

# Dochodząc do głosu. Wiersze-partytury w audiosferze polskiej neoawangardy

Piotr Bogalecki\*

doi: 10.24425/rl.2023.148325

**ruch literacki** • R. LXIV • 2023 • Z. 6 (381) PL • literatura – głos – transpozycje

zeszyt pod red. Andrzeja Hejmeja (Uniwersytet Jagielloński)

i Katarzyny Kuci-Kuśmierskiej (Uniwersytet Jagielloński)

PL ISSN 0035-9602

Czasem głos rozbrzmiewa od razu, nie dając możliwości ucieczki przed dźwiękiem. Dzieje się tak na przykład w neoawangardowej kompozycji Vladana Radovanovicia *Voice From the Loudspeaker* z 1975 roku, w której zarejestrowany na taśmie męski głos wygłasza podzielony na wersy tekst rozpoczynający się od słów: „Každy z was mnie słyшы. / Głos jest w każdym z was. // Głos jest w głośniku”<sup>1</sup>. Prezentując się nam tak wyraźnie i otwarcie, oderwany od ciała „elektroakustyczny głos Radovanovicia włącza się [...] do filozoficznej dyskusji o pierwszeństwie głosu jako autentycznej ekspresji duszy i bezpośrednim kanale myśli”<sup>2</sup> – pisał David Crowley, zaznaczając przy tym, że debata ta nie odbywała się bynajmniej z pominięciem politycznych kontekstów krajów bloku wschodniego. Równie jednak często neoawangardowi artyści docho-

\* Piotr Bogalecki – dr hab., prof. UŚ, Instytut Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego.

ORCID: 0000-0002-6527-9765

<sup>1</sup> V. Radovanović, *Głos z głośnika*, przeł. A. Dominiak, [w:] *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984 / Sounding the Body Electric: Experiments in Art and Music in Eastern Europe 1957–1984*, red. D. Crowley, D. Muzyczuk, Łódź 2012, s. 194.

<sup>2</sup> D. Crowley, *Dźwięki elektrycznego ciała*, [w:] *Dźwięki elektrycznego ciała*, dz. cyt., s. 90.

dzili do głosu znacznie dłuższymi, nieoczywistymi, nieraz bardzo okrężnymi drogami: Milan Knížák wydobywał go z celowo niszczonej, ciętych i niedokładnie sklepanych płyt gramofonowych (projekt *Destroyed Music*), Katalin Ladik wykonywała na żywo uprzednio przygotowywane kolaże, zawierające fragmenty zachodnich pism kobiecych, muzycznych partytur i innych materiałów, natomiast tworząc swe *Rysunki akustyczne* Milan Grygar rejestrował dźwięki wydobywane przez nakręcane i zderzane ze sobą dziecięce zabawki.

Okrężną drogę wybrał również, związany z Kulturą Zrzuty, Janusz Dziubak w utworze *Makro i mikro kosmos*, którego prawykonanie odbyło się 8 lipca 1983 roku w Gandawie. W pierwszej części utworu – *Makro* – wykonawca „wybijając [ma] podany rytm dłońmi o siedzenie krzesła” według przedstawionego wizualnie schematu i zgodnie z podanym tempem, w części zaś drugiej – *Mikro* – „wydrapywać podany rytm o spód nogi krzesła palcami wskazującymi”<sup>3</sup>. W innym, opublikowanym w katalogu *Kultura Zrzuty 1981–1987*, odpisie partytury (ilustracja nr 1) Dziubak precyzuje, że rytm należy „wydrapywać paznokciami”<sup>4</sup>. Czas trwania utworu wynosi „od 2 minut do 2 godzin”, przy czym „czas trwania [części] *Makro* = czasowi trwania *Mikro*”. W partyturze nie ma mowy o tym, by wykonanie obejmowało głos, a jednak gdy próbuje się wydrapywać rytm paznokciami o spód nogi krzesła dostatecznie głośno, by było słyszalne dla audytorium, z gardła może wyrwać się syk czy jęk bólu – a prawdopodobieństwo to jest wprost proporcjonalne do wyboru dłuższego czasu trwania kompozycji. Głos – ogół dźwięków wytwarzanych przez struny głosowe, język, zęby i usta – pojawia się u Dziubaka nieledwie jako dodatek, element uboczny, eksces. Byłby on indeksem ciała, sygnaturą naszej cielesności i przygodności, tym, co nieintencyjne i odruchowe w nas, nigdy niedające się w pełni oswoić. Możliwość głosu nie podlega redukcji – zawsze może on wyrwać się i zakłócić ustawną harmonię kosmosu. Zdaje się, że taką właśnie lekcję wyciągnąć mamy z „wyglądu muzyczno-wizualnego”<sup>5</sup> Dziubaka – bo tak właśnie w liście do Jolanty Ciesielskiej określa on tworzone przez siebie dadaistyczne z ducha partytury, stanowiące nieraz (choć nie zawsze) podstawę jego performansów.

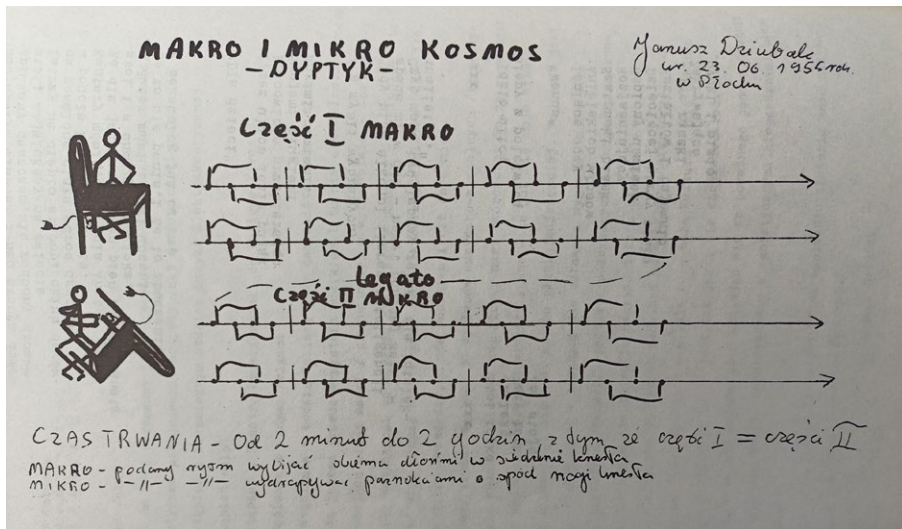
Kompozycje Dziubaka są tylko jednym z wielu przykładów rozmaitych partyturowych realizacji polskiej neoawangardy, pośród których znaleźć możemy inne partytury performansów i happeningów (między innymi Zbigniewa Warpechowskiego czy Natalii LL), a także różnie rozumiane partytury teatral-

<sup>3</sup> J. Dziubak, *Makro i mikro kosmos. Dyptyk* [partytura], <http://www.kulturazrzuty.pl/tworcy-dziubak.php> [dostęp: 27.06.2023].

<sup>4</sup> J. Dziubak, *Makro i mikro kosmos. Dyptyk*, [w:] *Kultura Zrzuty 1981–1987*, wybór M. Janiak, Warszawa 1989, s. 80.

<sup>5</sup> J. Dziubak, [list do Jolanty Ciesielskiej z dnia 25.09.1988], [w:] *Kultura Zrzuty 1981–1987*, dz. cyt., s. 78. Przedstawiając się jako „przede wszystkim muzyk” związany z Niezależnym Studium Muzyki Elektroakustycznej i Théâtre Expérimental de Musique Vivante, Dziubak dodaje, że choć tworzenie „partytur” nie stanowiło „głównego nurtu jego twórczości”, to „w pewnych kręgach akurat to jest najbardziej znane” (tamże).

ne, tworzone chociażby przez Tadeusza Kantora, Jerzego Grotowskiego czy Bogusława Schaeffera. Zarówno w twórczości tego ostatniego, jak i w całej polskiej awangardzie powojennej, ilościowo przeważają, rzecz jasna, partytury muzyczne, efektowne zaś przemiany dwudziestowiecznej notacji – wymuszającej „nietradycyjne działania z materiałem dźwiękowym [...]”, a także nowe podejścia do pracy ze strukturą dźwiękową<sup>6</sup> – były inspiracją dla wielu twórców muzyki nowej. To za ich sprawą – przede wszystkim sonorystów i twórców związanych ze Studium Eksperymentalnym Polskiego Radia, jak Eugeniusz Rudnik czy Krzysztof Knittel – audiosfera polskiej neoawangardy rozbrzmiewała bogactwem nieoczywistych brzmień, dźwięków, głosów. Wobec bogactwa tych kompozycji i realizacji, jakie dostarczyć mogłyby interesującego materiału do wielu ujęć przybliżających relacje między głosem, dźwiękiem a jego notacją i rejestracją, interesujące mnie utwory, które nazywać poponują wierszami-partyturami, mogą wydawać się marginalne i nieznaczące. Dla literaturoznawców i badaczy słowa to jednak właśnie one jawią się jako najciekawsze i najistotniejsze – podobnie jak dla historyków sztuk wizualnych tworzone przez kompozytora Adama Walacińskiego partyturowe kolaże czy narysowana i wykonana w 1980 roku partytura *Koncertu (na fortepian, dwa magnetofony i dwa ołówki)* Marka Chlandy<sup>7</sup>.



Ilustracja nr 1

<sup>6</sup> J. Valoch, *Partytury*, przeł. E. Ciszewska, [w:] *Dźwięki elektrycznego ciała*, dz. cyt., s. 111.

<sup>7</sup> Zob. M. Chlanda, *Miejsce rysunkowe (Koncert)*, 1980 / *Drawing Place (Concert)*, 1980, [w:] Marek Chlanda. *Studium posłuszeństwa / A Study of Obedience*, red. M. Kownacka, A. Saciuk-Gąsowska, Łódź 2019, s. 64–65.

Wiersze-partytury to utwory poetyckie, które swą budową, cechami formalnymi czy treścią dołączonych do nich autokomentarzy, przywołują ideę bądź którąś z ukształtowanych historycznie form notacji muzycznej<sup>8</sup>. Nie są to zatem partytury literackie w rozumieniu Andrzeja Hejmeja<sup>9</sup>, lecz eksperymentalne intermedia z dominującym komponentem słownym, na różne sposoby mające przypominać notację muzyczną. Wiersze-partytury nie muszą, lecz oczywiście mogą, być partyturami poezji dźwiękowej. Choć niektóre z polskich wierszy-partytur istotnie były wykonywane (co istotne, nie przez ich twórców<sup>10</sup>), jako takie stanowią one gotowe, autonomiczne utwory poetyckie, które – jak o partyturowych intermediach międzynarodowej neoawangardy pisał Jirí Valoch – nabierają „niezależności”, stają się „źródłem specyficznego doświadczenia artystycznego, które nie jest już związane z dźwiękową interpretacją, ale posiada dla «czytelników» specyficzny muzyczny charakter”<sup>11</sup>. Nierzadko postacią logowizualna wierszy-partytur staje się dla nich prawdziwym interpretacyjno-wykonawczym zadaniem. Było tak na przykład z tworzonymi jeszcze w latach 50. XX wieku „fonogramami” Mariana Grześczaka, które zdecydował się opublikować on obok znacznie bardziej tradycyjnych wierszy w tomach *Naczynie poważne* z 1967 roku i *Wiersze wybrane* z 1977. Do tego ostatniego dołączył rodzaj instrukcji wykonawczej, w której objaśniał, że w tworzonych przezeń „wierszach nadślovných” „pojedyncza litera występuje [...] w roli nuty; taką nutę-głoskę można odtwarzać głosem i wtedy powstaje jakby poemat foniczny”<sup>12</sup>. Za dominantę swych konkretystycznych tekstów uznawał poeta „słuchową organizację materiału dźwiękowego słowa”, mającą ewokować możliwość „głośnego odtwarzania poezji”<sup>13</sup>. Taka jest, najogólniej mówiąc, rola wizualności w wierszach-partyturach; mimo, że jako tako pozostają one „nieme”, litery, słowa i elementy graficzne wytworzyć mają w świadomości odbiorcy koncepcję ich wykonania głosowego.

<sup>8</sup> Tak rozumianym wierszom-partyturom poświęciłem monografię *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza* (Kraków 2020). Artykuł niniejszy stanowi zatem kontynuację wcześniejszych badań, do których się odnosi, lecz które, poprzez analizę nieomawianych w monografii przykładów, rozwija.

<sup>9</sup> Zob. A. Hejmej, *Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 34–46.

<sup>10</sup> Było tak w przypadku „poematów polifonicznych” Stanisława Czycza i „fonogramów” Mariana Grześczaka; ich autorzy koordynowali próby wykonywania swych utworów przez zawodowych aktorów. Zob. K. Lisowski, *Rozmowy ze Stanisławem Czyczem*, [w:] *Stanisław Czycz. Mistrz Cierpienia*, oprac. K. Lisowski, Kraków 1997, s. 38; M. Grześczak, *Trzeci wiersz. Przypadki teatru poezji*, Warszawa 1973, s. 155.

<sup>11</sup> J. Valoch, *Partytura*, dz. cyt., s. 112.

<sup>12</sup> M. Grześczak, *wiersze nadślovné*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1977, s. 245.

<sup>13</sup> Tamże, s. 246.

Z tego względu stanowiące przedmiot mojego namysłu wiersze-partytury – choć prymarnie pisane, piśmienne, przestrzenne, nie zaś głosowe, oralne, audialne – wydają się istotne również dla współczesnej komparatystycznej refleksji nad zagadnieniem głosu. Jako intermedia ewokujące jego obecność w zapisie i starające się go uwidocznić, stanowią poetyckie próby odpowiedzi na istotne dziś pytania dotyczące sposobów przejawiania się głosowości w tekście literackim. Upodabniając czy odnosząc swoje teksty do rozmaitych koncepcji i form notacji muzycznej, twórcy wierszy-partytur chcą, by czytelniczą uwagę zwracała w nich możliwość realizacji głosowej – możliwość zawarta nie tylko w samej ich językowości, jak w wypadku każdego utworu literackiego, ale ewokowana przez ich formę i przestrzenną organizację tekstu, w której istotną rolę pełnią elementy wizualne. Potencjalność ta stanowi pewien naddatek, wywarzający efekt głosu. Jest to jednak zarazem, by tak rzec, efekt pogłosu oraz „przedgłosu” – jak bowiem dowodzi Hendrik Folkerts, partytura „nigdy nie stanowi [...] w pełni reprezentacji zdarzenia tu i teraz”, ani też „miejsca oryginalności” dzieła, lecz „narzędzie” dokonujące mediacji (badacz pisze tu o „trans-akcji”) „pomiędzy (wizualnym) językiem, wykonaniem, ciałem i przestrzenią”; z definicji może więc ono „zostać odczytane i zainscenizowane na różne sposoby”<sup>14</sup>. Powiedzieć można zatem, że najważniejszym (meta)tematem wierszy-partytur jest to, że głos w jakiś sposób dochodzi dzięki nim do głosu, a dochodzenie to zostaje w nich poetycko uprzestrzennione, zwizualizowane. Podstawową, wyjściową figurą wiersza-partytury byłaby zatem linia, oddająca, jak ujmuje to Adriana Borowska, „najważniejszą cechę dźwięku, czyli temporalność, trwanie w czasie, ciągłość”<sup>15</sup>. Rzecz jasna, obok linii pojawić musi się również okrąg, wskazujący na odmienne jakości dźwięku, na przykład jego przestrzenność czy czas trwania. Jak wszak dowodził Wasyl Kandyński, „będący dziś w użyciu graficzny obraz dźwięków – pismo nutowe – nie jest niczym innym jak różnorodną kombinacją punktów i linii”<sup>16</sup>. Gdybym miał z pomocą figur tych uporządkować dalszą część artykułu, powiedziałbym, że udamy się na krótką przechadzkę po linii rozwojowej wierszy-partytur polskiej neoawangardy. Linia ta połączy trzy punkty: trzy nieomawiane wcześniej, odnalezione w archiwach realizacje, pochodzące kolejno z lat 60., 70. i 80. Choć z konieczności skrótowa, zaplanowana w ten sposób historycznoliteracka przebieżka pozwoli uwidocznić dwa główne kierunki przemian tworzonych w Polsce neoawangardowych wierszy-partytur: od linearności i literowości do polilinearności i wizualności.

<sup>14</sup> H. Folkerts, *Pilnując wyniku: notacja, ucieleśnienie, „nażywość”*, przeł. M. Hanuszkiewicz-Cnota, L. Dzierżanowski, A. Michnik, „Glissando” 2017, nr 3, s. 82–83.

<sup>15</sup> A. Borowska, *about: blank*, „Glissando” 2017, nr 3, s. 3.

<sup>16</sup> W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarских*, przeł. S. Fijałkowski, posłowie A. Rejniak-Majewska, Łódź 2019, s. 104.

## Sonata kaukaska, czyli linia

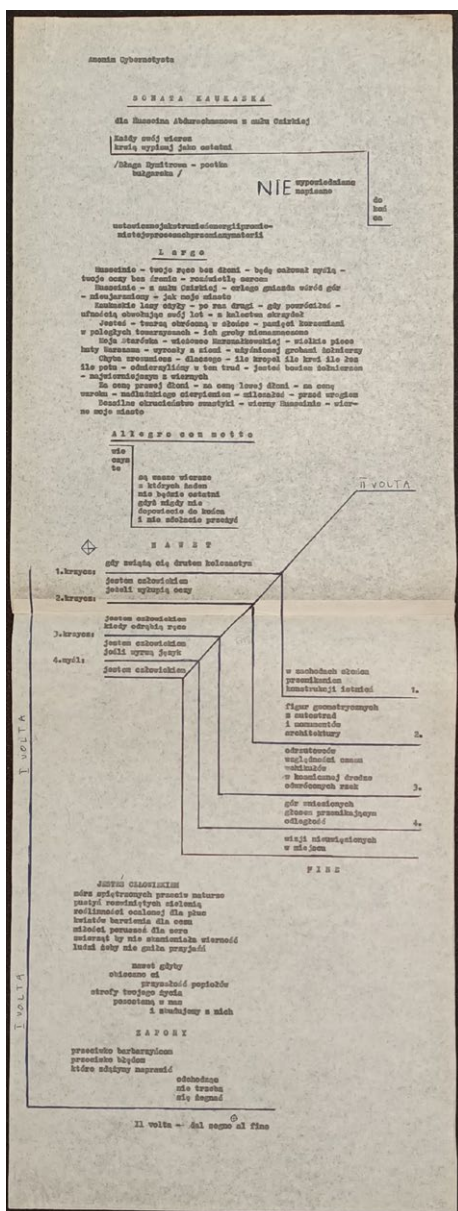
Pierwszy punkt wyznacza *Sonata kaukaska* autorstwa Anonima Cybernetysty, czyli Janusza Skarżyńskiego – członka działającego w Warszawie w drugiej połowie lat 60. Klubu Cybernetyków i autora manifestu grupy *O nowy ład*, opublikowanego w 1967 roku w *Nowych widzeniach* Orientacji Poetyckiej „Hybrydy”. Wysuwał w nim Skarżyński postulat „autentycznej spoiowości formy z treścią” w poezji, przy czym jego „ideałem byłby wiersz odbierany wszystkimi zmysłami: wzrokiem, słuchem, powonieniem, dotykiem – kanałami, które najpełniej oddziałują na sferę emocjonalną człowieka”<sup>17</sup>. Choć poeta nie znalazł sposobu, by włączyć w pole oddziaływania poezji zapachów i taktylności, w zaprezentowanym w *Nowych widzeniach* zestawie sześciu wierszy obficie wykorzystywał możliwości, jakie daje logowizualność; najbardziej zaawansowany pod tym względem jest układający się w kształt domostwa wiersz rozpoczynający się od słów „domy domy wszędzie”, a także postsekularna *Litania do wszechobecności*, której część wpisana została w rysunek okręgu, oddzielony od dalszej części wiersza pogrubioną linią<sup>18</sup>. W tekście tym linia i okrąg nie odsyłają jednak bynajmniej do muzyczności – czynią to jedynie pośrednio, poprzez wykorzystany wzorzec genologiczny tekstu litanijnego.

Inaczej jest w przypadku *Sonaty kaukaskiej*, która – jak można przypuszczać – również mogłaby ukazać się w *Nowych widzeniach*. Przeszkodziła w tym zapewne jej nietypowa forma – odnaleziony maszynopis (ilustracja nr 2), złożony z dwóch sklejonych taśmą kartek formatu A4, ma układ wertykalny i prócz tekstu zawiera dopisane długopisem linie i znaki specjalne. Skarżyński przesłał go wraz z piętnastoma innymi wierszami (przepisanymi na tej samej maszynie i identycznym papierze, mającymi więc zapewne tworzyć arkuś poetycki) do Anatola Sterna – i to w jego archiwum znajduje się analizowany tekst<sup>19</sup>. Skoro znalazł się on wśród zgromadzonych przez Sterna materiałów, musiał zostać napisany przed październikiem 1968 roku, miesiącem śmierci futurysty. Nie miejsce tu jednak, by pochyłać się nad polityczną treścią wyraźnie nawiązującego do wzorców liryki tyrtejskiej utworu; warto przyjrzeć się jednak jego cechom formalnym. Cybernetysta podzielił go na dwie części, otwarte stosowanymi w europejskiej notacji określeniami agogicznymi: *Largo* – czyli szeroko,

<sup>17</sup> J. Skarżyński, *O nowy ład*, [w:] *Nowe widzenia. Forum poetów „Hybrydy”*, red. J. Leśzin, Warszawa 1967, s. 42.

<sup>18</sup> Zob. *Nowe widzenia*, dz. cyt., s. 17, 19.

<sup>19</sup> Archiwum Sternów, Biblioteka Narodowa, sygn. Rps akc. 14346/1. Bardzo dziękuję Marcie Baron-Milian za podzielenie się ze mną informacją o odkrytych przez nią materiałach. Oprócz wierszy znajduje się wśród nich jeszcze jeden manifest Skarżyńskiego, noszący tytuł *Cybernetyzm – metoda wielkiej syntezy*. Wymierzony w indywidualizm i humanizm, a podejmujący wyzwanie futuryzmu i socrealizmu (sic!), frapujący tekst ten najpełniej prezentuje cybernetyczne ambicje Anonima; powinien stać się istotnym punktem odniesienia w oczekującym na powstanie syntetycznym ujęciu dorobku tego niesłusznie zapomnianego twórcy.



Ilustracja nr 2

bardzo powoli – i *Allegro con motto* (sic!), czyli szybko, ruchliwie. Części te wykazują znaczne zróżnicowanie formalne: Largo składa się z długich, nawet dwudziestowyrazowych wersetów, których składowe oddzielone są od siebie myślnikami, natomiast *Allegro* – z wierszy krótkich, często jednowyrazowych; część z nich poprzedzona jest dyrektywą „krzycz” z dwukropkiem, określającą implikowany sposób wykonania. W części tej używa Skarżyński dużej ilości linii (prostych i diagonalnych) oraz określeń notacyjnych, by doprecyzować sposób lektury wiersza. Oto napotykając na formułę *I Volta*, powinniśmy przeczytać utwór aż do końca, do dołu strony, by następnie zgodnie ze znajdującą się tam dyrektywą *dal segno al fine*, wrócić do wskazanego znaku (jest nim krzyż grecki wpisany w romb) i od oznaczonego nim miejsca realizować zakończenie drugie (*II Volta*), aż do słowa *fine*. Choć więc na pierwszy rzut oka efektywne wizualnie układy *Sonaty kaukaskiej* przekracza linearność i zaprasza do lektury wariacyjnej, znajomość zastosowanych w niej określeń notacyjnych pozwala zrekonstruować zawartą w zapisie liniową koncepcję jej wykonania. Zabiegi Skarżyńskiego – podkreślającego w opublikowanym przez siebie manifeście, że w poezji „struktura wiersza ma pierwszorzędne znaczenie”<sup>20</sup> – nie są jednak nieuzasadnione: zastosowany zapis jest bardziej ekonomiczny (co u autora inspirującego się cybernetyką wyda-

je się nie bez znaczenia), wyraźniej uwidacznia też czas trwania ciszy pomiędzy poszczególnymi wersami, rytm ich wypowiedzienia, segmentację tekstu,

<sup>20</sup> J. Skarżyński, *O nowy ład*, dz. cyt., s. 42.

a wreszcie jego jego brzmieniowość, muzyczność. Tę ostatnią implikuje, rzecz jasna, również tytuł i użycie skonwencjonalizowanych muzycznych określeń notacyjnych. Wszystko to sprawia, że kiedy w wierszu Skarżyński stosuje nietypowy zapis fragmentów tekstu, mamy podstawy zakładać, że wymagają one od czytelnika-interpretatora odpowiedniego głosowego wykonania – na przykład gdy rozpoczynając wyrazy „niewypowiedziane”, „nienapisane” sylabę NIE zapisuje powiększoną majuskułą tak by, niczym akolada, łączyła ona oba wersy. Lub też gdy iść cybernetyczną frazę „ustawiczne jak strumień energii promienistej w procesach przemiany materii” zapisuje jako jeden wyraz, bez spacji: „ustawicznejakstrumieńenergii promienistejwprocesach przemianymaterii”. Widmo głosu krąży po *Sonacie kaukaskiej*, niczym widmo komunizmu po „kaukaskich lasach” i „orlich gniazdach”, o jakich opowiada tekst Skarżyńskiego.

*Sonata kaukaska* jest przykładem wiersza-partytury, w którym element wizualny, choć istotny, nie wysuwa się jeszcze na plan pierwszy; najważniejsze są określenia słowne i to z ich pomocą wytwarza Anonim Cybernetysta efekt głosu. Podobnie ma się rzecz w innych powstających w latach 50. i 60. neoawangardowych wierszach-partyturach: Mirona Białoszewskiego, Stanisława Czycza, Romana Drahana i Witolda Wirpszy. We wszystkich tych utworach głosowość i brzmieniowość ewokowana jest przede wszystkim poprzez elementy językowe. W okresie tym dominację słowa najodważniej przekraczają wspomniane, wpisujące się w nurt poezji konkretnej „wiersze nadśłowne” Mariana Grześczaka. W konkretystycznym fonogramie *Miasto: partytura*<sup>21</sup> – utworzonym wyłącznie z wielokrotnie powtórzonej litery „n” i występującej jedynie raz „p” – element słowny zredukowany jest do tego stopnia, że staje się budulcem obrazu, dzięki czemu za efekt głosu odpowiada napięcie rodzące się pomiędzy poddaną wielokrotnej repetycji głoską a niedookreślonymi, wieloznacznymi kształtami, jakie tworzy.

### **Dla Henryki Januszewskiej, czyli (w)koło**

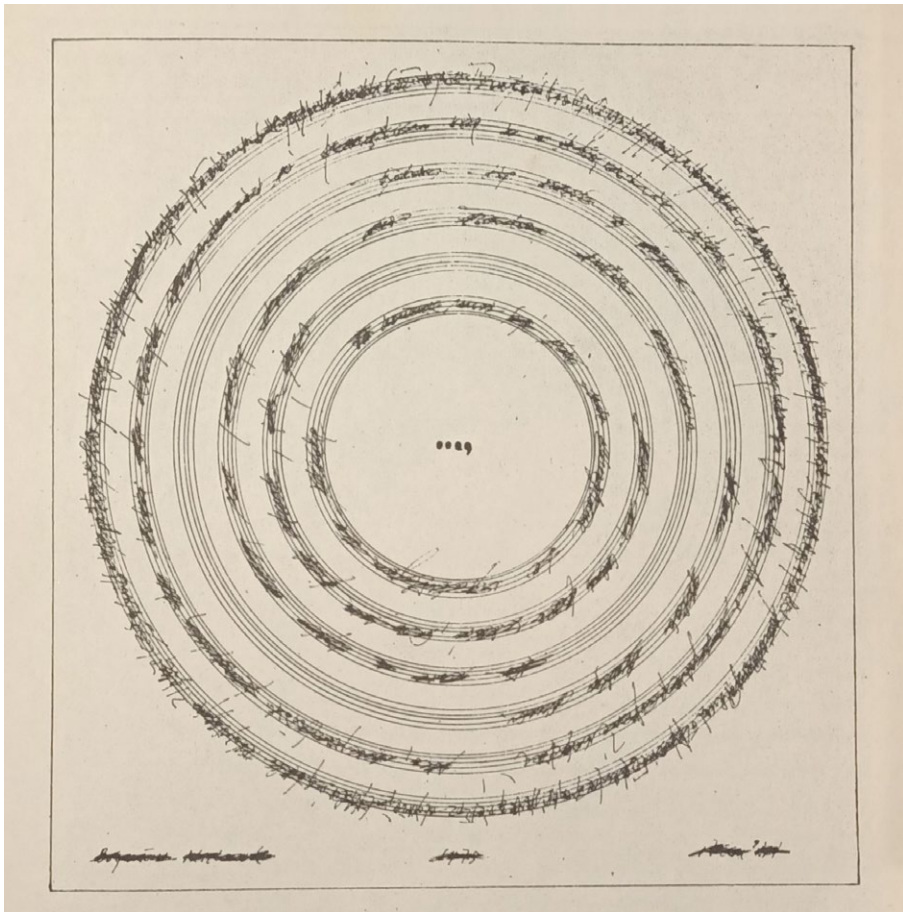
Inaczej ma się rzecz w powstających w latach 70. wierszach-partyturach Andrzeja Partuma, w jakich wyizolowany element wizualny bierze górę nad znakami językowymi i artykulacyjnymi<sup>22</sup>, jak również w pochodzącej z 1975 roku realizacji Bogusława Michnika, która stanie się podstawą dalszych analiz (ilustracja nr 3)<sup>23</sup>. Tekst słowny nadal stanowi co prawda jej element konstrukcyjny, jest on jednak konsekwentnie i niemal całkowicie zacierany – do tego stopnia, że jego odczytanie staje się właściwie niemożliwe. Możemy domyślić się jedynie, że u dołu znajduje się imię i nazwisko autora, rok oraz określenie „poem' art”, które stało się również tytułem wystawy poezji konkretnej Michnika w bydgoskiej Galerii Autorskiej w 1979 roku. To w wydawnictwie

<sup>21</sup> M. Grześczak, *Miasto: partytura*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, dz. cyt., s. 249.

<sup>22</sup> Zob. P. Bogalecki, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*, dz. cyt., s. 364–377.

<sup>23</sup> B. Michnik, *Poem' art* [katalog], Galeria Autorska, Bydgoszcz 1979 [brak paginacji].





Ilustracja nr 3

towarzyszącym tej wystawie znajduje się omawiana praca<sup>24</sup>. Dążenie do desemantyzacji cechuje wszystkie sześć tekstów składających się na *Poem' art*. Dryfują one ku wyodrębnionemu przez Jerzego Jarniewicza biegunowi „całkowitego odsemantyzowania” poezji konkretnej, wyznaczanym przez prace

<sup>24</sup> Dziękuję w tym miejscu Tadeuszowi Sławkowi, z którego domowego archiwum pochodzi katalog. Wydawnictwo to stanowi najbardziej spójną i przekonującą znaną mi prezentację konkretystycznych prac Bogusława Michnika – poety, którego wkład w historię literatury odnotowywany jest głównie przy okazji organizowanych przez niego Kłódzkich Wiosen Poetyckich, a którego publikowane tomy i zestawy wierszy przyjmowały dość tradycyjną postać. Warto odnotować, że pod względem logowizualnym wyróżnia się wśród nich muzyczny wiersz *Blues II*, w którym wykropkowane poeta całe wersy, dzieląc go w ten sposób na cztery części (zob. *Almanach Kłódzkiego Klubu Literackiego*, red. B. Michnik, R. Kuźmińska, Kłódzko 1971, s. 10).

niezapośredniczone „w żadnym kodzie językowym”, w których „słowo przestało być znakiem” i które w związku z tym – jako realizacje w pewnym sensie abstrakcyjne – nie potrzebują przekładu<sup>25</sup>. Właściwość tę zauważano zresztą w nielicznych komentarzach dotyczących dzieł konkretysty – Marianna Bocian pisała na przykład w 1979 roku: „Michnik ukazuje dramat alfabetu, który został pocięty nożyczkami na miazgę, niezdolną już scalić się ani w słowo, ani w język. Masakra liter”<sup>26</sup>. Interesująca nas realizacja nieprzypadkowo zamyka katalog *Poem' art.*; posiada on układ pozwalający myśleć o nim jako o przemysłowym konkretystycznym cyklu. Otwierający go wiersz tytułowy jest niesprawiającym problemów lekturowych niemal tradycyjnym tekstem, pod którym umieszczona została odręczna sygnatura. W sąsiadującej z nim *Lekcji języka polskiego* większość słów została już zamazana (pozostały jedynie wyrazy: „nie”, „tak” oraz znaki interpunkcyjne), następujący dalej *Fakt XIII* prezentowy – zainspirowany ruchem wskazówek zegara – rozpad słowa „czas”, a w dwóch tekstach bez tytułu (jeden z nich skomponowany jest na planie koła, drugi kwadratu) postępująca desemantyzacja przyjmuje postać kolaży, zacierających granice leksemów i przeistaczających je w rodzaj lingwistycznej miazgi. Konsekwentnie, arkusz Michnika kończy się tekstem, w którym (w przeciwieństwie do wcześniejszych prac cyklu) nie da się już przeczytać ani jednego słowa. Nie przez przypadek jest to właśnie wiersz-partytura; odsemantyzowany wiersz zbliża się do najbardziej asemantycznej ze sztuk – muzyki. Komponent muzyczny wyraźnie zaznaczony został przez Michnika poprzez zastosowanie pięciolinii oraz tytuł *Dla Henryki Januszewskiej*, młodej wówczas, lecz już znanej sopranistki; dedykację tę uznać należy za istotną, stanowi bowiem właściwie jedyną czytelną informację słowną pracy. Można uznać ją też za kompozytorską wskazówkę, nie tyle dedykującą utwór Januszewskiej, co wskazującą ją jako wykonawczynię partytury; byłaby to więc nie tyle kompozycja *dla niej*, co *na nią*, podobnie jak wiele partytur kompozytorów muzyki nowej (przede wszystkim Johna Cage'a, ale również między innymi Sylvano Bussottiego, Karlheinz Stockhausena czy La Monte Younga) napisanych dla/na Davida Tudora, będącego autorem ich pamiętnych prawykonań. W tym kontekście szczególną uwagę zwraca decyzja Michnika o naniesieniu na pięciolinie wyłącznie pisma odręcznego, ściśle związanego z ciałem – jak głos i jak on, stanowiącego sygnaturę naszej idiomatyczności: barwy, charakteru, modulacji, stylu.

W wierszu-partyturze Michnika głos został nie tylko unaoczniony, ale i uwolniony – tak bardzo, że nie sposób określić, w jakim kierunku przebiegać miałyby realizacja utworu (od której pięciolinii? od jakiego miejsca? do jakiego końca?<sup>27</sup>).

<sup>25</sup> J. Jarniewicz, *Jabłko Picassa, czyli nieprzezroczyść poezji konkretnej*, [w:] tegoż, *Od pieśni do skowytu. Szkice o poetach amerykańskich*, Wrocław 2008, s. 157, 162.

<sup>26</sup> M. Bocian, *Przestrzeń w poezji konkretnej. Ogólnopolskie sympozjum nt. poezji konkretnej, Bydgoszcz 20–21 października 1979 r.*, Bydgoszcz 1979, s. 62.

<sup>27</sup> W swojej *Historii tekstu wizualnego* Magdalena Dawidek Gryglicka zwracała uwagę na te prace Michnika, które, przyjmując „kształt figur geometrycznych – koła

Kolista forma tekstu – w polskiej poezji konkretnej pojawiająca się na przykład u Aleksandra Rozenfelda czy Wandy Gołkowskiej – w realizacji Michnika jest w największym stopniu polilinearne i niezdeterminowana, co zbliża jej potencjalną realizację do bieguna improwizacji, ale też pozwala postrzegać ją jako pracę wpisującą się w nurt sztuki konceptualnej. Sama postać tekstu zbliża go z jednej strony do skojarzeń z kształtem płyty winylowej, z drugiej zaś – do powstających w neoawangardzie partytur graficznych, przybierających często kształt okręgu. We wpływowym artykule *Interferencje muzyki i poezji a współczesna notacja* Gillo Dorfles wskazywał na „zdumiewające punkty styeczne” eksperymentalnych „rotacyjnych” partytur, jak *Refrain* Stockhausena z 1959 roku, „z niektórymi eksperymentami «poezji wizualnej» Ferdinanda Kriweta”<sup>28</sup>. Zdaniem włoskiego filozofa eksperymentalną poezję i muzykę miałyby łączyć, jak pisał, „interwencja «wizualności» w dziedzinę «sztuki czasowej»”<sup>29</sup>. Formuła ta – mogąca opisywać wiele wizualnych eksperymentów z muzyczną notacją, na przykład Stefana i Franciszki Themersonów w „operze semantycznej” *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis’ Lamb Chops* – bez wątplenia pasuje także do omawianej realizacji Michnika. Nakazuje też zwrócić uwagę na znajdujące się w centrum kompozycji cztery koliste, narysowane odręcznie znaki, doskonale uwidaczniające paradoks wiersza-partytury. Z jednej strony, można rozpoznać w nich – wyeksponowane też we wspomnianej *Lekcji języka polskiego* – znaki interpunkcyjne (dwie kropki i dwa przecinki, z których jeden jest odwrócony), co przypominałoby o etymologii wyrazu *partytura*, pochodzącego od łacińskiego *partiri*, czyli „dzielić”, „oddzielać”. Tym, co łączyłoby muzykę i poezję, byłaby segmentacja, oddzielająca momenty ciszy od dźwięku i wytwarzająca rytm. Z drugiej jednak strony nieregularne koliste kształty, z których część ma „ogonki”, przywołują na myśl oznaczenie czasu trwania dźwięku w skonwencjonalizowanej europejskiej notacji (nuty, półnuty), ale i szerszej próby „«uchwycenia» w formie graficznej przestrzennych właściwości dźwięku”<sup>30</sup>. Oto od źródła głosu fale dźwiękowe rozchodzą się sferycznie, ale i sam głos wydaje się nam kulisty, ziarnisty, jak Rolandowi Barthes’owi, dla którego „«ziarno» to ciało w śpiewającym głosie”, materialność „ciała mówiącego”<sup>31</sup>.

bądź kwadratu”, uwalniają „tekst z pozycji określającej jego początek i koniec, co oznacza, że utwór można czytać/oglądać «naokoło»” (M. Dawidek Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków–Wrocław 2012, s. 216–217). Interesująca nas realizacja bez wątplenia należałaby do tej kategorii – choć w tym akurat przypadku zaproponowaną przez badaczkę zbitkę „czytać/oglądać” należałoby pewnie uzupełnić i nadać jej postać „czytać/oglądać/wykonać”.

<sup>28</sup> G. Dorfles, *Interferencje muzyki i poezji a współczesna notacja*, przeł. M. Wodzyńska, „Res Facta” 1972, nr 6, s. 218.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> A. Borowska, *about:blank*, dz. cyt., s. 3.

<sup>31</sup> R. Barthes, *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 236, 231.

## To get close human contact, czyli krąg

Ostatni punkt wędrówki wyznacza – również zbudowany na planie koła – wiersz Piotra Rypsona (ilustracja nr 4), w latach 80. aktywnego artysty, uczestnika sieci mail-art., performerera i poety konkretnego, do tego zaś kuratora i autora ważnej, opublikowanej w 1989 roku monografii *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*. Aktywność Rypsona z tego okresu stanowi znakomity przykład twórczości „dwuręcznej”, w udany sposób łączącej działania artystyczne z refleksją akademicką<sup>32</sup>. Rypson był również działającym w kraju i zagranicą poetą dźwiękowym, wykonującym zarówno teksty własne (jak *Nazywam się nie wiem / I call myself I don't know* czy *Writing is the filling of emptiness* [sic!]), jak i teksty futurystów polskich (kasetą magnetofonowa *TO MOR ROW. FUTURist POETRY* z 1980 roku). Tworzone przez niego wówczas wielogłosowe partytury graficzne zwracają uwagę swymi walorami wizualnymi: partyturę *Abraxas* z 1984 roku tworzą dwa odwrócone trójkąty, z kolei w kompozycji *AEIOU* z roku 1981 dominantę stanowi kwadrat. Partytury te – wraz z zaproszonymi przez siebie artystami – realizował Rypson głosowo; jedno z wykonanń zarejestrowano w maju 1981 roku w Akademii Muzycznej w Warszawie<sup>33</sup>.

Podobnie jak praca Michnika, interesujący nas utwór Rypsona – eksponowany w amsterdamskim MAKKOM w 1984 na wystawie *To get close human contact* i przedrukowany w jej katalogu<sup>34</sup> – ma kompozycję kolistą, jest poliliniarny, pozbawiony jednoznacznie określonych miejsc rozpoczęcia i zakończenia, a w jego centrum znajduje się zachowujący związek z językiem element graficzny. Podczas gdy jednak u Michnika mieliśmy do czynienia ze znakami interpunkcyjnymi, w założeniu porządkującymi parajęzykowy wymiar komunikacji słownej (intonacja, rytm, tempo itd.), w centrum pracy Rypsona znajduje się ligatura omkary, świętej sylaby hinduizmu *Om*. Dla niewtajemniczonych jej kształt stanowić będzie zapewne jedynie sygnaturę Wschodu, odsyłającą aluzyjnie do jego kultury i religii czy formy mandali. Wybór inspirującego się

<sup>32</sup> Więcej na ten temat zob. P. Bogalecki, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*, dz. cyt., s. 379–397.

<sup>33</sup> Powstałego wówczas transowego nagrania kompozycji *AEIOU* na kwintet głosów (jedynym z wykonawców był autor) można było odsłuchać na wystawie *Notatki z podziemia* (Muzeum Sztuki, Łódź 2016), na której eksponowano również partyturę utworu, a także notację utworu *abraxas. a musical score for 21 persons by piotr rypson* (zob. *Notatki z podziemia. Sztuka i muzyka alternatywna w Europie Wschodniej 1968–1994 / Notes from the Underground: Art and Alternative Music in Eastern Europe 1968–1994*, red. D. Crowley, D. Muzyczuk, Łódź 2016, s. 364–365).

<sup>34</sup> *To Get Close Human Contact / O bliski międzyludzki kontakt*, Stichting MAKKOM, Amsterdam 1984 [brak paginacji]. Odbývające się w MAKKOM w dniach 25.10–10.11.1984 roku wydarzenie było tyleż wystawą, co rezydencją grupy artystów z Polski (obok Rypsona między innymi Janusza Bałdygi, Henryka Gajewskiego, Pawła Kwieka czy Wacława Ropieckiego), dającą możliwość wejścia w kontakt i podjęcia wspólnych działań z artystami holenderskimi.



tym nasyceniu czerni – a być może i natężenie dźwięku – wydaje się maleć<sup>36</sup>. Do dźwięku odsyła samo znaczenie omkary – *Om* to sylaba-nasienie (*bidža*), postrzegana jako pierwotna vibracja, najpierwszy hymn, dźwięk powstania Wszechświata, stanowiący mantrę i podstawę wedyjskich hymnów. Do hinduizmu i kontekstu fonicznego odsyła Rypson bezpośrednio w towarzyszącym omawianemu wierszowi eseju *For a Close Human Contact*. Pisząc o *Pieśniach nowej jutrzenki* (*Prabhat Samgiita*) komponowanych przez Prabhata Ranjana Sarkara od 1982 roku, konstatuje on, że „wewnętrzny duch pieśni tych jest w większości mistyczny”, za podstawowy zaś ich wymiar – i wiodące pojęcie swego eseju – uzna „otwartość”<sup>37</sup>. Konteksty te nakazywałyby poszukiwać początku w samej literze „o”, występującej w każdym słowie tekstu Rypsona (prócz kolistych semantycznie wyrazów „głęb” i „krąg”), a samodzielnie (jako „o”) tworzącej aż cztery pozycje tekstowe. Nie sposób nie zauważyć, że kolisty układ tekstu, jak zresztą i sam kształt litery „o”, upodobniają się do ułożenia ust przy artykulacji głoski. Najczęściej pojawiającym się wyrazem tekstu jest jednak „głos”, występujący w nim aż dziewięciokrotnie, co w połączeniu z dźwiękowymi znaczeniami *Om* i obecnością wśród leksemów solmizacyjnych nazw nut („do” oraz „sol”, *nota bene* wyeksponowanym, gdyż rozpoczynającym pola tekstowe zapisywane jaśniejszą czcionką), a także z przywołaniem pieśni *Prabhat Samgiita* we wspomnianym eseju-komentarzu, uprzywilejowuje audialny wymiar tekstu, czyniąc z niego wiersz-partyturę. Nawet oglądając go czy czytając w myślach, za sprawą tak wyraźnej instrumentacji i wyeksponowania jednego tylko dźwięku, dochodzimy do głosu – ewokowanego tu jeszcze inaczej niż w poprzednio omówionych przykładach.

Jeżeli w wierszach-partyturach z końca lat 50. i z lat 60. dominują elementy językowe i linearność, a nacisk kładziony był na przekazanie głosowej koncepcji wykonania tekstu (jak u Skarżyńskiego), natomiast w wierszach-partyturach z lat 70. mamy do czynienia z dominantą wizualności, z ograniczeniem roli pisma, niezdeternowaniem i związanym z oddziaływaniem konceptualizmu prymatem refleksji (Michnik), to tworzone przez Rypsona w latach 80. poliliterne partytury, których tekst układa się w znaczące kształty (okrąg, trójkąt, kwadrat), postrzegać można jako rodzaj syntezy obu tych tendencji. Położony zaś w nich nacisk na partycypację i kolektywność – dochodzący do głosu także w zamieszczonym w katalogu krótkim autokomentarzu, w którym o celu swojej pracy mówi Rypson jako o „zjednoczeniu” i „otwarciu” przestrzeni doświadczenia oraz „byciu blisko” z odbiorcami-wykonawcami jego tekstu<sup>38</sup> – pozwala

<sup>36</sup> Za sugestią powiązania nasycenia czernią tworzących wiersz leksemów z ich potencjalnymi jakościami artykulacyjnymi dziękuję Beacie Śniecikowskiej, a za rozmowę o wierszu Karolinie Pawlik.

<sup>37</sup> P. Rypson, *For a Close Human Contact*, [w:] *To Get Close Human Contact*, dz. cyt. [brak paginacji, esej opatrzony jest datą 10.10.1984].

<sup>38</sup> *To Get Close Human Contact*, dz. cyt. Choć w swojej treści nie odnosi się do omawianego utworu wprost, cytowany autokomentarz – nawiązujący do mail artu

przekroczyć jeszcze jedną granicę tworzonych wcześniej wierszy-partytur: wykonawczą jednostkowość. Jednoczące wszystkie słowa wiersza mantryczne *Om* z założenia łączyć ma wszak wiele głosów. Docieramy tu do jakości niepodjętych wcześniej w polskich wierszach-partyturach, a znanych chociażby ze wcielających w życie zupełnie inną ideę „języka hałasu”<sup>39</sup> symultanicznych wierszy dadaistów: kolektywności i paralelności wielogłosowego wykonania tekstu poetyckiego. Można również powiedzieć, że dochodzimy tu wreszcie do głosu, głosu faktycznie wybrzmiewającego, co w polskiej neoawangardzie, w której wąsko rozumiana poezja dźwiękowa jest w zasadzie nieobecna<sup>40</sup>, stanowi rodzaj ekscesu – Piotr Rypson jest jedynym z wymienionych tu twórców wierszy-partytur, faktycznie wykonującym je „własnym głosem” i dokonującym ich dźwiękowej rejestracji. Wyprawa ku tym różnicującym, neoawangardowym powtórzeniom kolektywnych dźwiękowych realizacji awangard historycznych to już jednak plan na zupełnie inny tekst.

i zakończony formułą „my best wishes / Piotr Rypson” – umieszczony został w katalogu na tej samej stronie, co on. Sąsiednią zajmuje wspomniany esej *For a Close Human Contact*.

<sup>39</sup> Zob. A. Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Kraków 2022, s. 83–94.

<sup>40</sup> W opublikowanej w 2000 roku monumentalnej, liczącej ponad 1200 stron, dwutomowej monografii Michaela Lentza nie odnotowano nazwiska żadnego polskiego twórcy (zob. M. Lentz, *Lautpoesie/-musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme*, t. 1–2, Wien 2000).

Piotr Bogalecki

Institute of Literary Studies, University of Silesia, Katowice

<https://orcid.org/0000-0002-6527-9765>

## Let all voices ring: Score-poems in the audiosphere of the Polish neo-avant-garde

### Summary

This article outlines and discusses the main problems in the analysis of score-poems – experimental poetic texts incorporating or imitating musical notation – on the basis of a handful of hitherto unexamined score-poems collected from the archives and niche arts publications. The score-poems of Janusz Skarżyński (who also wrote under the pen name Anonim Cybernetysta), Bogusław Michnik and Piotr Rypson are examined on two levels, literary history and theory of literature. A comparative analysis of the score-poems produced in the 1960s, 1970s and 1980s reveals a shift from text-dependent linearity towards polylinearity and innovatory graphics. Moreover, subsuming the score-poems under the rubric of intermedia (home to multiple voices with a problematic function and status) opens them up for the appropriate research probes.

### Key words

Literature and music – experimental poetry – score-poems – neo-avant-garde – Janusz Skarżyński – Bogusław Michnik (b. 1945) – Piotr Rypson (b. 1956)

### Słowa kluczowe

wiersz-partytura, partytura, neoawangarda, poezja eksperymentalna, Janusz Skarżyński, Bogusław Michnik, Piotr Rypson



## Bibliografia

- —, 1971, *Almanach Kłodzkiego Klubu Literackiego*, red. B. Michnik, R. Kuźmińska, Kłodzko: Powiatowy Dom Kultury.
- Barthes R., 2015, *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 229–237.
- Bocian M., 1979, *Przestrzeń w poezji konkretnej. Ogólnopolskie sympozjum nt. poezji konkretnej, Bydgoszcz 20–21 października 1979 r.*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, Wydział Kultury Sztuki UM Urzędu Miejskiego, Bydgoszcz: Miejska Poradnia Instrukcyjno-Metodyczna.
- Bogalecki P., 2020, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Borowska A., 2017, *about:blank*, „Glissando” 2017, nr 3 (32), s. 3–4.
- Chlanda M., 2019, *Miejsce rysunkowe (Koncert), 1980 / Drawing Place (Concert), 1980*, [w:] *Marek Chlanda. Studium posłuszeństwa / A Study of Obedience*, red. M. Kownacka, A. Saciuk-Gąsowska, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, s. 64–65.
- Crowley D., 2012, *Dźwięki elektrycznego ciała*, [w:] *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984 / Sounding the Body Electric: Experiments in Art and Music in Eastern Europe 1957–1984*, red. D. Crowley, D. Muzyczuk, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, s. 8–103.
- Dawidek Gryglicka M., 2012, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Ha!art, Muzeum Współczesne Wrocław.
- Dorfles G., 1972, *Interferencje muzyki i poezji a współczesna notacja*, przeł. M. Wodzyńska, „Res Facta” 1972, nr 6, s. 211–220.
- Dziubak J., 1989, [list do Jolanty Ciesielskiej z dnia 25.09.1988], [w:] *Kultura Zrzuty 1981–1987*, wyb. M. Janiak, Akademia Ruchu, Warszawa, s. 78.
- Dziubak J., *Makro i mikro kosmos. Dyptyk*, [w:] *Kultura Zrzuty 1981–1987*, wyb. M. Janiak, Warszawa: Akademia Ruchu, s. 80.
- Dziubak J., *Makro i mikro kosmos. Dyptyk* [partytura], <http://www.kulturazrzuty.pl/tworcy-dziubak.php>
- Folkerts H., 2017, *Pilnując wyniku: notacja, ucieleśnienie, „nażywość”*, przeł. M. Hanuszkiewicz-Cnota, L. Dzierżanowski, A. Michnik, „Glissando” 2017, nr 3 (32), s. 80–87.
- Grześczak M., 1977, *Wiersze wybrane*, Warszawa: Czytelnik.
- Hejmej A., 2003, *Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 34–46.
- Hejmej A., 2022, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jarniewicz J., 2008, *Jabłko Picassa, czyli nieprzezroczyłość poezji konkretnej*, [w:] tegoż, *Od pieśni do skowytu. Szkice o poetach amerykańskich*, Wrocław: Biuro Literackie, s. 155–168.
- Kandyński W., 2019, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przeł. S. Fijałkowski, postowie A. Rejniak-Majewska, Łódź: Oficyna.

- Lentz M., 2000, *Lautpoesie/-musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme*, t. 1–2, S. Fisher, Wien.
- Lisowski K., 1997, *Rozmowy ze Stanisławem Cyczem*, [w:] *Stanisław Cycz. Mistrz Cierpienia*, oprac. K. Lisowski, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 13–84.
- Michnik B., 1979, *Poem' art* [katalog], Bydgoszcz: Galeria Autorska [brak paginacji].
- —, 2016, *Notatki z podziemia. Sztuka i muzyka alternatywna w Europie Wschodniej 1968–1994 / Notes from the Underground: Art and Alternative Music in Eastern Europe 1968–1994*, red. D. Crowley, D. Muzyczuk, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.
- Radovanović V., 2012, *Głos z głośnika*, przeł. A. Dominiak, [w:] *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984 / Sounding the Body Electric: Experiments in Art and Music in Eastern Europe 1957–1984*, red. D. Crowley, D. Muzyczuk, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, s. 194–196.
- Rypson P., 1984, *For a Close Human Contact*, [w:] *To Get Close Human Contact / O bliski międzyludzki kontakt*, Amsterdam: Stichting MAKKOM [brak paginacji].
- Rypson P., 1990, *O tym, jak słowo ciałem się stało. Rzecz o nowych poetykach drugiej połowy XX wieku*, [w:] *Poezja konkretna a (i inne) różne dziedziny sztuki. V Ogólnopolska Sesja Teoretyczno-Krytyczna*, red. S. Dróżdż, Sławków: Miejski Ośrodek Kultury, s. 115–149.
- Skarżyński J., 1984, *O nowy ład*, [w:] *Nowe widzenia. Forum poetów „Hybrydy”*, red. J. Leszin, Centralny Klub Studentów Warszawy „Hybrydy”, Warszawa 1967, s. 39–43.
- *To Get Close Human Contact / O bliski międzyludzki kontakt*, Amsterdam: Stichting MAKKOM.
- Valoch J., 2012, *Partytura*, przeł. E. Ciszewska, [w:] *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984 / Sounding the Body Electric: Experiments in Art and Music in Eastern Europe 1957–1984*, red. D. Crowley, D. Muzyczuk, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, s. 110–119.