

O POLSKIM *FLUXIE*

(Piotr Bogalecki, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grzeźczak – Partum – Wirpsza*, seria „Awangarda/rewizje”, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020)

JOANNA ORSKA*

www.orcid.org/0000-0001-5065-6719

Piotr Bogalecki w swojej najnowszej książce, opublikowanej właśnie w serii „Awangarda/rewizje”, pozostaje badaczem wiernym tak swoim koncepcjom, jak i zainteresowaniom i metodom. *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grzeźczak – Partum – Wirpsza* to spójna i niezwykle konsekwentnie skomponowana książka, która nadaje nowy wymiar pasji badacza do poezji lingwistycznej, awangardowej, niepozbawionej jednak elementu filozoficznej i religijnej rozprawy ze światem. Bez trudu uważny czytelnik rozpozna w pracy Bogaleckiego te wątki, które złożyły się także na *Szczęśliwe winy teolingwizmu* (2016); decydują one o swoistym ujęciu tematu poetyckich partytur, powodując, że daleko książce do mocno sformalizowanych, ściśle wyspecjalizowanych i mocno skonceptualizowanych rozważań o sztuce, z którymi eksperyment awangardowy i neoawangardowy zwykło się utożsamiać. *Wierszom-partyturom* oczywiście również takiego, specjalistycznego ujęcia nie brakuje; nieodmiennie jednak, w każdym z rozdziałów okazuje się, że częstokroć niezwykle hermetyczny eksperyment intermedialny, będący narzędziem tworzenia eksperymentalnej sztuki, zyskuje w interpretacji katowickiego literaturoznawcy charakter duchowych poszukiwań, determinowanych przez aspekt osobistych, filozoficznych i metafizycznych porachunków artysty ze społeczną rzeczywistością.

Wiersze-partytury zostały w całości poświęcone nie dość omówionemu, a na pewno nieuporządkowanemu wcześniej zjawisku intermedialnego pogranicza neoawangardowych prób artystycznych – muzyczno-poetyckiego przede wszystkim, ale także (często jednocześnie) związanego ze sztukami plastycznymi i z eksperymentalnym teatrem. Definicja partytur przyjęta przez autora pozwala na odważne i kreative potraktowanie tego terytorium – mocno rozmywające granice poszczególnych sztuk, zgodnie z przesłankami neoawangardowej tradycji. Pozwala to odnaleźć podobieństwo rozmaitych strategii twórczych takich autorów konkretyistów, jak Stanisław Dróżdź czy konceptualistów, jak Andrzej Partum i eksperymentatorów poetyckich, jak Stanisław

* Joanna Orska – dr. hab., Uniwersytet Wrocławski.

Czycz, Miron Białoszewski czy Witold Wirpsza, dla twórczości których zwykle nie starczało autotelicznie rozumianego słownika poetyki. Andrzej Hejmej w swoim podstawowym dla badań nad muzycznością literatury opracowaniu *Muzyka w literaturze* dopuszcza w odniesieniu do literackich partytur raczej tematologiczne nawiązywanie do partytury w sensie muzycznym. Partytura taka ma jedynie „implikować” muzyczną jako kontekst interpretacyjny, sama jednak „partytura” nie będąc¹ – również w proponowanym przez Bogaleckiego, performatywnym ujęciu partytury jako po prostu szeregu instrukcji do odegrania w odbiorze. Polscy badacze, wdrażając cały szereg nowych kluczy interpretacyjnych dzieła literackiego związanych z intermedialnością, niechętnie przekraczają granice wyznaczone przez dyscyplinarnie rozumianą poetykę, co wynika także ze szczegółowego sprawozdania autora *Partytur*. Widać to także w odniesieniu do rozdziału poświęconego teatralnym aspektom sztuki poetyckiej Białoszewskiego, wprost idealnie przystającym do kategorii zapisu intermedialnego, który nie przestałaby jednak być zapisem właśnie. W środowisku uczonych podkreślających teatralność/performatywność jego poezji (Jacka Kopcińskiego) czy badających stosunek głosowego wykonania tekstu do jego poetyckiego zapisu (Andrzeja Hejmeja czy już w związku z publikacją albumów *Białoszewski do słuchu* w 2013 roku Natalii Ambroziak czy nawet w jakimś stopniu Marty Bukowieckiej) – pomimo przywoływania samego pojęcia partytury, decydujące okazuje się ścisłe oddzielanie literackości zapisanego tekstu, jako dzieła niepełnego, od jego wykonań głosowych, określanych też jako właściwa jego postać². Swoisty „fonocentryzm” tych rozpoznań (unika go na przykład Agnieszka Karpowicz³) wyklucza baczniejsze przyglądanie się samemu tekstowi jako partyturze, której eksperymentalny kształt i – poetycko-muzyczno-graficzny charakter performatywu – stanowiłby o jej artystycznej istocie, właściwie niezależnie od rzeczywistego wykonania. I to właśnie w książce Bogaleckiego okazuje się najciekawsze; w odniesieniu do wielorako rozumianego, łączącego interesy różnych sztuk medium, badacz zajmuje się przede wszystkim po prostu notacjami, wskazując wprost na „poetycki” element, który je wszystkie łączy. Traktuje więc „partyturę” nie tyle nawet jako „pojęcie wędrujące” pomiędzy sztukami (za Mieke Ball), ale jako pojęcie w pewnym sensie rozumiane autotelicznie; rzutujące pewien „poetyczny” systemat na różne sztuki, niezależnie od ich materii.

W ten sposób muzyczne, poetyckie, teatralne czy wynikające ze sztuk plastycznych względy – dotyczą partyturowych premedytacji właściwie na równi. Pozwala to, po pierwsze, na przedstawienie inspirujących dyskusji o sztukach pomiędzy takimi ich

¹ A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012, s. 62–63.

² J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997; N. Ambroziak, „Tylko rodzaj czasu. Płeć czasu”. *Białoszewskiego radio z babą*, [w:] *Communicare. Almanach antropologiczny IV. Twórczość słowna/Literatura. Performance, tekst, hipertekst*, red. Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy, Paweł Rodak, Warszawa 2014; M. Bukowiecka, *Między tekstem a nagraniem. Formy niesystemowej dźwiękowości w poezji Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2017, nr 4.

³ Por. np. A. Karpowicz, *Wibracje Mitsuku. Archiwum głosowe Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2019, nr 3, s. 81–82.

„mediatorami”, jak Wirpsza i Schaeffer czy Czycz albo Białoszewski. Po drugie, na stworzenie pewnej interaktywnej, stanowiącej wyprojektowanie koncepcji kreatywnych przestrzeni, którą można by rozumieć w kategoriach *poiesis* (w sensie „robienia” sztuki) – niedookreślonej mocno domkniętymi kryteriami czy to literackości, czy muzyczności. Z pożytkiem zostaje ta przestrzeń wdrożona do interpretacji zwłaszcza w przypadku dzieła takich szczególnych twórców, jak znowu Białoszewski – ale także Dróżdź, konkretysta upierający się przy tym, że jego dzieła plastyczne są poezją, czy Partum, którego poezji potencjalnej tradycja literackiej awangardy w ogóle nie zdecydowała się jakkolwiek uwzględnić. Po trzecie, książka Bogaleckiego stanowi jedno z niewielu kompendiów, dzięki którym możemy się przekonać, jak bogata i płodna była epoka polskiego neoawangardowego eksperymentu. Pozostający na pograniczu światowego ruchu *Fluxus* artyści, jak Białoszewski, Schaeffer, Partum czy Jarosław Kozłowski, który bohaterem książki Bogaleckiego akurat się nie staje, za żelazną kurtyną uprawiali pewien rodzaj artystycznego *flux*-performensu. Jego charakter wyraziście koresponduje z koncepcjami Johna Cage’a czy George’a Maciunasa; artyści *Fluxusu*, zwłaszcza związani z muzyką, są zresztą przez Bogaleckiego na wstępie bogato przywoływani. W końcu, patrząc się na propozycję autora z czysto już literaturoznawczej perspektywy: zarówno inter- czy transmedialny, jak i polityczny charakter nieoczywistej gatunkowo, neoawangardowej twórczości polskich poetów, nie stawał się dotąd na tyle mocno dostrzeganym sposobem jej funkcjonowania, by złożyć się na urozmaicenie choćby sposobu, w jakim przedstawiamy historię literatury tego okresu. Autor *Wierszy-partytur*, sięgając często i głęboko do słownika muzykologicznego czy też uprzytamniając na kartach swojej książki mniej uwewnętrzzoną przez polskiego czytelnika literatury historię konkretystycznego i konceptualnego aspektu neoawangardowej polskiej poezji, odnosi się do jednej, uspoólniającej tezy – a zarazem niezwykle prostej, elegancko ujętej determinanty własnego myślenia o sztuce. Czytanie partytur pozostaje zawsze performatywne, niezależnie od tego, czy będzie wymagało interpretacji w kategoriach dźwięku, kształtu czy też znaczenia, które niesie ze sobą litera. Z tego punktu widzenia one same – w neoawangardzie – jako partytury koncertów czy też poematów nie do wykonania (Schaeffera czy Partuma, Czycza czy Wirpszy); jako partytury-dokumentacje teatralnego happeningu czy performansu, które nie mogą po raz wtóry się wydarzyć (Kantora czy Białoszewskiego), pełnią jednak funkcję dokumentu artystycznego, który niczym literacki film zatrzymuje czas. Mogą stanowić pewien nieoczywisty, niepodporządkowany żadnemu rodzajowi sztuki żywioł, domagający się teoretycznego namysłu.

Całości *Wierszy-partytur* Bogaleckiego towarzyszy oryginalna koncepcja konstrukcyjna, która sama w sobie nasuwa skojarzenia z muzyczną partyturą, zachęca więc czytelnika do zabawy interpretacyjnej, nader jednak poważnej, każącej mu potraktować samą tę książkę performatywnie – jako pewien koncept do odegrania. Niejednokrotnie w tytuły poszczególnych rozdziałów wpisane zostały określenia muzyczne (uwertura, ekspozycja, intermezzo, reprzyza i koda), odpowiadające przy tym oznaczeniom kolejnych części kompozycji, takiej jak chociażby sonata. To gest wskazujący na umysł prawdziwie konstruktorski, wykorzystujący z precyzją każdą możliwość dopracowania projektu. W pierwszym rozdziale pracy mamy więc „uwerturę”, poświęconą *Miastu* – jednemu wierszowi Mariana Grześczaka. Autor przeprowadza nas przez szereg (czter-

nastu) wariantów interpretacyjnych, związanych zarówno z konkretystycznym elementem poezji autora *Naczynia poważnego* i z potencjalną partyturowością tekstu wiersza po wielokroć odgrywanego w tym miejscu, jak i z różnymi możliwościami jego lektury: miasta w kategoriach mapy, poetyckiego domu ze słów, krajobrazu dźwiękowego dzisiejszej metropolii, konkretystycznego obrazu wykorzystującego zarówno semantykę literowych oznaczeń, jak i ich kształty oraz kompozycję, jakiej zostają poddane na papierze. W późniejszej części pracy te interpretacyjne warianty będą powracać w rozmaitych przetworzeniach, w zależności od warunków stwarzanych przez poszczególne, omawiane eksperymenty. Ekspozycja – pierwszy, właściwy rozdział – przedstawia zasadniczy temat całości; odnajdziemy w niej także wszystkie narzędzia teoretyczne, prezentujący właściwy dla pracy sposób ujęcia tytułowego gatunku, a także próbę jego typologii, która wyznacza w całości tomu dodatkowy szereg uporządkowań, konieczny do uwzględnienia w lekturze wierszy-partytur poszczególnych autorów. Typologie te (model poszukiwania Białoszewskiego, kontynuacji Themersona, akcesu Wirpisy czy krytyczny, polityczny Partuma) uzyskują realizację w późniejszych, także najnowszych odsłonach partyturowości literatury (na przykład w całym rozdziale, poświęconym zapisom muzycznym w poezji Edwarda Pasewicza). Warto zwrócić przy tej okazji uwagę, że Bogalecki nie postrzega awangardowej tradycji w jej partyturowych przejawach w kategoriach właściwych dla dotychczasowego, periodyzacyjnego porządku procesu historycznego, toczącego się rytmem przełomów. Tradycja partyturowa, wynikająca z wczesnych eksperymentów z wierszem dźwiękowym i zapisem historycznych awangard (poczynając od słynnego *Rzutu kośćmi* Mallarmégo, po dadaistów, zwłaszcza w wierszach symultanicznych czy futurystów włoskich, włączających w obręb swoich tekstów nuty, klucze, bemole, krzyżyki), uzyskuje mocną orientację dzięki działaniom światowego ruchu Fluxus (np. Georga Brechta i Rogera Watta, a przede wszystkim Johna Cage'a) i konkretyzmu (szwedzkiego, rosyjskiego, czeskiego), których obecność daje się odczuć w polskich realizacjach neoawangardowej poetyki. Otwarta na dzisiejszą poezję partyturową koda książki Bogaleckiego każe nam myśleć o tej tradycji jako o żywej, płodnej, przyczyniającej się ciągle do nowych, intermedialnych awangardowych w charakterze działań.

Pojemność i pewna przestrzenność definicji, akcentująca performatywny charakter partytury jako tekstu domagającego się wykonania, to aspekt pracy, z którego zdawałam sprawę już wcześniej. W tym miejscu należy dopowiedzieć, że umożliwia ona naprawdę wielorakie ujęcie tekstu artystycznej partytury, czyniąc z niej przede wszystkim ślad w postaci zapisu – czegoś, co dopiero ma się wydarzyć (lub się wydarzyło), przy użyciu odpowiednich, często wyłącznie „mentalnych” instrumentów. W ten sposób, każdy z kolejnych rozdziałów podejmuje zupełnie nowy aspekt partyturowości, czasem odkrywając nowe aspekty twórczości lepiej już omówionej, dobrze rozpoznanej, czasem – jak pisze sam autor – zwracając się ku bohaterom niesłusznie zapomnianym czy nie uważnie przeczytanym właśnie ze względu na rzeczoną partyturowość utworów i przy tym nieobecność właściwie przygotowanego czytelnika.

„Sonata” Bogaleckiego w głównej części, składającej się z trzech dużych rozdziałów, rozpisana zostaje zawsze na dwa, jakby zmagające się ze sobą tematy, z których jeden możemy uznać za wiodący, „męski”, drugi zaś za dośpiewujący pewne ważne, subtelniejszej jednak natury elementy tematu, „żeński”. Jak mówi autor – tłumacząc się

z nieobecności Stefana Themersona czy Ewy Partum i Natalii Lach-Lachowicz – wolał postawić na twórców omawianych dotąd rzadziej (jak Józef Bujnowski, Marian Grześczak czy Andrzej Partum) bądź w ogóle nie pamiętanych (jak Roman Drahan) – choć wciąż istotnych i zasługujących na uwagę. Często w szczegółowych, historycznych rekonstrukcjach okoliczności wydania pierwszych eksperymentalnych utworów czy tomów interesujących go poetów, Bogalecki dopomina się o należne im miejsce w roli prekursorów eksperymentalnych działań, uykających krytycznej uwadze (ma to miejsce zwłaszcza w odniesieniu do „żeńskich” tematów Mariana Grześczaka i Romana Drahana). Jednak *Wiersze-partytury* powstały nie tylko z taką intencją – odnajdywania zaginionych wątków kroniki neoawangardowej poezji lat 60. i 70. – i całe szczęście. Mniej bowiem z mojej perspektywy interesujące jest dzisiaj, kto i jak zrobił coś po raz pierwszy (wypowiedzi metapoetyckie Drahana, powiązane z publikacją jego *Kontra-punktu*, wyprzedzają podobne uwagi Czycza, a *Miasto* Grześczaka przywoływane jest przez badacza jako pierwsza w ogóle publikacja poezji konkretnej w Polsce, wyprzedzająca wystąpienia Dróżdża). Bardziej przyciągają uwagę i frapują głębokie analizy ich tekstów, nieodczytanych dotąd i często niezwykle trudnych: wyglądających zarazem jak szkice artystyczne, notatki i zapisy muzyczne, często zakorzenionych w umiejętności wprowadzanym przez badacza do interpretacji muzykologicznym języku. Szczególnie ciekawe są przy tym partie, w których Bogalecki bierze na warsztat najtrudniejsze, a najbardziej domagające się uwzględnienia w polskiej recepcji poezji neoawangardowej teksty. Wychodząc od eksperymentu *Arwa* czy słynnych *Słów do napisu na zegarze słonecznym V*, autor uwzględnia ich aspekt performatywny, w tym przypadku nie tylko brzmieniowy (audialnie bądź „mentalnie”). Wiersze Czycza często są „wielogłosowe”, co znajduje odzwierciedlenie w uprzestrzennieniu zapisu i zachęca do odbioru „aleatorycznego” – według poety odsyłającego raczej do współczesnych, nie w pełni zdeterminowanych partytur niż do „konwencjonalnej pięciolinii” (u Bogaleckiego s. 117). Badacz przegląda cały szereg wierszy poety – odnosząc się do debiutanckich *Tel*, do *Berenais* – przeplatając rozmowę o nich uwagami o podobnej polifoniczności wierszy partyturowych Drahana. Coraz mocniej zmierza przy tym ku wnioskowi o poliliniowości partytur tych poetów, ujawniającej się jednak nie tylko w zapisie, ale i w perspektywie semantycznej. Tezy często historycznie związane z poetyką autorów Odwilży (sentyment przełamany brzydotą u Bursy i właśnie u Czycza) zamienia Bogalecki w swojej interpretacji w muzyczną „dwutorowość”, która później, przepuszczona już przez teorię wiersza-partytury, staje się wielotorowością. Na poszczególne „głosy” czy raczej wątki zostaje w efekcie rozpisana polifoniczna „rozmowa” o sztuce, kulturze – w stylu niskim i wysokim, w tym, co estetyzowane, piękne, wzniosłe i drwiące, ironiczne, pełne czysto fizycznego bólu czy niskiego erotyzmu.

Najciekawszym (najcenniejszym) rozdziałem pozostaje, moim zdaniem, „dwugłos” poświęcony podobieństwom strategii twórczych Bogusława Schaeffera i Witolda Wirpszy. Autor *Faetona* początkowo zostaje przy tym wprowadzony w kategoriach swojego akcesu do konkretystycznej Stuttgarter Gruppe. Ten charakter partyturowości utworów Wirpszy szybko ustępuje uwagom odnoszącym się do muzyczności sztuki z metapoetyckich wypowiedzi autora *Gry znaczeń* (1965) – aby potem powrócić, jako ważny kontekst grafii zapisu, istotny i pełnoprawny element jego poezji. Bogalecki wchodzi przy tym w tryb mówienia o muzyczności Wirpszy rozpoznany już wcześniej

przez jego badaczy (Dariusza Pawelca, Joannę Grądział-Wójcik). Pisze o różnych sposobach sygnalizacji muzyczności dźwiękowej czy muzyczności zapisu w różnych jego utworach; o zabiegach wskazujących na polifoniczność czy wielowariantowość wiersza – podobnie jak w przypadku wcześniejszych analiz. Dwa równorzędnie wybrzmiewające tematy, powiązane zostały z wieloraką i skomplikowaną twórczością Bogusława Schaeffera i Witolda Wirpszy – opowiadają o partyturze jednak w kategoriach przede wszystkim kompozytorskich, z jednej strony przedstawiając wejście Schaeffera w przestrzeń literackości, z drugiej zaś wskazując na elementy muzyczności w wierszach Wirpszy (swoją drogą, jak wiadomo, dysponującego muzycznym wykształceniem). Bogalecki powołuje się w pewnym momencie na słowa lwowskiego kompozytora, który w swojej programowej wypowiedzi *Muzyka i poezja* (opublikowanej na łamach „Poezji” w 1966 roku), pisał o poezji opartej na doświadczeniach kompozytorskich – na wzór Johna Cage’a, który w *Theatre Piece* poszczególne czasowniki i rzeczowniki zestawiał jak dźwięki. W ten sposób uwaga czytelnika zostaje skupiona także na takim aspekcie partytury, który stanowi kompozycja zapisu – nie tylko muzyczna, ale graficzna oraz przestrzenno-czasowa i „mentalna”.

Z jednej strony Bogalecki analizuje partyturę Schaeffera *S'alto na saksofon altowy i solistyczną orkiestrę kameralną* z 1963 roku – polisemantycznym tytułem przywołującą obecność funkcji poetyckiej – która jest interesująca także z uwagi na obecny w niej wizualny eksperyment notacyjny oraz „zastosowanie czytanego tekstu jako materiału orkiestrowego”. Z drugiej odnosi się do wyciągniętych z archiwum Wirpszy partytur „nie do wykonania”, wskazując na bliskość tych dwóch, neoawangardowych, konceptualnych zjawisk. Najpierw jeszcze poświęca uwagę muzycznej proveniencji eksperymentu w poemacie *Don Juan* (1960) i muzycznym aspektem *Komentarzy do fotografii „The Family of Man”* (1962), ze szczególnym odniesieniem do wątku zdjęcia muzykującej wspólnie rodziny. Wzmocnieniu ulegają przy tym także graficzne elementy zapisu, które autor *Wierszy-partytur* interpretuje w zgodzie z założeniami konkretyzmu w sztuce, nie mniej dla Wirpszy interesującego. Całość wieńczy brawurowa interpretacja poematu *Południe* – dialogicznej części *Faetona* tego autora, do którego odnosi się Bogalecki także w jego wersji archiwalnej (przechowywanej w Książnicy Pomorskiej), w której kolejnym, ujętym w dialog, wypowiedziom osób poematu (Monologu i Dzieciny) towarzyszą precyzyjne oznaczenia dotyczące rzeczywistego czasu pisania-wykonania, podobne do użytych w 1954 r. przez Cage’a oznaczeń w utworze *45' dla prelegenta*. Jak pisze katowicki badacz: „Wymagają one od czytelnika stworzenia sobie w trakcie lektury mentalnej koncepcji wykonania tekstu, w której oba głosy co chwila nakładająby się na siebie, tworząc to harmonijne, to kontrastujące z sobą współbrzmienia” (s. 286). Następnie sam, we własnym odbiorze, usiłuje tę mentalną, niewykonywalną partyturę, jednak wykonać.

Książka Piotra Bogaleckiego *Wiersze-partytury* imponuje nie tylko ogromną wiedzą i erudycją; umiejętnością interesującego przemierzania wraz z czytelnikiem i porządkowania skomplikowanych, splątanych ścieżek neoawangardowych eksperymentów, koncepcji, metatekstów – zapisanych w osobistych, programowych esejach, rozrzuconych często w archiwach i czasopismach. Wiedzy tej towarzyszy nie tylko zapal wykładu – prostowania od dawna powtarzanych w kwestiach polskiej nowoczesnej poezji historycznoliterackich tez; wydobywania żywego dyskursu poetów-

-eksperymentatorów spod złogów uogólnień, za pomocą których przywykliśmy porządkować nieopisane w rzeczywistości polskie lata 60., 70. i 80. Przede wszystkim wielką wartością tej książki jest pasja i inwencja badaczycytelnika, który nie waha się podejmować wyzwania najtrudniejszych partytur, jakimi może się polska neoawangarda pochwalić. Książka rysuje nie tylko kompletny obraz bardzo szczególnego i trudnego do opisu zjawiska, w którym krzyżują się muzyczne i poetyckie przesłanki tworzenia eksperymentalnych partytur. Stanowi także, jak pisałam, szczególną historię eksperymentów poetyckich, podejmowanych na pograniczu najważniejszych, obecnych na naszym gruncie neoawangardowych tendencji: konkretyzmu i konceptualizmu oraz kompozycji aleatorycznej, serialnej z przedłużeniem w kierunku performensu, happeningu, tańca i teatru, ale też komunikowania jako procesu artystycznego, związanych ze światowym ruchem Fluxus.