleźć wiele przykładów wierszy konkretnych, w których podkreślona zostaje forma organiczna wiersza, oddająca znaczenie danej kompozycji słów (lub nawet jednego słowa), ale wydaje się, że szkocki poeta jest (cenionym) mistrzem przede wszystkim w geometrycznej i matematycznej (kombinatorycznej) formie kształtowania, czy kompozycji wiersza. I nawet jeżeli wiersze wykorzystujące działanie zasady powtórzenia i różnicy wydają się mniej ekspresywne, w uważnej lekturze dostrzec można akcent jaki kładzie Morgan na morfodynamikę tekstu, na migotanie sensów. Jeżeli, jak chce Tadeusz Ślawek, tekst konkretny ma ukazywać jakby materialny proces uzyskiwania przez wiersz struktury, formy, postaci wizualnej czy akustycznej, jeżeli wiersz jest „strumieniem energii, ruchem, kinezą” (Ślawek 1990: 17), to nie dziwi wyznanie Morgana: „energia jest najważniejszą rzeczą w poezji. Przejawia się ona nie tylko w wyrażonych myślach, lecz także i w rytmie. Działa w prostych kolokacjach i przeciwieństwach słownych” (Ślawek 1990: 17-18). W poezji Morgana przykładów na

⁶ „O ile komunikacja językowa oraz przedstawienie językowe oparte są na autorskiej umiejętności przekazywania czytelnikowi informacji, jak również zdolności tego drugiego do ich pojęcia, to, co nie zostaje powiedziane, jest równie ważne jak to, co zostaje powiedziane. Ponieważ znaczenie jest produktem systemu różnicowego, co wykazał już dawno Ferdinand de Saussure i o czym przypomina nam wciąż Jacques Derrida, sens implikuje jego nieobecność, i vice versa.” Bohn, Willard, *Modern Visual Poetry*, University of Delaware Press, Delaware 2000, s. 25.

⁷ „Parallel to form-subject isomorphism, there is space-time isomorphism, which generates movement. At the first stage of concrete poetry praxis, isomorphism tends to physiognomy, to movement imitating physical appearance (motion): organic form and phenomenology of composition predominate. At a more advanced level, isomorphism tends to resolve itself into pure structural movement (movement proper); during this phase, geometric form and mathematics of composition (rational sensibility) predominate” (Solt 1970: 71).

czystą kinezę jest wiele. Choćby *Warning Poem* (Morgan 1996: 554), *The Moment of Death* (Morgan 1996: 555), czy *Siesta of a Hungarian Snake* (Morgan 1996: 174). Ale są też wiersze, w których zostaje podjęty dialog kultury popularnej, z którą utożsamiany jest nurt konkretystyczny, z szeroko pojętą kulturą wysoką. Istotną cechą poetyki immanentnej Morgana jest aktualizowanie poetyki śladu, gry cytatami z tekstami kultury; wydaje się, że właśnie matematyczna forma kształtowania otwiera przestrzeń dialogu, który manifestuje się w wierszach „przepisujących się przez” teksty kultury (o czym w dalszej części szkicu). Intensywność tego procesu jest o tyle ciekawa, co niespotykana u innych twórców-konkretystów, może poza Domem Sylwestrem Houédardem i Johnem Furnivalem, choć nawet oni podkreślają wyższość formy organicznej nad geometryczną i matematyczną metodą kształtowania (tym, co twórcy manifestu konkretystycznego nazywają „uwrażliwionym racjonalizmem”).

Więcej, w przypadku werbiwokowizualnych tekstów Morgana iście „tricksterowe” podkreślanie płynności granic między izomorfizmami formy i treści a przestrzeni i czasu zostaje zintensyfikowane poprzez eksplorowanie punktów styku poezji konkretnej i poezji konwencjonalnej. W artykule *Morgan's Words*, W. N. Herbert cytuje słowa poety:

Wydaje mi się, że chciałem zobaczyć jak się ma poezja konkretna do poezji w ogóle. To nie było tak, że przestawiłem się na poezję konkretną jako sposób tworzenia chwilowych obrazów... szukałem punktów styku między poezją konkretną a linearną. Wiele z moich wierszy bada (are exploring) ten stan pomiędzy, nie do końca konkretny, nie całkiem linearny, lecz łączący oba porządki (Herbert 1990: 72)⁸.

Inny cytat dookreśla tę kwestię:

Zainteresowałem się poezją konkretną jako ekonomicznym środkiem tworzenia pewnych efektów, które byłyby niemożliwe do wytworzenia za pomocą innej techniki. Owe efekty są dla mnie częścią poezji jako takiej, i o ile wykorzystanie przestrzeni graficznej i swoista nadekspresja wizualnych i dźwiękowych kształtów istnieją w załączku w poezji konwencjonalnej, o tyle w poezji konkretnej przenoszą wiersz do sfery malarstwa, rzeźby, reklamy czy muzyki. Nie odnoszę wrażenia, że granice zostają ostatecznie przekroczone, ponieważ jestem silnie przywiązany do słów, jako składowych semantycznie warunkowanego potoku (Morgan 1990: 256-257)⁹.

⁸ „I think I wanted to see what concrete poetry was up to in relation to poetry in general. It wasn't that I just switched over to concrete poetry as a way of producing instantaneous images—that was part of it—but I think I also wanted to see if there was some kind of common ground between it and linear poetry. Quite a number of my poems are exploring that half-way house, not strictly concrete and not strictly linear but mixing the two” (Herbert 1990: 72).

⁹ „I became interested in concrete poetry as a means of producing economically and arrestingly certain effects which would not otherwise be possible. These effects I still consider to be within the realm of poetry, though the use made of graphic space, and the exaggeration of such visual or sonic gestalts as exist in embryo in all poems, are clearly beginning to draw the poem over into other areas—painting, sculpture, advertising, music. In my own work I don't feel that the boundary into these other areas is crossed, because I have a strong sense of solidarity with words as parts of a semantically charged flux” (Morgan 1990: 256-257).

Morgan stwierdza, że o ile izoluje lub zniekształca słowa, robi to w zgodzie z wyobrażeniowymi regułami/nakazami, które konstytuują się za pośrednictwem języka, i które owego języka w istocie nie niszczą:

Lubię rozciągać możliwości humoru, satyry dzięki technikom konkrystycznym. I choć to oznacza „grę” słów, liter, czy interpunkcji, jest to twórczy (imaginative) a przez to zasadniczo poważny rodzaj gry... To oznacza, że każdy z moich wierszy jest „o czymś”, a nie jest jedynie obiektem kontemplacji... Lubię słuchać jak semantyczne matryce podskakują i trzeszczą, ale nie łamią się... Być może anatomia wierszy konkretnych jest surowa i szkieletowa, lecz w środku jest coś żywego i prowokującego (Morgan 1990: 256-257)¹⁰.

Jak żywe i prowokujące może być „migotanie znaczących” (Marjorie Perloff) w wydaniu wariacyjnym pokazuje wiersz *Opening the Cage: 14 Variations on 14 Words*, będący „przepisaniem się przez” sentencję z Cage'owskiego *Lecture on Nothing* (Wykładu o niczym): „nie mam nic do powiedzenia i mówię to i to jest poezja” (Kutnik 1997: 46). Wiersz jest tekstem intermedialnym (konstituowanym przez więcej niż jeden system znaków (Clüver 2002: 166) tak, że aspekty wizualny, werbalny i performatywny (rozumiany jako performatywny akt lekturowej interpretacji¹¹) są nierozłączne. Z kognitywnego punktu widzenia, to właśnie interakcja różnych procesów/procedur mentalnych i medialnych stanowi wyzwanie dla odbiorcy.

I have nothing to say and I am saying it and that is poetry.
John Cage

I have to say poetry and is that nothing and am I saying it
I am and I have poetry to say and is that nothing saying it
I am nothing and I have poetry to say and that is saying it
I that am saying poetry have nothing and it is I and to say
And I say that I am to have poetry and saying it is nothing
I am poetry and nothing and saying it is to say that I have
To have nothing is poetry and I am saying that and I say it
Poetry is saying I have nothing and I am to say that and it
Saying nothing I am poetry and I have to say that and it is
It is and I am and I have poetry saying say that to nothing
It is saying poetry to nothing and I say I have and am that

¹⁰ „Insofar as I isolate or distort them I do this in obedience to imaginative commands which come through the medium of language and are not disruptive of it. I like to extend the possibilities of humour, wit, and satire through concrete techniques. And although this involves 'play,' whether of words, letters, or punctuation, it must be an imaginative and therefore fundamentally serious kind of play. This means that each of my poems has a "point" and is not just an object of contemplation, though it is also that. I like to hear the semantic mainsheets whip and crack but not snap. . . . Abstract painting can often satisfy, but "abstract poetry" can only exist in inverted commas. In poetry you get the oyster as well as the pearl, and the pursuit of purity is self-defeating. The best concrete poems, as it seems to me, acknowledge this fact inversely; their anatomy may be rigid and exoskeletal, but there is something living and provocative inside” (Morgan 1990: 256-257).

¹¹ Zob. Lopez Tony (2006), *Meaning Performance: Essays on Poetry*, Salt Publishing, Cambridge, 25-26.

Poetry is saying I have it and I am nothing and to say that
 And that nothing is poetry I am saying and I have to say it
 Saying poetry is nothing and to that I say I am and have it
 (Collected Poems 178)

I am here , and there is nothing to say . If among you are
 those who wish to get somewhere , let them leave at
 any moment . What we re-quire is
 silences ; but what silence requires
 is that I go on talking . Give any one thought
 a push : it falls down easily .
 ; but the pusher and the pushed pro-duce that enter-
 tainment called a dis-cussion .
 Shall we have one later ?
 ¶
 Or , we could simply de-cide not to have a dis-
 cussion . What ever you like . But
 now there are silences and the
 words make help make the
 silences .
 I have nothing to say
 and I am saying it as I need it and that is
 poetry . This space of time is organized
 . We need not fear these silences, —
 ¶
 we may love them . This is a composed
 talk , for I am making it
 just as I make a piece of music. It is like a glass
 of milk . We need the glass
 and we need the milk . Or again it is like an
 empty glass into which at any
 moment anything may be poured
 . As we go along , (who knows?)
 an i-dea may occur in this talk .
 or not. I have no idea whether one will
 If one does, let it. Re-
 ¶
 gard it as something seen momentarily , as
 though from a window while traveling .

Cage'owski *Lecture on Nothing* wygłoszony jesienią roku 1949 w barze *The Club*, a opublikowany w „Incontri Musicali” w sierpniu 1959 jest jednym z najsłynniejszych wykładów/odczytów Cage'a, a zarazem jednym z najważniejszych manifestów artystycznych współczesnej sztuki awangardowej. Warto przyrzeć się fragmentom wykładu, by lepiej zrozumieć filozofię tekstu Morgana.

Jerzy Kutnik tłumaczy ten fragment następująco:

Jestem tutaj , i nie mam nic do powiedzenia .
 tacy, którzy chcą , gdzieś iść , Jeśli wśród was są
 każdej chwili . , mogą wyjść w
 cisza ; ale cisza wymaga Nam po-trzebna jest
 , , , ,
 , , , ,
 ; lek-ko popchnąć ; Myśl wystarczy tylko
 ; ale ten, który popycha, i to, co jest popychane , żeby upadła ,
 bawę nazywaną dys-kusją razem tworzą tę za-
 Czy podyskutujemy potem ?

 Albo , możemy po prostu u-stalić, że nie będzie dys-
 kusji , Jak sobie chcecie. Tymczasem
 jednak mamy ciszę i
 słowa, które tworzą pomagają tworzyć tę
 ciszę .
 Nie mam nic do powiedzenia
 i mówię to i to jest
 poezja , jakiej potrzebuję
 Ta przestrzeń czasu jest zorganizowana
 Nie musimy się bać tej ciszy, –

 możemy ją polubić
 To jest komponowana
 pogadanka , bo tworzę ją
 tak, jak tworzę utwór muzyczny. Jest jak szklanka
 mleka . Potrzebujemy szklanki
 i potrzebujemy mleka . Albo jest jak
 pusta szklanka , do której w każdej
 chwili , można coś nalać
 Z upływem czasu , (kto-wie?)
 może jakaś i-dea pojawi się w tej pogadance
 Nie mam pojęcia, czy tak się stanie
 czy nie. Jeśli się pojawi, to dobrze.

(Kutnik 1996: 44)

W komentarzu do wiersza krytyk pisze, że choć Cage deklaruje, że nie ma nic do powiedzenia, w istocie mówi nam, że jest całkiem odwrotnie, z tym jedynie zastrzeżeniem, że to, co zamierza przekazać nie jest konwencjonalnym komunikatem, skonstruowanym w oparciu o zasady dyskursywnej logiki, lecz że został pomyślany jako przykład procesu konstruowania dyskursu poetyckiego według zasad stosowanych przez Cage'a w muzyce:

Nie mamy tu więc do czynienia z odczytem „o” poezji, lecz z odczytem-poematem, hybrydą gatunkową, której poetyckość realizuje się w procesie czytania tekstu-partytury zgodnie z zapisanymi w nim dyrektywami wykonawczymi. Zamiast wyklądać klarownym językiem swoją poetycką teorię, autor „na żywo” demonstruje mechanizm powstawania poezji (Kutnik 1996: 45).

We wstępie do tomu pism zatytułowanego *Silence: Lectures and Writings*, sam Cage pisze, że zajmując się różnymi dziedzinami twórczości, stara się do dzieła należącego do jednej z nich wprowadzać elementy charakterystyczne dla innych dziedzin (Cage 1961: IX). Ów zbiór odczytów i esejów jest nieocenionym źródłem wiedzy na temat filozofii tekstów, zawiera bowiem noty i informacje na temat struktury formalnej i sposobu realizacji partytur zarówno utworów muzycznych, jak i poetyckich. Nie możemy wszak zapominać, że *Lecture on Nothing* traktowany jest przez autora jako utwór poetycki właśnie. Zapytany przez zaprzyjaźnioną poetkę, Mary Caroline Richards, dlaczego nie zaprezentuje konwencjonalnego odczytu, Cage odparł: „Nie wygłaszam tych odczytów po to, by zaskakiwać publiczność, ale dlatego, że odczuwam potrzebę poezji” (Cage 1961: x). Należałoby dodać jedynie, że poezji rozumianej jako „mówienie o niczym”. Własna definicja Cage’a podana jest we wstępie do *Silence* i brzmi następująco:

Według mnie poezja nie różni się od prozy tylko tym, że jest w taki czy inny sposób sformalizowana. Nie jest też poezją ze względu na swoją treść czy wieloznaczność, ale dlatego, że wprowadza do świata słów elementy muzyki (czas, dźwięk). Tradycyjnie, poezja przekazywała jakiś ładunek informacji, czasem całkiem ciężki (np. indyjskie sutry i śastry), bo w tej postaci był on łatwiejszy do zrozumienia (Cage 1961: X)¹².

Z definicji tej wynika, że o poetyckim charakterze utworu literackiego nie decyduje jego treść, lecz forma¹³. Pierwsze zdanie poniższego fragmentu *Lecture on Nothing* ukazuje pozorną prostotę tej kwestii: „To, co ja nazywam poezją, często określane jest jako treść. Ja nazywam poezją formę”.

¹² “As I see it, poetry is not prose simply because poetry is in one way or another formalized. It is not poetry by reason of its content or ambiguity but by reason of its allowing musical elements (time, sound) to be introduced into the world of words. Thus, traditionally, information no matter how stuffy (e. g., the sutras and shastras of India) was transmitted in poetry. It was easier to grasp that way” (Cage 1961: X).

¹³ Jeśli chodzi o formę muzyczną, czyli warunek konieczny by *Lecture on Nothing* uznać za utwór poetycki, na wykład składają się dwa rodzaje podziałów wewnętrznych: w skali makrorytmicznej wykład jest podzielony na pięć głównych części w proporcji 7, 6, 14, 14, 7, a w skali mikrorytmicznej każda z tych części składa się z odpowiedniej liczby części mniejszych, zawierających po 48 taktów (7+6+14+14+7=48). Cały wykład jest złożony z całostek dwunastowierszowych, każda po cztery takty. Tekst, zapisany w poziomych wierszach, tworzy na stronie cztery kolumny, które funkcjonują tak jak pionowe kreski na pięciolinii, rozdzielające poszczególne takty (Kutnick 1996: 47).

What I am calling	poetry	is often called	content.
I myself	have called	it form	. It is the conti-
nuity	of a piece of music.	Continuity	today,
when it is necessary	,	is a demonstration	of dis-
interestedness.	That is,	it is a proof	that our delight
lies in not	pos-sessing anything	.	Each moment
presents what happens	.		How different
this form sense is		from that	which is bound up with
memory:	themes	and secondary themes;	their struggle;
their development;	the climax;	the recapitulation	(which is the belief
that one may	own one's own home)	.	But actually,
unlike the snail	,	we carry our homes	within us,
which enables us		to fly	or to stay
, —	to enjoy	each.	But beware of
that which is	breathtakingly	beautiful,	for at any moment
	the telephone	may ring	or the airplane
come down in a	vacant lot	.	A piece of string
or a sunset	,	possessing neither	,
each acts		and the continuity	happens
.	Nothing more than	nothing	can be said.
Hearing	or making this	in music	is not different
—	only simpler —	than living this way	.
	Simpler, that is	,	for me, — because it happens
		that I write music	.
		¶ ¶	

(Cage 1961: 111)

Spójrzmy teraz jak w kontekście *Lecture on Nothing* sytuuje się *Opening the Cage: 14 Variations of 14 Words* Morgana. Dwuznaczność tytułu wiersza (*Otwieranie klatki* lub *Otwieranie Cage'a*) jest jedynie preludium do inicjowanej przez Morgana gry *illynx*, aktualizującej się w werbalnym odczycie odbiorcy (*notabene* ważnym aspekcie lektury wiersza w mniemaniu Morgana), będącej efektem przekształcenia (pozornie?) parataktycznego w swej strukturze zdania-motta w 14 parataktycznych wariacji na jego temat. Ukształtowanie poziomu syntaktycznego wiersza stawia czytelnika wobec trudnego zadania, jako że sens poszczególnych słów i fraz jest niedookreślony. Langacker definiuje parataksę jako „unikanie złożonych zdań na rzecz pojedynczych zdań połączonych luźno w taki sposób, że żadne nie jest podporządkowane innemu” (Langacker 1991: 438). Analizując wskaźniki zespolenia Paul J. Hopper i Elisabeth Closs Traugott zwracają uwagę, że „bardziej wyraziste i niezależne sposoby sygnalizowania zespolenia (takie jak angielskie „that”) łączą się z minimalną semantyczno-pragmatyczną integracją, natomiast mniej wyraziste są skorelowane z maksymalną sematyczno-pragmatyczną integracją. W porównaniu z hipotaksą (współzależnością) i podrzędnością (zależnością), parataksa (względna niezależność) byłaby przykładem minimalnej integracji semantyczno-pragmatycznej — semantyczne związki między elementami w strukturze zdania parataktycznego budują się jedynie poprzez odniesienie” (Hopper 2003: 179). Słabe zintegrowanie wskaźników zespolenia w wierszu Morgana warunkowane jest przez wariacyjność

ich użycia w ramach 14-wyrazowej syntagmy. Kolejne wersy tworzą niejako świadomie źle skonstruowane zdania złożone, a brak interpunkcji utrudnia odnalezienie punktów odniesienia. Jako że układ elementów sceny jest nieprawidłowy, pomijając fakt, że owe elementy podlegają ciągłemu ruchowi, proces kotwiczenia (predykcji) jest poważnie zaburzony. Wariacyjna w swej naturze aplikacja zasady powtórzenia i różnicy prowadzi do nieustannego „odkotwiczania” sensu leksemów i całych fraz. Mając do dyspozycji 14 słów, Morgan przetwarza oryginalne zdanie tak, że leksemy „nothing” („nic”), „say” („mówić”), „saying” („mówienie”) i „poetry” („poezja”), przy ciągle zmieniających się punktach odniesienia, będących efektem umiejętnej manipulacji zaimkami „it” i „that”, oraz przypadkowym przetasowaniu słów, mają coraz to inny sens.

Gdy przyjrzymy się wybranym wersom, dla przykładu „Poetry is saying I have it and I am nothing and to say that” czy „It is and I am and I have poetry saying say that to nothing”, wydaje się jasne, że linearne, syntaktyczne relacje między częściami składowymi zdania są rozluźnione. Stąd nie możemy mówić o konwencjonalnej scenie, czy obrazowaniu konwencjonalnym w rozumieniu Langackerowskim (Langacker 1991: 215-217, 294-298, 364-366). Co nie oznacza, że pewne wersy nie sprawiają wrażenia bardziej spójnych, ale nawet wtedy „migoczący” podmiot mówiący pomija znaczący fragment informacji lub łącznik, bez których nie łatwo jest odczytać związki przyczynowo-skutkowe w dłuższej wypowiedzi: „And that nothing is poetry I am saying and I have to say it.” Biorąc pod uwagę, że „nothing” może odnosić się do „saying” z poprzednich wersów, cały wers można by czytać następująco: „that is the poetry I am saying, and I have to say it.” Ale nawet gdy niejako narzucimy sensy na wybrane słowa, przesłanie zdań nadal pozostanie niedookreślone, a czasami wręcz tautologiczne; a przecież dla całej formacji konkretyzmu (nie tylko poetyckiego), tautologia jako taktyka radykalnej autozwrótności jest jednym z podstawowych chwytów.

Dla Jean Matter Mandler, 14 wersów stanowić mogłoby 14 niezorganizowanych scen¹⁴ choć żaden z wersów nie byłby pozbawiony sensu — Morgan proponuje 14 wariacji, ale wybiera te, które choć trochę spełniają warunek koherencji. Czy można traktować to jako wskazówkę dla czytelnika? Czy odbiorca powinien pozostawić wiersz takim jaki jest — pokawałkowanym, zniekształconym, kapryśnie opierającym się interpretacji — czy może powinien podjąć wyzwanie i zagrać w grę. Jeżeli nie gramatyka/syntaksa konstruuje tu dyskurs, cóż innego jest za to odpowiedzialne?

Dla Tony’ego Lopeza zarówno cytat z Cage’a, jak i wariacje Morgana można widzieć jako performance (Lopez 2006: 25-35). Takie odczytanie wiersza konkretnego wskazuje na bardzo ważny aspekt lektury, mianowicie na aktualizację funkcji sprawczej w werbalnym odczycie. „Mówienie” „niczego” stające się „poezją”, jest wszak tym, co czynił Cage i do czego odwołuje się w swych wariacjach Morgan. Intuicja Lopeza dotycząca performatywnej natury Morganowskich wariacji wydaje się uzasadniona, jako że mamy tu do czynienia z tym, co Eco nazywa „dziełem otwartym”, czy „dziełem w ruchu”, a według poety, głośna lektura wiersza jest warunkiem koniecznym odbioru skondensowanych w nim poziomów znaczeniowych.

¹⁴ Zob. Mandler Jean Matter (1984), *Stories, Scripts and Scenes: Aspects of Schema Theory*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, NJ.

Znacząco determinujące jest umieszczenie mówiącego „ja” w parataktycznej konstrukcji zdania, która w wierszu Morgana tworzy możliwości aktualizacji nowych znaczeń obecnych w za-danym słowie, frazie, zdaniu; tekst-cytat staje się pre-tekstem. Struktura wiersza, opierająca się na semantycznych przeskokach, kontrastach, inwersjach czy transformacjach, lecz także na fonicznych czy dźwiękowych układach, wskazuje na niedookreśloność znaczenia i intensyfikuje semantyczną niespójność *śród*— i *międzywersową*. Działanie wiersza oparte jest na swoistym „migotaniu”, „rozbłyśkiwaniu” znaku niepostrzeżenie zmieniającemu swój kurs znaczeniowy i nieustannie zestawiającemu rozbieżne kursy. Znaczenie docelowe jest nieustannie odsuwane, opóźniane, oddalone, tym samym stając jest systemem wciąż odnawiających się różnic, zaś energia owego nieustannego powrotu różnicy jest tym, co umożliwia wszelkie znaczenie. Pisząc o Derridiańskiej różni unaoczniającej się w poezji konkretnej, Tadeusz Sławek stwierdza: różnia mówi nam, że „znaczenie nie da się zamknąć w prostej postaci „to”, lecz przybierze postać zbioru figur (retorycznych, filozoficznych, tanecznych), które moglibyśmy zapisać jako *to i to i to i to i to i...*” (Sławek 1990: 21). Owe zabiegi mają na celu powstrzymanie czytelnika od odkrywania jedynego, obiektywnego znaczenia, zmuszenie go do zawieszenia, zakwestionowania oczekiwań wobec tekstu, z tym samym do eksplorowania nowych odczytań, do prze-pisywania tekstu (już zresztą prze-pisanego)¹⁵.

Opening the Cage jest dziełem otwartym *par excellence* — jest wystarczająco spójne, by mogło stanowić przedmiot refleksji estetycznej, a jednocześnie zbyt wielowymiarowe i niedookreślone, by można było uczynić go obiektem linearnej deskrypcji, ując całości znaczące w nadrzędną, organizującą całość. Tu bowiem każde odkryte znaczące aktywizuje maszynę generującą kolejne znaczące, na kształt kłącza, *rhizome* — systemu acentrycznego i ahierarchicznego.

W jednym ze swoich pierwszych manifestów, *From Line to Constellation* z roku 1954, Gomringer twierdził, że poezja konkretna konstituuje rzeczywistość samą w sobie a nie wiersz o tym czy owym. Postrzegana wizualnie albo jako całość, albo jako struktura składająca się z mniejszych całości, jej kompozycja miała wyobrażać konstrukcję (*arrangement*) a jednocześnie przestrzeń do zabawy w ustalonych ramach; oko odbiorcy mogło do woli eksplorować ową przestrzeń, bawić się jej pozalinearną, nieliniarną strukturą (Solt 1970: 67). Zarówno Gomringer, jak i Bense podkreślają znaczenie wizualnej konstrukcji znaczenia, gdzie przekazem jest forma, materialny kształt wiersza (Solt 1970: 67).

Dla Morgana, o czym wspominałam już wcześniej, forma jest ważna, ale jeszcze ważniejsza wydaje się zabawa tym, co brazylijscy konkretyści nazywają geometryczną i matematyczną formą kształtowania (uwrażliwionym racjonalizmem); stąd tyle miejsca w analizie poświęca się na metodę kompozycji i inspirację tejże, ponieważ każdy wiersz Morgana, będący „przepisaniem się” przez tekst kultury, a jest ich całkiem sporo (część z nich nazwana jest przez samego autora wierszami „wyłaniającymi się”), inicjuje grę z tekstem źródłowym — tak oto *Message Clear* jest wielopoziomowym dialogiem z Ewangelią Św. Jana 11.25, w *Wittgenstein on Egdon Heath* Morgan bierze na warsztat

¹⁵ Por. Goldenstein Jean-Pierre (1986), „La Lecture au défi: Remarques sur quelques aspects de l'Esprit nouveau en poésie”, *En hommage à Michel Décaudin*, pod red. P. Brunel i in., Minard, Paris, s. 160.

twierdzenie z *Traktatu Filozoficznego*: „świat jest wszystkim, co jest faktem”, w *Levi-Strauss at the Lie Detector* z kolei poddaje dekonstrukcji twierdzenie antropologa strukturalisty zaczerpnięte z jego *Myśli nieoswojonej* — „każda klasyfikacja ma wyższość nad chaosem”.

Typografia wyżej wymienionych wierszy konkretnych Morgana podkreśla grę pustki i znaku, wymaga od czytelnika zbierania/kompletowania słów z (pozornie chaotycznie) rozsypanych grafów/liter. Przykładowo, na *Message Clear* składają się 54 „prześwietlone”/„wytarte” wersy, będące kombinacjami wersu ostatniego, wyjątkowo ukazanego w pełni. Poprzez grę obecności i braku liter/grafów Morgan konstruuje nowe odczytania słów obecnych w pełni dopiero w wersji końcowym. Pozostałe wiersze zaczynają się od zdania-cytatu, po to by ulec dekonstrukcji. W bliższej lekturze jednakowoż, każdy taki akt de-konstrukcji czy de-semantyzacji okazuje się być re-konstrukcją, re-semantyzacją, zgodną z „filozofią” tekstu źródłowego.

W kontekście wspomnianych wierszy *Opening the Cage* otwiera przed czytelnikiem całkiem nowe wyzwanie. Bo oto, od strony wizualnej, wiersz stanowi ścisły blok tekstowy o kształcie prostokątnej (14 słów x 14 wersów) klatki (*cage*), która nie wydaje się warta. Jak sugeruje Jerzy Jarniewicz, wiersz jest niejako graficznym zaprzeczeniem Cage’owskiego „nic”, bo oto przywołane w cytacie „nic”, treściwa biała plama zaczerwienia białą kartkę (Jarniewicz 2008: 83), krytyk wskazuje na typograficzne zaczerwienienie kartki nicością, oczywiście w rozumieniu Cage’owskim, Cage’owskie „nic” służy Morganowi za treść, którą szkocki poeta wypełnia pustą przestrzeń (Jarniewicz 2008: 83-84). Nowe wyzwanie dla czytelnika polega na wytworzeniu cesur, pozwalających na uspojnienie tekstu. To odbiorca musi wytorzyć znaczenie spośród wielu potencjalnych znaczeń i widząc je wszystkie na raz, zdecydować kiedy i które wybrać; będąc zmuszonym do ciągłego modyfikowania swoich oczekiwań i interpretacji, czytelnik/performer jest niejako zmuszony do eksperymentowania z tekstem¹⁶.

Skąd więc tytułowe *Opening the Cage*? Dlaczego „otwieranie” klatki, jakiej „klatki” i kto ją otwiera? Biorąc pod uwagę motto i aleatoryczną naturę wiersza, domyślamy się, że otwierana klatka to nazwisko Johna Cage’a, a więc metaforycznie wchodzimy w świat muzyki i poezji Cage’a. Jego nazwisko działa tu jako pre-tekst generujący skojarzenia takie jak: aleatoryzm i sonoryzm, operacje losowe, dekonstrukcja linearnych struktur i *quasi*-logicznych sentencji, dyseminacja znaczenia, przyjemność metanarracji.

Antyestetyka Johna Cage’a, polegająca na dezorganizowaniu klasycznego modelu relacji syntagmatycznych, znana jest jako estetyka przypadku (estetyka aleatoryczna). Zawdzięczamy też Cage’owi ideę kompleksów dźwiękowych, komponował przecież utwory, w których zamiast czystych dźwięków używał akordów bez funkcji harmoniczej, będących zasadniczo amalgamatem dźwięków połączonych z barwami, czasem trwania, intensywnością (Nattiez 1993: 9). Morgan robi rzecz podobną — poprzez zestawianie ze sobą pozornie bezsensownych „zbitek” słownych. Biorąc pod uwagę naturę procesu przepisywania, poeta dysponuje jedynie 14 słowami, które podlegają działaniu zasady

¹⁶ Por. Davies Margaret (1986), „Modernité and Its Techniques”, *Modernism: Challenges and Perspectives*, pod red. M. Chefodor i in., University of Illinois Press, Urbana, s. 155.

powtórzenia i różnicy. Poprzez „rozbrojenie” (Marjorie Perloff¹⁷) składni, poeta kwestionuje linearność danego stwierdzenia i pozwala kolejnym elementom zmienić swoje położenie. Jak trafnie zauważa Jean-Pierre Goldenstein, zadanie czytelnika polega na eksplorowaniu przestrzeni poza linearnością i porządkiem; poprzez „przygodę pisania, dana jest mu przygoda czytania” (Goldenstein 1986: 160). Relacje między autorem a tekstem i między odbiorcą a tekstem są odmienione. Zupełnie jak w przypadku Cage’owskich performance’ów, gra poetycka Morgana ma związek z naciskiem na aktywne, uczestniczące i kreatywne działanie odbiorcy tekstu.

Strategia *Opening the Cage* polega na „ponownym nasycaniu” sensów słów poprzez ciągłe zmiany kontekstów. Czytelnicy są zmuszani do modyfikowania interpretacji. Morgan jest tu bliski eksperymentom zarówno Gertrudy Stein, jak i Cage’a; podobnie jak jego poprzednicy, Morgan uważa, że powtórzenie jako takie nie istnieje, bo samo słowo, nawet użyte po wielokroć, za każdym razem ma nieco inne znaczenia, pojawia się powiem w innym kontekście. Za pomocą wariacji poeta nasycą język, i tak oto kolejne powtórzenia słów „poetry,” „nothing,” or „saying” naświetlają coraz to inne ich sensy.

Roland Barthes łączy nową rolę performance’u z ideą różnorodnych znaczących w muzyce Cage’a i nieustanną produkcją nowych znaczących w akcie słuchania. Jego zdaniem jest ogromna przepaść między muzyką klasyczną i jej odbiorem polegającym na odcyfrowaniu konstrukcji kodu a tym, co nazywa „nową muzyką”, której przykład stanowi muzyka Cage’a i która oferuje słuchaczom „migotanie znaczących”. Ta heterogeniczność kodów i zmieniających się znaczeń i odniesień ma wpływ proces słuchania, który Barthes odnosi do doświadczenia czytania nowoczesnego tekstu: „podobnie jak lektura nowoczesnego utworu [...] nie polega na odbiorze, na poznaniu i wyczuwaniu owego utworu, lecz pisaniu go na nowo”, tak też istnieje rodzaj kompozycji, która wymaga od nas byśmy ją „wykonali” (perform), „operowali” jej muzyką, „byśmy zwabiali ją (o ile się da) w nieznaną praxis” (Barthes 1985: 259, 265).

Tadeusz Sławek zauważa, że „poezja konkretna jest ciągłym ruchem, nieustanną oscylacją między jawnym a ukrytym, między rzeczą a jej użyciem” (Sławek 1990: 139). Co ciekawe, tę różnicę uświadamiamy sobie dopiero *post factum*. „Zdajemy sobie sprawę z możliwości jednej interpretacji akurat w momencie, w którym przyjmujemy właśnie drugi wariant. Obie interpretacje drzemią wewnątrz siebie i poruszamy się jak wewnątrz popartowskiego obrazu od jednej konfiguracji do drugiej, gdyż w momencie osiągnięcia pewnego kształtu natychmiast rodzi się podejrzenie i konieczność uzupełnienia go postacią aktualnie nieobecną” (Sławek 1990: 139). Podobnie dzieje się w analizowanym

¹⁷ Zob. A nalizę i interpretację mezostychu „What you say” Johna Cage’a autorstwa Marjorie Perloff. Wiersz jest prze-pisanym tekstem wypowiedzi Jaspiera Johnsa na temat estetyki. Cage rozmawia o mezostychu z Joan Retallack w wywiadzie opublikowanym w *Aerial* (1991), razem z *Art Is Either a Complaint*. Cage wyjaśnia: „[...] cały wiersz składa się ze słów Jaspiera Johnsa, które poddane operacjom losowym, dzięki czemu łączą się ze sobą inaczej niż w oryginalnej wypowiedzi Johnsa. Z drugiej strony, wydają się uwydatniać to, co mówił... I właściwie nie wiem, czemu mnie to dziwi, bo wszystkie słowa są przecież jego (*śmieje się*). Ale łączą się inaczej” (Retallack 107). Istnieje zaskakujące podobieństwo między prze-pisanymi tekstami Morgana i Cage’a. Ideologie tekstów są takie same. Różnica leży w wizualnych technikach użytych przez Morgana w *Opening the Cage* z roku 1965. Wiersz Cage’a, pisany 20 lat później, eksploruje przede wszystkim muzyczność języka.

wierszu — czytelnik doświadcza kolejnych „epifanii” dotyczących natury poezji i jej związków z pustką, nicością, brakiem (oddawanych za pomocą słowa „nothing”), a pełnią, obfitością, bogactwem kombinatorycznych układów łączących “nothing” z “poetry” i z aktem ich wypowiedziania, odgrywania.

Opening the Cage jest przykładem wiersza wpisującego się w ponowoczesną konwencję, której cechą charakterystyczną jest zainteresowanie kierowane ku opozycji rzeczy prostych i nieskończenie zróżnicowanych i zarazem podatnych na serializację. Wydaje się również, że konwencja poezji konkretnej, a ściślej mówiąc, nieustanne przekraczanie reguł tworzenia poezji konkretnej, pozwala Morganowi nawiązywać do całkiem odległych tradycji. Poddając 14 słów działaniu wariacji, która bazuje na probabilizmie, Morgan komponuje — a stawiając czytelnika na pozycji tego, kto otwiera, a tym samym “komponuje” zarysowaną (ramowanie) klatkę słów (Cage’a), z 14 wersami, a w każdym 14 słów — konkretną wersję sonetu¹⁸. Oto Morgan decyduje się włożyć swoje przemyślenia na temat pustki/nicości i poezji oraz niedookreśloności znaczenia w klasyczną i surową formę sonetu; forma sonetu jest połączeniem tradycji włoskiej i angielskiej, treść natomiast odbiega od klasycznych wzorców, tematyki miłosnej, a przede wszystkim od lirycznego charakteru i osobistego przekazu. Wszak Morgan zanurzony jest w innym tekście do tego stopnia, że nie używa ani jednego swojego słowa, czyniąc tym samym sonet wierszem nie(od)autorskim, choć wyjątkowo autotematycznym. Zderzenie między niedookreślonością i płynnością semantycznych konturów a sztywnością czy ograniczeniem formy wytwarza wyjątkowe środowisko do pokazania względności idei dyseminacji znaczenia. Werystyczne zasady pisania i komponowania wiersza są tu podważone. Harmonia, z zasady związana z formą sonetu zostaje przekształcona w iluzję granic — “klatka” (“the cage”) jest zamknięta i to czytelnik musi dokonać aktu jej otwarcia.

Odnosząc się raz jeszcze do *Lecture on Nothing*, należy podkreślić wagę struktury, czy formy muzycznej, która akcentuje sensy bardziej niż użyte w niej słowa:

¹⁸ W szkicu poświęconym *Opening the Cage* Jerzy Jarniewicz wnikliwie rozwija ten i inne wątki. Zob. Jarniewicz Jerzy (2008), *Od pieśni do skowytu*, Biuro Literackie, Wrocław, s.80-88.

That music is	simple to make	comes from	one's willingness to ac-
cept	the limitations	of structure.	Structure is
simple	be-cause	it can be thought out,	figured out,
measured	.	It is a discipline	which,
accepted,	in return	accepts whatever	, even those
rare moments	of ecstasy,	which,	as sugar leaves train horses,
train us	to make what we make	.	How could I
better tell	what structure	is	than simply to
tell	about this,	this talk	which is
contained	within	a space of time	approximately
forty minutes	long	?	
if			
That forty minutes	has been divided into	five	large parts, and
each unit	is divided	likewise.	Subdivision in-
volving	a square root	is the only	possible subdivision which
permits	this micro-macrocosmic	rhythmic structure	,
which I find so	acceptable	and accepting	.
As you see,	I can say anything	.	
It makes very little	difference	what I say	or even how I say it.

(Cage 112)

Struktura wiersza Morgana jest ważnym nośnikiem semantycznego przesłania. W odróżnieniu od większości dyskursów w sztuce, prze-pisany wiersz-wykład nie rozwija się, nie przechodzi w logiczny sposób od wątku do wątku, od tezy do przykładu lub analogii. Mówi raczej coś o estetyce, używając, przypomnijmy, nie więcej niż 14 słów. Oczywiście, fakt, że „mówi coś” jest wielką siłą wiersza. Moglibyśmy czytać *Opening the Cage* w kontekście słynnego teorematu z Cage'owskiej *Muzyki eksperymentalnej*, mówiącego że „bezcelowa gra” sztuki oznacza „budzenie się do doświadczania własnego życia, które jest tak wspaniałe kiedy pozbędziemy się przeszkody w postaci umysłu i pragnień” („waking up to the very life we're living, which is so excellent once one gets one's mind and one's desires out of its way”) (Cage 1961: 12). Bezcelowa gra nie jest kwestią robienia „jakiegokolwiek eksperymentu”. Nie chodzi o to, że wszystko jest dozwolone, że każdy może być artystą, że każda przypadkowa koniunkcja słów, dźwięków czy obrazów staje się sztuką. Raczej, jak to udowadnia *Opening the Cage*, zwyczajność (w tym przypadku komentarz Cage'a o sztuce poezji) dostarcza artyście wszystkiego tego, co potrzebne mu do zrobienia „czegoś innego”. I to właśnie jest to, co Cage robi w swojej muzyce/poezji a Morgan w poezji. Choć dowiadujemy się, że nie ma zasadniczej prawdy tworzenia sztuki, nie ma sposobu na powiedzenie czym jest sztuka i co robi artysta.

Konsekwentne stosowanie „poetyki gry resztkami”, „poetyki śladu” stawia przed czytelnikiem zadanie polegające na otwieraniu wizualnie zarysowanej (ramowanie) klatki słów Cage'a, (współ)tworzenie tekstu w oparciu o działanie zasady pustki i znaku, czy opozycji *verbum/vox*, a działania te, zgodnie z wykładnią Perloff, na zawsze odmieniają jego spojrzenie na rzecz i zjawiska.

Bibliografia:

- Barthes Roland (1985), *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*, tłum. R. Howard, Blackwell, Oxford.
- Bohn Willard (2000), *Modern Visual Poetry*, University of Delaware Press, Delaware.
- Cage John (1961), *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan Press, Middletown, CT.
- Clüver Claus (2002), "Concrete Sound Poetry. Between Poetry and Music", *Cultural Functions of Intermedial Explorations*, pod red. E. Hedling and U.B. Lagerroth. Rodopi, Amsterdam-New York.
- Davies Margaret (1986), *Modernité and Its Techniques*, [w:] *Modernism: Challenges and Perspectives*, pod red. M. Chefdor i in, University of Illinois Press, Urbana.
- Goldenstein Jean-Pierre (1986), *La Lecture au défi: Remarques sur quelques aspects de l'Esprit nouveau en poésie*, [w:] *En homage à Michel Décaudin*, pod red. P. Brunel i in., Minard, Paris.
- Gomringer Eugene (Herbert W. N. (1990), *Morgan's Words*, [w:] *About Edwin Morgan*, pod red. R. Crawford i H. White, Edinburgh UP, Edinburgh.
- Hopper Paul i Elisabeth G. Traugott (2003), *Grammaticalization*, CUP, Cambridge.
- Jarniewicz Jerzy (2008), *Od pieśni do skowytu*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Kutnik Jerzy (1997), *Gra słów. Muzyka poezji Johna Cage'a*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Kutnik Jerzy (1996), *Johna Cage'a Coś i Nic*, „Literatura na Świecie”, nr 01-02/(294-295)..
- Langacker Ronald (1991), *Foundations of Cognitive Grammar*, Vol. II: Descriptive Application, Stanford UP, Stanford.
- Lopez Tony (2006), *Meaning Performance: Essays on Poetry*, Salt Publishing, Cambridge.
- Mandler Jean Matter (1984), *Stories, Scripts and Scenes: Aspects of Schema Theory*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, NJ.
- Moholy-Nagy Lazlo (1982), *Literature*, [w:] *The Avant-Garde Tradition in Literature*, pod red. R. Konstelnetz, Prometheus Books, Buffalo, NY.
- Morgan Edwin (1996), *Collected Poems*, Carcanet, Manchester.
- Morgan Edwin (1990), *Nothing Not Giving Messages: Reflections on Work and Life*, pod red. H. White, Polygon, Edinburgh.
- Nattiez Jean Jacques (1993), *The Boulez-Cage Correspondence*, tłum. R. Samuels, CUP, Cambridge.
- Perloff Marjorie (1991), *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of the Media*, Chicago UP, Chicago.
- Schmidt Siegfried J. (1971), *Ästhetische Prozesse*, Kiepenheuer und Witsch, Köln.

Sławek Tadeusz (1990), *Między słowami. Szkice o poezji konkretnej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.

Solt Mary Ellen (1970), *Concrete Poetry: a World View*, Indiana UP, Bloomington.

Webster Michael (1995), *Reading Visual Poetry After Futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*, Lang, New York.