

PARTYTURY POEZJI DŹWIĘKOWEJ (cykl Bernarda Heidsiecka, *Poèmes-partitions*)

ANDRZEJ HEJMEJ*

I. PARTYTURA – TEKST DŹWIĘKOWY

Termin „partytura” w tyglu terminów współczesnego literaturoznawstwa i kulturoznawstwa pojawia się przede wszystkim jako metafora – zupełnie bezużyteczna lub objaśniająca mechanizmy literatury poprzez analogie (jak chociażby w postulowanej przez Rolanda Barthes’a koncepcji odpowiedniości zapisu muzycznego i zapisu słownego w *S/Z*¹). Rzecz to oczywista dzisiaj, iż w momencie obejmowania zapisu tekstowego mianem partytury akcentuje się zbieżne aspekty literatury i muzyki, zwłaszcza pewne umownie traktowane podobieństwa tekstu literackiego do tekstu muzycznego w zakresie głośnego odczytania z jednej strony, a muzycznej interpretacji z drugiej². O ile jednak w takich sytuacjach dostrzeżenie paralel tekst literacki zaledwie komuś przypomina tekst muzyczny (wcale jeszcze nie nasuwając na myśl notacji muzycznej i właściwego zapisu partyturowego), o tyle zdarzają się i inne sytuacje, gdy tekst słowny jest partyturą – nie dla (i poprzez wysiłki) interpretatora, ale dla samego siebie. Pojęcie „partytury” przestaje mieć wówczas wyłącznie metaforyczne konotacje, jak na przykład w odniesieniu do tak zwanej poezji dźwiękowej, gdzie staje się, po pierwsze, nazwą poetyckich eksperymentów, po drugie – nośnym postulatem artystycznym.

Jeśli idzie o tego rodzaju eksperymenty poetyckie w obrębie poezji dźwiękowej, mam na uwadze przede wszystkim interesującą koncepcję cyklu utworów

* Andrzej Hejmej – dr, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

¹ R. Barthes, *La partition* [w:] *S/Z*, Paris 1970, s. 35 (zob. R. Barthes, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiewska, wstęp M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 64).

² Tak postrzegany problem pojawia się najczęściej w związku z zagadnieniem realizacji scenicznej i konwencją terminologiczną obowiązującą w teorii teatru, zob. m.in.: Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3–4, s. 380–412; J. L. Styan, *Partytura dramatu*, przeł. K. Karkowski, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 209–249.

Bernarda Heidsiecka zatytułowanych *Poèmes-partitions*. Nietypowy tytuł całości, tworzący w sensie leksykalnym postać wieloznacznego neologizmu, wydaje się początkowo – zwłaszcza jeżeli poprzestać wyłącznie na poziomie graficzności zapisu – dość nieczytelnym sygnałem eksperymentu genologicznego. Tropu bowiem wizualności i figuratywności, dobrze znane najnowszym badaniom literaturoznawczym, okazują się w tym wypadku niezbyt trafnym wyborem interpretacyjnym. I to nawet w momencie uwzględnienia współczesnego fenomenu muzycznego – partytur graficznych, pojawiających się na wystawach, to znaczy partytur o statusie samoistnego dzieła artystycznego (najlepszym przykładem takich partytur „dla oka” są oczywiście *Grafiki-partytury* Bogusława Schaeffera). *Poèmes-partitions* od razu przedstawiają się interpretatorowi w zupełnie innym świetle, gdy już wiadomo, że te teksty napisane zostały z myślą o ich wykonaniu „na głos”, że muszą one zaistnieć w jakiś konkretny dźwiękowo sposób w realnej przestrzeni.

Rozstrzygając kwestię „partytury”, podnoszoną w licznych manifestach poetów i teoretyków poezji dźwiękowej (zwłaszcza H. Chopina, B. Heidsiecka, J.-P. Bobillot, J.-Y. Bosseura), należałoby przede wszystkim stwierdzić, iż ten termin definiuje status i funkcję zapisu słownego – jako „pre-tekstu”³, przedwstępnego projektu czy konwencjonalnie zredukowanego szkicu, który pozwala przygotować głośną realizację. Graficzny zapis tekstu, będący jedynie fazą projektowania, zawiera pewne wskazówki wykonawcze, staje się partyturą poezji dźwiękowej przeznaczoną „na głos” poety-interpretatora. Krótko mówiąc, propozycja zapisu słownego stanowi „partyturę” (tak stosowany termin ma znaczenie i dosłowne, i metaforyczne). W konsekwencji, tekst w zapisie graficznym nie jest tutaj właściwym stanem poezji; można by nawet powiedzieć więcej: tekst słowny poezji dźwiękowej poza publiczną realizacją jeszcze w ogóle nie istnieje, trzeba go dopiero – jak sugestywnie podpowiada B. Heidsieck – „katapultować w przestrzeń”⁴. W przypadku tego rodzaju poezji w zasadzie każdy tekst, uznawany za tekst dźwiękowy (niezależnie od rozmaitych innych określeń padających przy tej okazji, np. tekst „dla ucha”, tekst „aktywny”⁵ itp.), musi zyskać własną realizację dźwiękową, uzależnioną od autorskiej koncepcji, jak również od warunków i możliwości technicznych.

W roku 1955 powstaje pierwszy tekst dźwiękowy Bernarda Heidsiecka w nietypowej konwencji artystycznej, *Poème-partition „N”*, inicjujący oryginalny w zamyśle cykl *Poèmes-partitions*. Po debiutanckim zbiorze poetyckim *Sitôt dit* (Paryż 1955), pod względem formy przekazu utrzymanym w stosunkowo tradycyjnej postaci literackiej, rozpoczynają się prace – pod egidą postulatów: poezja pi-

³ J.-P. Bobillot, *Bernard Heidsieck: Poésie Action*, Paris 1996, s. 51.

⁴ B. Heidsieck, *Glasgow: Sound and Syntax*, „Canal” 1978, nr 18, s. 165. Zob. także B. Heidsieck, *Poésie action/ Poésie sonore* [w:] *Voix et création au XXe siècle*, „Actes du Colloque de Montpellier 26, 27, 28 janvier 1995”, red. M. Collomb, Paris 1997, s. 113.

⁵ Zob. m.in.: B. Heidsieck, *Domaine musical et poésie sonore* [w:] *Karlheinz Stockhausen*, Paris–Lausanne, Festival d’automne/Contrechamps, 1988, s. 20–22; B. Heidsieck, *Poésie action/ Poésie sonore*, op. cit., s. 113, 115.

sana nie ma już racji bytu – nad serią zupełnie innego rodzaju utworów. W pierwszej książce poświęconej w całości Heidsieckowi (*Bernard Heidsieck: Poésie Action*, Paris 1996), Jean-Pierre Bobillot uznaje nowe propozycje za moment przełomowy w tradycji poezji dźwiękowej – za świadomy „gest inauguracyjny”⁶. Ów gest, w zależności od poszczególnych pomysłów, rozwiązań artystycznych i sposobów dźwiękowej realizacji, określany będzie w niedalekiej przyszłości rozmaicie, a to jako „poezja dźwiękowa” (ten termin pojawia się w latach 60.), a to jako „poezja akcji” (bądź „poezja w akcji”), a to wreszcie jako „poezja multimedialna”.

Należałoby od razu podkreślić, że koncepcja cyklu Heidsiecka na przestrzeni paru dekad ulega znacznym modyfikacjom, że w zasadzie ewoluuje wraz z ekspansywnym rozwojem techniki w II połowie XX wieku (od czasów najprostszycj wersji magnetofonu po rzeczywistość tak zwanych zaawansowanych technologii i nowych mediów). Po fazie realizacji utworów czysto werbalnych (w latach 1955–1959) i od momentu zakupu pierwszego magnetofonu w roku 1959, Bernard Heidsieck nagrywa przez najbliższe dekady kolejne *Poèmes-partitions*, intensywnie korzystając z istniejących i pojawiających się z biegiem czasu możliwości oraz środków nagraniowych, takich jak: mikrofon, płyta winylowa, taśma magnetofonowa, kasetta magnetofonowa, płyta CD, studio radiowe, współczesna scena etc. Stąd też zamierzony cykl poetycki pochłania dość odmienne w koncepcji realizacje – w rzeczywistości, od pierwszych szesnastu tekstów dźwiękowych przewidzianych na głos solowy wiedzie długa droga do tekstów późniejszych, w których wykorzystuje się cały arsenał nagraniowej techniki, wszelkie możliwości elektroniczne i elektro-akustyczne. Rzecz tu zresztą charakterystyczna, iż Heidsieck (podobnie jak wielu innych poetów sonornych) tworzy teksty dźwiękowe w sposób cykliczny: dotyczy to nie tylko serii *Poèmes-partitions*, ale również 13 *Biopsies* (1966–1969), 29 *Passe-partout* (1969–1980), 26 utworów dźwiękowych, składających się na *Derviche/Le Robert* (1978–1986) czy 60 utworów *Respirations et brèves rencontres*, które powstają od 1988 roku. Przyglądając się pobieżnie paru realizacjom, spróbujmy ustalić przede wszystkim reguły artystycznego działania Bernarda Heidsiecka, reguły poezji dźwiękowej, a także – specyfikę tekstu dźwiękowego.

II. POEZJA DŹWIĘKOWA: POÈMES-PARTITIONS

Fenomen „poezji dźwiękowej”, sięgający korzeniami i tradycji poezji oralnej, i początków literatury w ogóle⁷, pojawia się w europejskim obiegu kulturowym w latach 50. XX wieku, stosunkowo szybko rozprzestrzeniając się poza granice Paryża i Francji. Bezpośrednich jego źródeł należałoby się doszukiwać w rozmaitych próbach znoszenia podziałów między sztukami w okresie pierwszych awan-

⁶ J.-P. Bobillot, *Bernard Heidsieck: Poésie Action*, op. cit., s. 39.

⁷ Ścisły związek dwóch tradycji poezji oralnej – średniowiecznych truverów i trubadurów oraz twórców poezji sonornej – dostrzega mediewista Paul Zumthor, *Une poésie de l'espace* [w:] *Poésies sonores*, red. V. Barras, N. Zurbrugg, Genève 1992, s. 5–18.

gard poprzedniego stulecia⁸: w obrębie futuryzmu włoskiego (Filippo Tommaso Marinetti, Giacomo Balla) i rosyjskiego (Wielemir Chlebnikow, Aleksander Kru-czonych), dadaizmu (Hans Arp, Raoul Hausmann) czy letryzmu (Isidore Isou). Ścieżki dla współczesnej poezji dźwiękowej torowały różnorodne eksperymenty tworzenia na nowo „totalnego dzieła sztuki”, by wspomnieć tylko o „poematach fonetycznych” Hugo Balla, prezentowanych w Cabaret Voltaire (Zurych, 1916), „poematach optofonetycznych” Raoula Hausmanna, eksperymentach w rodzaju *Poèmes à crier et à danser* (1916) Pierre’a Albert-Birota, *Ursonate* Kurta Schwit-tersa (1922; „Merz Magazine” 1932).

Z perspektywy dzisiejszych badań, poezja dźwiękowa okazuje się ruchem (anty)awangardowym niespójnym i dość niejednorodnym estetycznie, nie tworzącym programowo „nowej «szkoły», grupy lub «izmu»”⁹. Niewątpliwie trudno byłoby wskazywać wzajemne punkty odniesienia realizacji powstających na przestrzeni kilkudziesięciu lat, już choćby dlatego, że François Dufrêne posługuje się w *Crirhythmes* mikrofonem, Bernard Heidsieck w *Poèmes-partitions* od 1959 roku (podobnie jak Henri Chopin w *Audio-poèmes*) – magnetofonem, a Brion Gysin w *Permutations* – komputerem. Dzisiaj więc z całą pewnością lepiej mówić o tego rodzaju poezji, uwzględniając jej niejednorodność i używając liczby mnogiej, co jasno akcentuje między innymi tytuł przeglądowego tomu: *Poésies sonores* (red. V. Barras, N. Zurbrugg, Genève 1992)¹⁰.

Niezależnie od rozmaitych propozycji terminologicznych (a w tym zakresie inwencja poetów sonornych i teoretyków zagadnienia nie ma chyba granic), w słowniku współczesnego badacza kultury pojawia się nowy termin określający nowe tendencje poetyckie i nieznanne wcześniej zjawiska kulturowe, które wciąż przybierają coraz to inne formy (aktualnym przykładem byłby między innymi ruch Slam Poetry). W rezultacie, pojęcie „poezja dźwiękowa” funkcjonuje dzisiaj, z jednej strony, w sensie czysto literaturoznawczym, gdy określa całościowo fenomen literacki i składające się na niego formy hybrydyczne, z drugiej – w sensie kulturowym i antropologicznym, gdy dotyczy współczesnej cywilizacji, kultury masowej, przejawów ekspresji człowieka (znajduje to skądinąd wymowny wyraz w określeniu „homo sonorus”¹¹,

⁸ Zob.: H. Chopin, *Poésie sonore internationale*, Paris 1979, s. 53–93; J.-P. Bobillot, *La geste fondatrice II: Pré-historique* [w:] i d e m, Bernard Heidsieck: *Poésie Action*, op. cit., s. 55–64; J.-Y. B o s s e u r, *De la poésie sonore à la musique* [w:] *Les Polyphonies du texte*, red. M. Prudon, Paris 2002, s. 21–34.

⁹ B. Heidsieck, *Poésie action/ Poésie sonore*, op. cit., s. 122 (przypis 1).

¹⁰ Bernard Heidsieck zresztą proponuje rozmaite podziały poezji dźwiękowej – na przykład rozróżnienie pięciu nurtów jest tylko jedną z wielu jego propozycji typologicznych (zob. *Entretien avec Bernard Heidsieck* [z Heidsieckiem rozmawia Vincent Barras] [w:] *Poésies sonores*, op. cit., s. 137–139). W roku 1976, na I Międzynarodowym Festiwalu Poezji Dźwiękowej w Paryżu (Festival International de Poésie Sonore), mówi on o czterech wariantach (zob. B. Heidsieck, *Poésie action/ Poésie sonore*, op. cit., s. 117–121), zaś w roku 1983 w Wiedniu (International Festival – Phonetische Poesie) o sześciu odrębnych nurtach poezji dźwiękowej (zob. B. Heidsieck, *La poésie sonore: c’est ça + ça* [w:] i d e m, *Notes convergentes*, Paris 2001, s. 256–257).

¹¹ Zob. *Homo Sonorus. An International Anthology of Sound Poetry*, red. D. Bulatov, Kalinin-

które stanowi kluczową dewizę poetów sonornych). Sam termin w przekonaniu B. Heidsiecka tworzy formułę tautologiczną¹², skoro każda poezja w swojej istocie jest „dźwiękowa”. Jeżeli więc przystać na wskazaną tautologię, to z wszelkimi tego konsekwencjami, ze świadomością przede wszystkim faktu, iż obrona formuła oznacza w rzeczywistości powrót awangardowymi tropami do najstarszego modelu poezji, powrót, który mocno akcentuje jej nowe konteksty socjologiczno-kulturowe¹³.

W przypadku prób analityczno-interpretacyjnych *Poèmes-partitions* od razu szczególne zainteresowanie wzbudzają sposoby artystycznego działania Bernarda Heidsiecka, tym bardziej że idzie o inicjatora jednego z nurtów poezji dźwiękowej, tzw. nurtu semantycznego¹⁴. Trop genologiczny, w jakichkolwiek by kategoriach postrzegać eksperyment, ujawnia wysiłki poszukiwania nowego języka poezji, nowych dróg docierania do sensów współczesnej kultury. W tym właśnie kierunku powinny iść nasze zasadnicze pytania i hipotezy, dotyczące: po pierwsze, tekstu dźwiękowego i zapisu graficznego jako „partytury” w koncepcji Heidsiecka (także rzeczywistych relacji między tekstem graficznym a tekstem dźwiękowym w momencie „publicznej prezentacji”); po drugie, intermedialnej specyfiki kreacji i zasady amplifikacji (to znaczy regułą rozrastania się tekstu dźwiękowego); po trzecie, repertuaru figur retorycznych eksploatowanych w tym wariacie poezji dźwiękowej, czyli kwestii wewnętrznej intertekstualności (czy precyzyjnie: intratekstualności) całego cyklu. Inaczej mówiąc, ogląd konkretnych realizacji sprowadza się do uwarunkowań genologii, które narzucają nietypowy w obrębie literatury współczesnej rodzaj percepcji (z racji hybrydycznego charakteru zjawisk), do funkcjonowania intertekstualnych i intermedialnych mechanizmów, służących, by tak rzec, reprodukcji tekstu dźwiękowego, oraz do kontekstów retoryki (w szerokim znaczeniu tego słowa, w wymiarze kulturowym).

Obrona przez Bernarda Heidsiecka i narzucana odbiorcy konwencja „poèmes-partitions” akcentuje nade wszystko brzmieniowy, ale też brzmieniowo-wizualny charakter tekstów, sygnalizuje natychmiast reguły genologicznej hybrydyzacji. *Compositum* w postaci: p o è m e - p a r t i t i o n tworzy swoisty semantycznie neologizm, który zderza, w sensie etymologicznym, dwa różne porządki: poetycki (‘poème’) i muzyczny (‘partition’). Z pewnością znacznym uproszczeniem, a nawet nieporozumieniem byłoby tutaj stawiać znaki równości między poezją a muzyką, między jakimkolwiek tekstem poetyckim a tekstem muzycznym. W tym układzie „utwór poetycki” i „partytura” to raczej emblematy – chodzi w istocie o połączenie dwóch konwencji, a mianowicie konwencji właściwej

grad 2001 (wydanie dwujęzyczne, rosyjsko-angielskie; dołączone 4 płyty CD z realizacjami poezji dźwiękowej).

¹² B. Heidsieck, *Poésie sonore et musique* [1980] [w:] i d e m, *Notes convergentes*, op. cit., s. 165.

¹³ Zob. J. D o n g u y, *Une génération: 1960–1985. Poésie concrète, poésie sonore, poésie visuelle*, Paris 1985, s. 23 i n. Zob. także A. S p a t o l a, *Vers la Poésie Totale*, przeł. na j. franc. Ph. Castellin, Marseille 1993.

¹⁴ Zob. m.in.: H. C h o p i n, *Poésie sonore internationale*, op. cit., s. 44, 103 i n.

współcześnie poezji i konwencji właściwej muzyce. Jedna z nich zakłada konieczność zapisu graficznego i w rezultacie decyduje, iż akt cichej lektury staje się główną formą percepcji (percepcji wizualnej), druga natomiast – zakłada konieczność wykonania muzycznego oraz rodzaj odbioru, jakim jest słuchanie. Teksty Heidsiecka, jeśli pokusić się o ogólną konkluzję, przełamują tradycyjną konwencję poezji, a zwłaszcza współczesnej poezji intelektualnej. W efekcie, nie podlegają one wyłącznie regułom zastygłej formy nawet najbardziej eksperymentalnego zapisu graficznego, lecz domagają się, jak w muzyce, ekspresji formy dźwiękowej, zaktualizowania partytury słownej i „akcji”, by posłużyć się językiem teoretyków poezji dźwiękowej.

Podążając dalej tym tropem, najprościej byłoby utrzymywać, iż *Poèmes-partitions* ograniczają zapis graficzny do „roli trampoliny”¹⁵ i sprowadzają go – wedle sugestii B. Heidsiecka – do postaci jakiejś „prostej partytury”¹⁶. W tych sformułowaniach, jak sądzę, kryje się jednakże pewien paradoks, bo w przypadku „poème-partition”, w sytuacji eksponowania przede wszystkim aspektów dźwiękowych tekstu, wcale chyba nie minimalizuje się jego walorów wizualności. Jeśli więc nawet w geście awangardowym deprecjonuje Heidsieck znaczenie tradycyjnego zapisu, by za wszelką cenę twierdzić, że poezja osiąga swój właściwy stan ekspresji w przestrzeni dźwiękowej, to jednocześnie nie rezygnuje on – jak Michèle Métail – ani z zapisu graficznego i rozmaitych niuansów typograficznych, ani z publikacji tekstów w formie książkowej¹⁷.

Notacje graficzne B. Heidsiecka mają bardzo różną postać: raz idzie o rozsypane na papierze litery (przypominające poetyckie gry letrystów), na przykład o glosolalia i wizualizowanie tego rodzaju figury brzmieniowej, innym razem o zapis dyskursywny, zgodny z przyjętą normą językową, którym rządzą jednak nieco odmienne reguły. W przypadku takiego tekstu dźwiękowego jak *Vaduz*¹⁸ nie ukrywa się zamierzonego efektu globalnej enumeracji: „Partytura – komentuje Heidsieck nadmierną, zwykle irytującą odbiorców rozciągłość tekstu – przedstawia się jako długi, wielometrowy p a p i r u s, na którym znajduje się długie, bardzo długie – niemalże nieznośne – wyliczenie moich grup etnicznych [...]”¹⁹. W istocie, enumeracja, oprócz formy dźwiękowej, posiada w tym wypadku jesz-

¹⁵ B. Heidsieck, *Poésie action/ Poésie sonore*, op. cit., s. 113.

¹⁶ *Ibidem*, s. 115. W innym miejscu Heidsieck objaśnia *expressis verbis* użycie terminu: „Partytura, ponieważ uporządkowywałem tekst na stronie w sposób ułatwiający głośną lekturę”. Wywiad z B. Heidsieckiem przeprowadzony przez Marie-Laure Picot w „Le Matricule des Anges” 2000, nr 31.

¹⁷ Wystarczy nadmienić, iż Bernard Heidsieck publikuje w roku 1973 pierwszą książkę w konwencji „livre-disque”, „książka-płyta” (do tekstów drukowanych dołączono nagrania na 6 płytach winylowych). B. Heidsieck, *Partition V: poèmes-partitions*; Ruth Francken (projektant), Bernard Heidsieck (głos), Paris 1973.

¹⁸ B. Heidsieck, *Vaduz* [dołączona płyta CD], Francesco Conz Éditeur/Al Dante éditeur, 1999. Publiczne wykonanie utworu miało miejsce m.in. podczas Międzynarodowego Festiwalu Poezji Dźwiękowej (International Sound Poetry Festival) w Toronto w roku 1978.

¹⁹ Bernard Heidsieck [wywiad], „Le Coin du Miroir”, Dijon 1978. Zob. „Doc(k)s” seria 3, red. Ph. Castellin, Ajaccio 1993, nr 4/5. Podkr. – A.H.

cze dodatkową realizację wizualną w postaci niekończącego się, „wielometrowego” papiirusu, którego widok w rękach poety ma zawsze kapitalne znaczenie w momencie publicznej lektury.

III. TEKST INTERMEDIALNY

Wszelkie próby oglądu zjawisk poezji dźwiękowej natychmiast pokazują, iż mówienie o konkretnym tekście dźwiękowym nie jest możliwe bez mówienia o warunkach jego kreacji i warunkach percepcji. Na fenomen poezji dźwiękowej w interesującym nas wariacie Heidsiecka – od 1959 roku – składają się integralnie trzy fazy artystycznego działania, a mianowicie zapis graficzny, nagranie (powiedzmy ściślej: nagrywanie) oraz prezentacja publiczna (seria rozmaitych wykonań). Pierwszy etap to czas powstawania tekstu graficznego, wstępnego szkicu często w formie tekstowego kolażu, słowem: partytury poezji dźwiękowej (ze względu na charakter działania jest on zwykle etapem wizualizacji, figuratywnego myślenia); etap drugi – polega na szukaniu optymalnych rozwiązań dźwiękowych i rejestracji przy użyciu magnetofonu kolejnych wariantów tego samego tekstu, a zatem polega na serii warsztatowych wykonań (idzie w rzeczywistości nie tyle o metodę testowania rezultatów, ile o zasadniczy mechanizm tekstotwórczy); etap trzeci – finalny i z całą pewnością najważniejszy – wypełniają komplementarne „lektury publiczne”, prezentacje *in actio* tekstu dźwiękowego, przełamujące ostatecznie barierę graficzności.

Intermedialny charakter działań (w zasadzie typowy dla poetów sonornych w każdych okolicznościach) zaznacza się w pełni od chwili użycia magnetofonu, który umożliwia zastosowanie w poezji nowych technik zapisu i realizowanie nowych pomysłów artystycznych. W przypadku Heidsiecka jest to bez wątpienia moment przełomowy, otwierający w jego twórczości „okres elektroakustyczny”²⁰. W centrum artystycznego zainteresowania pojawiają się od razu konwencje kolażowe, strategie dekonstruowania i powielania, czyli, mówiąc lapidarnie za B. Heidsieckiem: „multiplikacja wszelkiego rodzaju”²¹. Idą z tym w parze najczęściej zabiegi testujące językową (a)semantyczność, polegające na manipulowaniu szybkością zapisu i odtwarzania tekstu dźwiękowego, na ingerencji w poziom głośności, na wprowadzaniu efektów stereofoniczności, na wchłanianiu odgłosów rzeczywistości (łatwo dostrzec tu analogię z wcześniejszymi już w muzyce eksperymentami Pierre’a Schöffera) itp.

Technika montażu, zastosowana na przykład w *Poème-Partition „J”*²² (1961), gdzie magnetofon posłużył Heidsieckowi po raz pierwszy w celu wyko-

²⁰ Zob. J.-P. Bobillot, *Bernard Heidsieck: Poésie Action*, op. cit., s. 79 i n.

²¹ B. Heidsieck, *Poésie action/ Poésie sonore*, op. cit., s. 115.

²² B. Heidsieck, *Poème-partition „J”*, Hattingen 1973. Zob. M. Derveaux, „*Poème-partition J*”, *Bernard Heidsieck [w:] i d e m, La poésie sémiophone. Etude sur la sonorité du langage dans la modernité littéraire et musicale* [rozprawa doktorska 2001; Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis], s. 51–54.

rzystania elementów niewerbalnych, czy w *Poème-Partition „V”* (*comme ville, vitesse, Varez*)²³, pozwoliła wprowadzić do tekstu dźwiękowego imitację hałasów miasta²⁴. Stąd pozostawał tylko krok do techniki kolażowej *cut-up*²⁵, polegającej – najogólniej rzecz biorąc – na cięciu i wklejaniu, na zestawianiu partii tekstowych w sposób przypadkowy, w konsekwencji alogiczny, co widać świetnie w *Poèmes-Partitions „D2”* i „D3Z” czy w *Poème-Partition „T”* (1959). Z przywołaną konwencją „wycinanek” koresponduje technika zapisu *read y-m a d e* (zaproponowana, jak wiadomo, przez M. Duchampa na zupełnie innym gruncie artystycznym), a mianowicie formuła używania „gotowego”, „znalezionego”²⁶ materiału, tworzenia zlepow dźwiękowych w nowych realiach. Taka strategia kulturowej reprodukcji, w której wykorzystuje się mechanizm selekcji i intermedialnej rekontekstualizacji, znajduje doskonałą egzemplifikację w 12-minutowym tekście dźwiękowym zatytułowanym *La semaine*²⁷. Materiałem źródłowym w tym wypadku są wiadomości emitowane przez stację radiową „Europe I”, a ściślej rzecz biorąc: fragmenty radiowe, w których podaje się aktualny czas. Bricoleur-Heidsieck nagrywa informacje w godzinach od 7 do 9 rano przez jeden tydzień i z takich wycinków informacyjnych – wtopionych w nową narrację (zde-rzającą głosy męskie i żeńskie, energetyczną muzykę w ciągu tygodnia ze spokojną muzyką w trakcie week-endu) – tworzy odrębną całość dźwiękową.

Intermedialność cyklu pokazują w szczególności nie tylko preferowane przez Heidsiecka mechanizmy tekstotwórcze, ale też eksploatowane figury semantyczne (idzie o repertuar figur dobrze znanych tradycyjnej retoryce). Związujące się w obrębie *Poèmes-partitions* relacje intratekstualne, wewnątrztekstowe, ujawniają – na tle języka ogólnego – przede wszystkim elementarne reguły lingwistyczne poezji dźwiękowej: począwszy od „autonomizacji fonetyzmu”²⁸ (poziom fonetyczny), poprzez ekstremalne operacje leksykalne i łamanie zasad składniowych, po uwarunkowania kompozycyjne – strategie asocjacyjne, koncepcje serii itp. W świetle, jak trzeba by mówić, *p o e t y k i d Ź w i ę k o w e j* daje się wskazać charakterystyczne dla tego pokroju poezji elementy „gramatyki”, a mianowicie pewne operacje fonetyczne, leksykalne i składniowe.

Rodzaj typowego ukształtowania brzmieniowego i rozmiar przekształceń fonetycznych w tekstach dźwiękowych doskonale ilustruje jedna z pierwszych realizacji cyklu – *Poème-partition „A”* (1958). Pojawiają się w niej figury po-

²³ B. Heidsieck, *Partition V. Poèmes-partitions* [1956], *op. cit.*

²⁴ *Notabene*, jeśli charakterystyczna aliteracja w *Poème-Partition „V”*: *ville, vitesse, Varez* przypomina Peiperowskie „3xM”, formułę futurystycznej awangardy: „Miasto – Masa – Maszyna”, to trzeba by precyzyjnie ustalić, iż pierwsza jest przede wszystkim aliteracją fonetyczną, druga – aliteracją czysto wizualną.

²⁵ Tego typu konwencję w poezji dźwiękowej rozpowszechnili William Burroughs i Brion Gysin.

²⁶ Bernard Heidsieck mówi o „utworach znalezionych” (*les „poèmes trouvés”*). Zob. J. D o n g u y, *Entretien avec Bernard Heidsieck* [w:] *Poésure et Peintrie. „D’un art, l’autre”*, red. B. Blistène, V. Legrand, Marseille 1993, s. 407–418.

²⁷ B. Heidsieck, *La semaine* [w:] *Partition V. Poèmes-partitions* [1956], *op. cit.*, s. 117–134.

²⁸ J.-P. Bobillot, *Bernard Heidsieck: Poésie Action, op. cit.*, s. 42.

wszechnie używane w poezji, m.in.: *onomatopeje* (np. „iiiiiaaa a a a a.. a.. ah // XA XA”²⁹), *aliteracje*, *asonanse*, ale również i figury niezmiernie rzadkie w literaturze, jak *reduplikacje* spółgłoskowe i samogłoskowe („et reeeeeeeeeeeep’ / plooooooonnngge / et reeeeeeeeeeeep’ / paaaaaaaaaaaaasse [...]”³⁰) czy spółgłoskowe lub samogłoskowe *glissanda* („vaaaaaaaaaaagues / hoooooooouuuuuule / vaaaaaaaaaaagues / haaaaannnnnches [...]”³¹). O ile figurę reduplikacji spotyka się w poezji niejednokrotnie, chociażby w poezji lingwistycznej (świetnymi przykładami niektóre zapisy Mirona Białoszewskiego), o tyle *glissando* w przestrzeni literatury wydaje się zrazu czymś zupełnie obcym. Powód tego w kontekście uwarunkowań intermedialnych jest oczywisty: reduplikacja i *glissando* – w perspektywie tekstu wizualnego – okazują się figurami identycznymi, zasadnicze różnice między nimi ujawnia dopiero tekst dźwiękowy.

Cecha intermedialności przekazu decyduje, że podobne komplikacje z rozszyfrowywaniem elementów tekstu dźwiękowego istnieją w przypadku modyfikacji leksykalnych. Bardzo łatwo bowiem dostrzec *powtórzenia* (reduplikacje leksykalne całkowite i częściowe), stosunkowo łatwo także wskazać różne formy *paronomazji* (figura to wyjątkowo często eksploatowana w pierwszych *Poèmes-partitions*), niemniej jednak w momencie zacierania i niszczenia granic leksykalnych pojawiają się spore kłopoty z ustaleniem reguł gry. Chodziłoby tutaj na przykład o takie użycie w tekście dźwiękowym *paronomazji*, które prowadzi finalnie do efektu *onomatopei*, lub o stosowanie tropów tak nietypowych, jak *tmeza*. Jako figura retoryczna, *tmeza* (gr. *tmesis* ‘cięcie’, ‘dzielenie’) polega na przemieszaniu fragmentów paru wyrazów, które będą wciąż rozpoznawalne w przestrzeni zapisu graficznego, ale trudne do zrekonstruowania w obrębie realizowanego tekstu dźwiękowego. Innymi słowy, tenże zabieg – rozsypania kilku słów i zestawienia ich części wedle zasad swoistej inwersji – skrywa w sobie dwa odmienne zjawiska semantyczne.

Konwencje łamania bądź przestrzegania reguł składniowych w poezji dźwiękowej w znacznej mierze uwarunkowane są również charakterem języka komunikacji, w istocie języka ekspresji *par excellence*. Warunki realizacji tekstu dźwiękowego (momentalność wypowiedzi i związany z tym element improwizacji) decydują o użyciu prostych, zredukowanych konstrukcji. Biorąc pod uwagę funkcjonowanie elipsy (w sensie wąskim, składniowym), kwestię asyndetyczności konstrukcji zdaniowych czy sposób wiązania zdań pojedynczych, którym rządzi z reguły *parataksa*, można by wysunąć hipotezę, iż zapis poezji dźwiękowej jest z definicji eliptyczny³² (w szerokim znaczeniu tego słowa). Taki typ uwikłań syn-

²⁹ B. Heidsieck, *Poème-partition „A”* [1958], Électre Éditeur, 1992.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*. Skądinąd, *glissanda* nacechowane semantycznie i kompozycyjnie pojawiają się u Heidsiecka bardzo często, jak chociażby w *Szyzofie*, gdzie tego rodzaju efekt dźwiękowy imituje kolejne momenty upadania współczesnego Syzyfa (wspinającego się na... kolejne piętra budynku), czy w *Poème-Partition „J”*, gdzie początkowe „griiise” i końcowe „griiis” tworzą pierścień kompozycyjny.

³² Zob. J.-P. Bobillot, *Bernard Heidsieck: Poésie Action*, *op. cit.*, s. 40 i n.

taktycznych pozwalałyby skądinąd przywołać termin ze słownika retoryki, a mianowicie *epitrochasmus*. Pojęcie to, określające rezultat zderzenia krótkich, często eliptycznych zdań (albo członów zdaniowych), zestawianych najczęściej bezspójnikowo, zgodnie z podstawową definicją odnosi się do skrajnej w charakterze konwencji ekspresji. W poezji tradycyjnej idzie zwykle o celowe, konwencjonalne użycie figury retorycznej, tzn. eksponowanie funkcji ekspresywnej języka bądź zwięzłości stylu, w poezji dźwiękowej natomiast – idzie przede wszystkim o nadrzędny mechanizm językowy, który decyduje o specyfice każdego tekstu dźwiękowego.

IV. KONKLUZJE

Poezja dźwiękowa w porównaniu z poezją „tradycyjną”, jeśli posłużyć się tą elementarną opozycją Bernarda Heidsiecka³³, jawi się niewątpliwie jako odrębny fenomen kulturowy. Bez większego trudu można wskazać między dwoma konwencjami poezji zasadnicze różnice, uwzględniając zwłaszcza trzy aspekty: ontologiczny, psychologiczno-socjologiczny i antropologiczny³⁴. Kryterium ontologiczne, w tym zestawieniu chyba najmniej sporne, pozwala wyodrębnić dwa różne sposoby funkcjonowania poezji (wedle opozycji: medium wizualne – medium dźwiękowe), a zatem akcentuje przesunięcie, mówiąc językiem retoryki, z *elocutio* na *actio*. Kluczowe tego konsekwencje ujawnia kryterium psychologiczno-socjologiczne, określające odmienny charakter i zasięg oddziaływania dwóch rodzajów poezji, a mianowicie poezji bezpośrednio atakującej odbiorcę publiczną realizacją, intermedialnej „poezji w akcji” (Heidsieck nie bez powodu używa liczby mnogiej i znaczącego zapisu majuskułą: „LECTURES PUBLIQUES”³⁵), i poezji – pod względem aktu komunikacji – zupełnie neutralnej. Kryterium antropologiczne z kolei dotyczy aktywności poety (chodzi tutaj nie tylko o jego głos w sensie fizycznym, ale też o ciało w sensie fizycznym), pokazuje uwikłanie poety sonornego w specyficzny dialog dźwiękowy, traktowany jako powtarzalna i „najbardziej personalna forma komunikacji poetyckiej”³⁶.

Spróbujmy jeszcze inaczej ująć zagadnienie: o ile poezji „tradycyjnej” wystarcza w zupełności lektura mentalna (w tym wypadku publiczne odczytania utworów poezji „tradycyjnej” mają charakter akcydentalny, okolicznościowy, zaspokajający ciekawość audytorium, np. uczestników spotkań poetyckich), o tyle poezja dźwiękowa żyje wyłącznie głośną lekturą, wciągającą świadomie słuchaczy

³³ *Entretien avec Bernard Heidsieck* [z Heidsieckiem rozmawia Vincent Barras] [w:] *Poésies sonores*, op. cit., s. 140 i n.

³⁴ W istocie te elementy właśnie decydują o odrębności poezji dźwiękowej od innych ruchów awangardowych XX wieku, np. dadaizmu: „Bez wątplenia – podkreśla w jednym z wywiadów Heidsieck – posługujemy się na nowo praktykami i metodami Dada, ale, wydaje mi się, w zupełnie innym duchu, w innych celach” („Doc(k)s” seria 3, red. Ph. Castellin, Ajaccio 1993, nr 4/5, s. 53).

³⁵ B. Heidsieck, *Cet oeil a tout retenu: merci!* [w:] F. J a n i c o t, *Poésie en action. Photographies*, Issy-les-Moulineaux 1984, s. 52.

³⁶ S. H a n s o n, *A propos de poésie sonore „Live”* [w:] F. J a n i c o t, *Poésie en action. Photographies*, op. cit., s. 47.

w „akcję”, w swoisty seans dźwiękowy; o ile głośne odczytania poezji „tradycyjnej” są, by tak rzec, neutralne i fakultatywne, tzn. umożliwiające w zasadzie każdemu zmierzenie się z danym tekstem (zwykle to jednak zadanie dla aktora, by przywołać tylko K. Globisza interpretację *Tryptyku rzymskiego* Jana Pawła II³⁷), o tyle publiczne realizacje poezji dźwiękowej – zarezerwowane dla samego twórcy – stanowią warunek niezbędny jej zaistnienia; o ile nagranie głosu poety „tradycyjnego” staje się przygodnym zapisem np. spotkania poetyckiego (dyskografia tego typu uzupełnia biografię S. Barańczaka, Z. Herberta, Cz. Miłosza, J. M. Rymkiewicza i wielu innych³⁸), a niekiedy swoistą formą publicznego głosu (myślę o prezentacjach radiowych i telewizyjnych utworu W. Szymborskiej pt. *11 września* po wydarzeniach w World Trade Center), o tyle nagranie głosu poety sonornego jest bardzo często jednym z koniecznych etapów jego pracy (jak w przypadku B. Heidsiecka), a także rejestracją finalnych wersji tekstu dźwiękowego, które wzbogacają indywidualną fonotekę poetycką.

Konkludując: podstawowe reguły tworzenia nowego języka poezji „w akcji”³⁹ oraz współczesnej mitologii dźwiękowej wymykają się systematyzującym rozstrzygnięciom, jakie przyjęły się w dzisiejszym literaturoznawstwie. Eksperymenty pokroju *Poèmes-partitions* to w rzeczywistości bardzo spójne, zamierzone od początku cykle, które rozrastają się w określonym czasie pod presją rozmaitych realizacji publicznych. Ze względu właśnie na serie publicznych wykonań i konwencję intermedialną – teksty dźwiękowe pozostają z natury *in statu nascendi*, stają się świetną, peryferyjną egzemplifikacją „dzieła otwartego”⁴⁰ wedle znanej propozycji Umberta Eco. W świetle genologii mają one charakter pograniczny, niedefiniowalny w obrębie danej dziedziny sztuki, dają się opisywać w zasadzie wyłącznie formułami dialektycznymi. Jak wiadomo, sposoby rozpoznania i diagnozy tego rodzaju zjawisk kulturowych pojawiły się już wraz z pierwszymi eksperymentami dźwiękowymi w poezji XX wieku. W sytuacji na przykład *Ursonate* Kurta Schwittersa (jednego z pionierów poezji konkretnej i eksperymentatora w zakresie dźwiękowego ukształtowania tekstu) można jednocześnie utrzymywać, że „idzie i zarazem nie idzie o partyturę muzyczną, że idzie i zarazem nie idzie o tekst, że idzie i zarazem nie idzie o dzieło graficzne czy typograficzne”⁴¹. Poezja dźwiękowa – z racji założeń oraz intermedialnego charakteru⁴² – tworzy gatunkowe hybrydy, uruchamiające w istocie wszelkie wy-

³⁷ Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski* [dołączona płyta CD zawierająca teksty w interpretacji Krzysztofa Globisza], Kraków 2003.

³⁸ Na przykład do jubileuszowego 80. numeru „Zeszytów Literackich” (2002, nr 4) dołączono płytę CD z „głosami poetów” (swoje utwory czytają m.in.: S. Barańczak, J. Brodski, J. Hartwig, Z. Herbert, P. Hertz, R. Krynicki, C. Miłosz, T. Venclova, A. Zagajewski). W formule literatury intermedialnej ukazał się wybór poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, *Cicho ciszej. Wybrane wiersze z lat 1963–2002*, Warszawa 2003.

³⁹ Zob. F. Janicot, *Poésie en action. Photographies*, op. cit.

⁴⁰ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1973.

⁴¹ A. Wyss, *Eloge du phrasé*, Paris 1999, s. 181.

⁴² W tej perspektywie, tzn. w kontekście intermedialności i propozycji Dicka Higginsa, przed-

miary multimedialności. Tym samym zbliża się ona ostatecznie między innymi do sztuki performance'u czy też, niejednokrotnie zresztą, do kompozycji muzyki eksperymentalnej⁴³.

Andrzej Hejmej

SOUND POETRY SCORES (BERNARD HEIDSIECK'S CYCLE *POÈMES-PARTITIONS*)

Summary

Rooted in the tradition of oral poetry and a number of avantgarde movements of the last century (futurism, Dadaism and Lettrism), sound poetry entered the European literary and cultural scene in the 1950s. Bernard Heidsieck began his poetic sequence called *Poèmes-partitions* in 1955 and continued to expand it in the following decades. The *Poèmes-partitions* inaugurated one strand of this type of poetry, subsequently labelled semantic. The article focuses, firstly, on the modalities of sound poetry, composed no doubt with an eye to its public presentation by the author himself (cf. the conventions and pronouncements made by theoreticians of the genre, among them Henri Chopin, Bernard Heidsieck, Jean-Paul Bobillot and Jean-Yves Bossuer) and, secondly, on the poetics of Bernard Heidsieck's poetry and his individual artistic style.

stawia uwarunkowania poezji dźwiękowej Grzegorz Jankowicz, *Intermedia (między poezją a muzyką)*, „Ha!art” 2001, nr 2.

⁴³ Rzeczywiste relacje zachodzące między poezją dźwiękową a muzyką – począwszy od pierwszych przedstawicieli nurtu po Johna Cage'a – ustala skrupulatnie Jean-Yves Bossuer, *De la poésie sonore à la musique* [w:] *Les Polyphonies du texte*, op. cit., s. 29 i n.