

Grażyna Pietruszewska-Kobiela

Poezja konkretna i muzyka

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica 15, 267-282

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Grażyna Pietruszewska-Kobiela

Poezja konkretna i muzyka

Literatura szuka innych sztuk, nie chce zastąpić jako instytucja. Wielkie pole wypowiedzi artystycznych to taki tygiel, w którym spotykają się i mieszają znaczenia¹.

Nowe media, otwierające przed tekstem nieznane wcześniej obszary, w których zakorzenia się np. poezja cybernetyczna, literatura hipertekstowa, wypowiedzi emitowane przez syntezatory mowy, przynoszą oryginalne rejestry eksperymentów akustycznych/muzycznych², często eksponujących zakłócenia dźwięku, jego niedoskonałości. Wyzyskując elementy muzyki industrialnej, elektronicznej i ambientu, fragmentaryczne obrazy współczesnej rzeczywistości cywilizacyjnej, fragmenty różnych tekstów kultury – przekazniki te uznysławiają, że w XXI wieku dochodzi do powiązania zjawisk przynależących do różnych semiosfer. Funkcjonując w tym samym obszarze, wchodzą one w skomplikowane zależności przynoszące dzieło-kłaczę, zbudowane z heterogenicznych składników, których połączenia dowodzą, że w wielu przypadkach sztuka współczesna nie tworzy dzieł w tradycyjnym znaczeniu. Powiązana z nowymi mediami rewolucja cyfrowa doprowadziła do przełamania linearności, usankcjonowała nieciągłość, nawarstwianie elementów zestawianych ze sobą w sposób dowolny, co zaowocowało powstaniem form artystycznych z założenia otwartych, niejednoznacznych, nieustabilizowanych³, które – jak odnotował Mariusz Pisarski – wymagają „pokochania fragmentu” i „wsluchania się w szum niespójności”, poddania się dynamice chaosu i władzy przypadku⁴.

W obszarze wskazanych zjawisk mieści się, trwający ponad czterdzieści minut, multimedialny spektakl *Emiter vs poezja konkretna*, zmetaforyzowana

¹ A. Nasiłowska, *Vleпки*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 6.

² Oprócz zapisu poddanego w niniejszym szkicu analizie i interpretacji jako przykład zjawisk tego typu uznać można *Futurospektywę* Łukasza Podgórnego, twórcy nowoczesnych form muzycznych i autora poezji cybernetycznej. Artysta wchodzi w skład grupy *Perfokarta*. W jego działaniach widoczne jest odwoływanie się do takich zjawisk jak pętla (cykliczne powtarzanie ciągu czynności), posiłkuje się też „muzyką usterek”, wyzyskuje kompozycje dźwiękowe generowane przez komputer i towarzyszące mu urządzenia. Stosuje nadto recyklaż – literackie *ready makes*, modyfikowane i łączone z komputerowymi wizualizacjami i muzycznymi uzupełnieniami. Informacje o działalności Podgórnego podaje za: <http://www.techsty.art.pl/aktualności.html> (dostęp: 15.12.2009).

³ Por. W. Siwak, *Audiosfera na przelomie stuleci*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005, s. 158.

⁴ M. Pisarski, *Pod warstwą szkła i kryształu. Jak się czyta tekst cyfrowy*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1/2, s. 29.

opowieść o losach świata, autorstwa Marcina Dymitera (absolwenta gdańskiej polonistyki, muzycznego improwizatora, kompozytora pracującego dla offowych teatrów, akustycznego eksperymentatora, twórcy instalacji dźwiękowych, artysty współpracującego z wieloma zespołami, m.in. *Ewa Braun, Mapa*, a także z Marcinem Świetlickim) i Ludomira Franczaka (performera wykorzystującego sztuki plastyczne, twórcy instalacji przestrzennych, projektanta mody). Spektakl, utrwalony na płycie DVD przygotowanej przez słupskie studio telewizyjne, jest częścią wieloletnich działań performatywnych zatytułowanych *Emiter*, które rozpoczęte zostały w 2000 roku i do tej pory są rozwijane. Płyta ukończona została w czerwcu 2008 roku, jej dystrybucję rozpoczęto w styczniu 2009 roku. Artyści wykorzystali skreczowane i zmiksowane dźwięki, fragmenty polskiej, czeskiej i niemieckiej poezji konkretnej, wokalne ślady, będące sygnałem oralności, sfragmentaryzowane obrazy miejskiej przestrzeni, głównie blokowiska i fragmenty zdegradowanej, okaleczonej natury, a także sygnały dźwiękowego „materiału kardiologicznego”⁵, sygnalizującego istnienie ludzkiego tętna w symulakrycznym wymiarze i bicie serca pod tynkiem blokowisk, które może wydadzą na świat nową wartość kulturową. Połączyli jakość cyfrową z lo-fi, nadając nagraniu celowo „nieprodukcyjny”, niedoskonały charakter, w tym technicznym, sztucznym środowisku głównie szmery i zakłócenia mają wyraźnie biologiczne cechy. Znamienny efekt przyniosło użycie niezbyt doskonałej, prostej aparatury – takiej jak magnetofon, niskiej klasy komputer, joystick, discmen. Specyficzny zestaw urządzeń technicznych przywołał tradycję eksperymentatorskiego wykorzystania niewyszukanej aparatury jako medium dla wypowiedzi mówionej. Tytuł płyty wyraźnie eksponuje znaczenie emisji wchodzącej w interakcję z tekstem poetyckim, szczególnie z jego formą. Konfrontacja poezji i muzyki zostaje narzucona przez wolę performerów, zaznaczających jej istnienie, jednakże nagranie pokazuje współdziałanie i współkształtowanie tych obszarów. Wyreżyserowane warunki powstania zapisu, opartego na technicznym zapleczu, powołują do istnienia „poezję technicystyczną”⁶, łączącą się z nurtem eksperymentów studyjnych, spajającą się z efektem chemicznie czystej muzyki elektronicznej. Osiągnięty rezultat przypomina performatywny spektakl, w którym aktorem jest tekst poezji⁷ funkcjonujący w przestrzeni i dźwiękowym środowisku. Intertekstualność wizji sprawia, że wiąże się z nią zjawisko „biegunowości recepcji”⁸, sugerujące, że ten wielopiętrowy tekst kultury należy rozpatrywać w sposób uwzględniający jego wielokodowość.

⁵ Określenie zapożyczone od Andrzeja Hejmeja, mówiącego o wykorzystaniu w eksperymentalnym *Poeme – partition „A”* Bernarda Heidsiecka dźwiękowego zapisu bicia serca – por. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 128. Dymiter i Franczak również wprowadzili dźwięk kojarzący się z biciem serca, który pobudza wiarę w to, że rozbity świat współczesny może stanie się całością.

⁶ O zjawiskach tego rodzaju pisze A. Hejmej, dz. cyt., s. 117–118.

⁷ Performatywne działania, w których poezja staje się nieomal bohaterem scenicznym, łączą reguły poezji dźwiękowej z możliwościami przestrzennymi (pozaksiążkowymi) – por. A. Hejmej, dz. cyt., s. 119.

⁸ Na specyfikę tego rodzaju odbioru wskazywał A. Hejmej w kontekście odbioru dzieł Schaeffera – por. A. Hejmej, dz. cyt., s. 188–189.

Poezja konkretna, rezultat awangardowej mieszanki sztuk, uwikłana jest w uwarunkowania podwójnej recepcji – związanej ze słyszalnością i widzialnością⁹, właściwość ta umożliwiła performerom XXI wieku przypomnienie tradycji dźwiękoobrazu zamazującego granice między różnymi formami wypowiedzi artystycznej. Efekt równoprawności kodów osiągnięty został poprzez wyzyskanie formy kolażu, którą często posiłkowali się międzywojenni awangardiści. *Emiter...* wprowadza odbiorcę w nurt bogatych tradycji formułowania i zmieniania stanowisk dotyczących powiązań między sztuką słowa, obrazu i muzyki/dźwięku. W refleksjach tych pojawia się zagadnienie prymatu formy. Idea czystości formy uświadamia, że tematem dzieła sztuki staje się komponowanie przedmiotu, tak oto dzieło przekształca się w opowieść o formie¹⁰. Kultura audiowizualna zmienia – od drugiej połowy XX wieku – sposób przekazu i recepcji dzieł, na plan pierwszy wysuwając obraz i dźwięk, odwołując się bezpośrednio do zmysłów widza. Zastosowanie technik komputerowych upowszechniło derealizację rzeczywistości, dodatkowo uatrakcyjniając w ten sposób wykreowaną przestrzeń¹¹. Nagranie, rejestrując różne doświadczenia wizualne i akustyczne człowieka, stykającego się ze współczesną cywilizacją i przestrzenią zdegradowanej natury, obrazuje zbliżenie poezji i muzyki jako proces wolny od pewnych tradycji¹², typowy natomiast dla rozwiązań postmodernistycznych, umożliwiających organizację struktury palimpsestowo-intersemiotycznej, zbudowanej z materiału niejednoźródłowego. W tym przypadku jej składnikami stają się elementy przynależące do widzialnej i niewidzialnej (słyszalnej) mapy świata¹³. Oryginalny przekład obejmuje różne poziomy, w tym również fakty niefabularne¹⁴. Zasada organizująca tego rodzaju proces wynika z właściwości metabolu uruchamiającej tworzenie, w zmienionym materiale i za pomocą różnych środków, struktur ewokujących sensy zawarte w formie dającej początek temu procesowi. W czasie przekształcenia dochodzi do wzajemnego uzupełniania się i wypełniania luk w obrębie niewyraźnego¹⁵. Całość rejestru

⁹ Por.: G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich*, Warszawa 2000, s. 462.

¹⁰ E. Wiegandt, *Powinnowaactwa przez kompozycję (w literaturze nowoczesnej)*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk i odwrotnie. Studia*, red. St. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004, s. 377–378.

¹¹ S. Wysłouch, *Ruchome granice literatury*, [w:] *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wysłouch, D. Przymuszała, Warszawa 2009, s. 16–17.

¹² Proces zbliżania się poezji do muzyki traktowano zwykle jako przejmowanie muzycznej terminologii, opisy koncertów i przekładanie ich na słowo, a także tworzenie języka poetyckiego na wzór muzyki. Por.: M. Podraza-Kwiatkowska, *Przetomowe znaczenie literatury Młodej Polski*, [w:] *Muzyka polska a modernizm. Referaty i komunikaty wygłoszone na XII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej zorganizowanej przez Sekcję Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, 11–12 grudnia 1978 w Krakowie przy udziale zaproszonych gości z innych dyscyplin*, Warszawa 1981, s. 17–18. Do tradycyjnych rozwiązań należy również dokonywanie umuzyycznień tekstów literackich, tj. komponowanie muzyki do konkretnych tekstów – por. A. Nowak, *Liryki Tetmajera w pieśni postmodernistycznej i młodopolskiej*, [w:] *Muzyka i liryka. Poeci i ich muzyczny rezonans, od Petrarki do Tetmajera*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1994 [„Zeszyty Naukowe Zespołu Historii i Teorii Pieśni” 1994, nr 4], s. 155–157.

¹³ O złożonym zjawisku palimpsestowości intertekstualnej w kontekście tekstów Stanisława Barańczaka pisał A. Hejmej, *Słuchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej („Podróż zimowa” S. Barańczaka)*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 363–365.

¹⁴ S. Wysłouch zwróciła uwagę, że przekład intersemiotyczny obejmuje różne poziomy faktów – zob. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 124.

¹⁵ H. Kurcab, *Pogranicza sztuk i konteksty literatury pięknej*, Rzeszów 2001, s. 15.

zdominowana jest przez metaforę wyrastającą w takiej samej mierze z metafory dźwiękowej, jak i obrazowej. Obie te płaszczyzny nakładają się, dzięki czemu powstaje tzw. metafora równoczesna¹⁶, typowa dla zapisu filmowego. Dopełnienie konceptu elementami kompozycyjnymi, znamionnymi dla poetyki surrealistycznej, będącej maską rzeczywistości, i elementami zapisu automatycznego – który ma zawsze odmienną akustykę, różniącą się od powszechnie znanej – powoduje zagęszczenie znaczeń/treści i typową dla skrótowych wypowiedzi nieciągłość, wynikającą z opuszczenia różnych sekwencji. Nagranie łączy wiele różnych rozwiązań, odnajdziemy w nim ślady poezji fonetycznej, budowanej „na fonemach, dźwiękowych ciałach języka”, które przetwarzane są przez urządzenia techniczne, elementy poezji odznaczającej się „malarzką, graficzną i muzyczną aranżacją”, poezji wizualnej, w której „słowo lub jego elementy traktowane są jak przedmioty” – stanowiące „ośrodek wizualnej energii”, elementy poezji fonicznej, gdy słowo „traktowane jak przedmiot, staje się ośrodkiem energii audytywnej” i poezji cybernetycznej, która jest „permutacją, werbofonią”¹⁷. Cechą znamionną tych konceptów jest wyeksponowanie struktury, zniszczenie tradycyjnej idei dzieła sztuki, na rzecz opowieści o „doświadczeniu montażu”. Statyczne dzieło zostaje zastąpione przez migotliwą konstrukcję struktur (wizualnych, akustycznych), prowokującą odsłonięcie „stanów dotąd nieznanych”. Rozwiązania te sytuują człowieka w „permanentnym centrum kreacji wolności”¹⁸. Zmienna forma muzyczna/dźwiękowa powoduje, że projekt mieści się również w obrębie działań podejmujących dekompozycję dzieła muzycznego, rozpoczętą przez aleatoryzm, a następnie poprowadzoną na przykład przez muzykę graficzną, emotywoграфy, muzykę ponadparametrową, muzykę infinitywną¹⁹.

Zarówno poezja, jak i muzyka stanowią system znaków, jednak ich przeładalność lub nieprzeładalność i możliwość zachodzenia między nimi powiązań nie są oczywiste²⁰, jak odnotował Andrzej Hejmej „nad całością związków muzyczno-literackich ciąży nieuchronnie radykalna odrębność materiałów obu dziedzin sztuki”²¹, wchodzących w różne interakcje, które stara się objąć swą metodologią komparatystyka interdyscyplinarna²². W swoich uwagach na temat tego rodzaju związków Stefania Skwarczyńska odnotowała, że muzyka przekazuje literaturze przede wszystkim swoje formy²³. Jeśli pójść tym tropem, to w projekcji *Emiter vs poezja konkretna* można zauważyć współpracę form

¹⁶ Rozumienie filmowej metafory dźwiękowej i równoczesnej przyjęto za uwagami odnotowanymi przez *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, t. 8, Wrocław 1998, s. 102.

¹⁷ Przytoczone terminy i określenia, uzmysławiające niejednoznaczność zjawisk i trudności klasyfikacyjne, przyjęte zostały za: P. Garnier, *Stanowisko nr 1 ruchu międzynarodowego*, przeł. J. M. Kłoczowski, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 314.

¹⁸ Tamże, s. 315.

¹⁹ *Katalog – grafiki Bogusława Schaeffera. Sześćdziesięciolecie twórczości kompozytorskiej*, red. J. M. Hodor, Warszawa 2007, s. 79–82.

²⁰ Por. M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 76–78.

²¹ A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. (Perspektywy współczesnych badań)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 29.

²² Tamże, s. 36.

²³ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1954, s. 465–468.

muzycznych i literackich, funkcjonujących w obrębie symulakrycznego wymiaru. Stanisław Dąbrowski, zauważając trudności, z jakimi spotka się badacz tego rodzaju związków, odnotował: „nieustanne splatanie się różnych rodzajów sztuki to iście Pouletowski problem zawiązywania wykluczających się wzajemnie odrębnych światów”²⁴. Niniejsze rozważania wyrastają z założenia, że muzyka jest system odwołującym się do rzeczywistości pozamuzycznej²⁵, a więc traktuje się ją jako rodzaj dźwiękowej makiety świata²⁶. Poezja konkretna i jej współczesne kontynuacje, dzięki szczególnym walorom tworzywa eksponującego słowo w formie podstawowej, objawiającej się w sposób dźwiękowy (muzyczny) i wizualny (plastyczny)²⁷, łatwo wchodzi w interakcje z nowoczesną muzyką (utwory konkretystycznych poprzez swą dźwiękowość zawsze były zresztą blisko takiej muzyki)²⁸. Wizualność tekstu literackiego łączy się z fonicznością, splot tego rodzaju często przynosi niespodziewane efekty, jak np. tekst-obiekt, dublujący się z asamblażem, tekst-teatr spotykający się z happeningiem, tekst-film i foto-tekst, osadzone w sztuce video i spotykające się z muzyką²⁹. W konstrukcji surrealistycznej fabuły, utrwalonej w zapisie płytowym, istotną rolę odgrywają pola semantyczne muzyki – takie jak: tempo, dynamika, rytm, barwa dźwięku³⁰ – oraz synestezja wzrokowa, w efekcie której, za pomocą fragmentów tekstów poezji konkretnej, przedstawiony zostaje rysunek muzyki³¹, a także synestezja dotykowa, będąca wynikiem interakcji zachodzącej między chropawą barwą skreczowanego dźwięku, fakturą muru mieszkalnego bloku i pogniecioną/pociętą kartką papieru prezentującą zapis poezji konkretnej. Zagęszczenia synestezyjne sprawiają, że pojawia się dramaturgia dźwiękowa i obrazowa, obie emituje rytm jednoczący sztuki przestrzenne, film, literaturę i muzykę³². Na zbieżność rytmu muzycznego z rytmem filmowym zwracało uwagę wielu krytyków muzycznych, filmoznawców i artystów (m.in. Emile Vuillermoz, Eggeling Viking, Hans Richter, Oskar Fischinger, Rene Dumezila...) ³³, stwierdzających, że obrazy są dla oka tym, czym dźwięk dla ucha. Takie stanowisko uprawomocniło zestawienie kompozycji filmu z kompozycją symfonii i ugruntowało przekonanie, że

kinematografista pisze na ekranie melodie dla oka. Może rzucić akordy luźno, lub budować je w sposób zwarty. Ma do dyspozycji tematy i leitmotywy. Podobnie jak muzyk może modulować do tonacji najbliższych lub odległych³⁴.

²⁴ St. Dąbrowski, „Muzyka w literaturze”. (Próba przeglądu zagadnień), [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 150.

²⁵ Por. A. Barańczak, *Poetycka muzykologia*, „Teksty” 1972, nr 3, s. 109.

²⁶ Tamże, s. 115.

²⁷ Por. J. Wesołowski, *Konkretna poezja*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1974, nr 2; tenże, *Obraz, nauka, sztuka. Praca z tekstem*, „Pro Libris” 2006, nr 4, s. 46–47.

²⁸ Z. Makarewicz, *Estetyka dzieł polskiej poezji konkretnej*, [w:] *Poezja konkretna a tradycja. IV Sesja teoretyczno-krytyczna* [organizator: Staromiejski Dom Kultury we Wrocławiu], red. St. Drózdź, Wrocław 1983, s. 94, masz. IBL PAN 5420.

²⁹ Por. J. Wesołowski, *Wizualność tekstu a tekst wizualny*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, dz. cyt., s. 252–254.

³⁰ Przyjęto za: G. Dąbkowski, *Jak opisujemy muzykę. Zbiór szkiców*, Warszawa 2008, s. 15.

³¹ Tamże, s. 16.

³² Na sensotwórczy potencjał rytmu i metafory rytmicznej zwraca uwagę *Słownik pojęć filmowych*, dz. cyt., t. 2, s. 36–37.

³³ Tamże, s. 40–41.

³⁴ Tamże, s. 40.

W *Emiterze...* nietrudno jest dostrzec odpowiedniki dźwięków w obszarze obrazów i/lub odpowiedniki obrazów w obszarze dźwięku. Zauważalne jest istnienie silnych związków nastrojowych, które zbudowane są przez rytm, zawsze stanowiący istotny element kultury³⁵. Tekst literacki – ukazany w formie dynamicznej i zmiennej – zostaje zinterpretowany przez kompozytora/muzykę, dzięki czemu dochodzi do jego transformacji, staje się on widoczną linią dźwiękową/wokalną³⁶, zjawiska dźwiękowe spajają się z ruchem – życiem tekstu. Nagranie obrazuje egzystencję dzieła w ruchu, uwidacznia się zastosowanie strategii „gry brzmieniowo-graficznej”³⁷, umożliwiającej płynne przejście od stanu dźwiękowego do wizualnego, dzieło literackie i muzyka funkcjonują na zasadzie analogii, co pozwala na określenie poetyckich fragmenców jako partytury³⁸. Specyficzny układ rozbitego tekstu poezji konkretnej, zanurzonej w dźwiękowym środowisku, jest nie tylko symbolem kondycji współczesnego świata, ale także onomatopeiczno-graficznym zobrazowaniem przebiegu procesu jego degradacji, fotografią zdeintegrowanej osobowości współczesnego człowieka. Uwagę zwraca imitacyjny walor rozwiązania, przełamującego abstrakcyjny charakter pokawałkowanych tekstów poezji konkretnej, które zaczynają oddawać specyfikę empirycznej rzeczywistości³⁹. Muzyka jest dopełnieniem dźwiękonaśladownictwa, wspieranego przez ilustrację – tj. świat pocięty/pokaleczony – będący odpowiednikiem rozproszonego tekstu i rozbitej harmonii. Muzyka współkreuje przestrzeń rozsypanej poezji, jednocześnie jest też obiektem kreowanym. W ten sposób powołana zostaje metafora dźwiękowo-plastyczna, budowana przez odwołanie do muzyki absolutnej, czystej/nieprogramowej⁴⁰ i poezji konkretnej. W projekcie Dymitera i Franczaka odzywają się echa eksperymentu optyczno-typograficznego kojarzącego się z dokonaniem Octavio Paza, autora *Dysków wizualnych*, dopełnia je żywioł konfrontacji estetyki literatury, sztuk plastycznych i muzyki oraz strategia recyklingowa, znamieną dla ukazanego przez artystów obszaru miejskiego getta, emitującego kulturę wyrastającą ze śmietniska⁴¹.

Wielowymiarowość spektaklu wynika z bogatego zestawu metafor syntezyjnych, będących rezultatem przenikania się różnych systemów semiotycznych, wyzwających transpozycję wrażeń słuchowych na wzrokowe (ruchom tekstów, ich rozpadaniu się i scalaniu przypisany zostaje wyrazisty dźwięk).

³⁵ Por. O. Sacks, *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2009, s. 281.

³⁶ O transformacjach tekstów literackich, dokonywanych przez kompozytorów tworzących linie wokalne pisał M. Bristiger, *Muzykologia a lingwistyka (zagadnienia z pogranicza dyscyplin)*, [w:] *Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie*, red. L. Polony, Kraków 1976, s. 17.

³⁷ Termin przejęty od Jolanty Chojak, *Grafia a iluzja mowy potocznej*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Glowński, Z. Łapiński, Warszawa 1993, s. 166.

³⁸ Cechy tekstu partytury przyjęto za uwagami A. Martuszewskiej, *Tekst dzieła literackiego jako partytura*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 41.

³⁹ Rozwiązania przyjęte przez autorów *Emitera...* nawiązują do bogatych tradycji ekspertmentów onomatopeicznych z okresu międzywojnia, ich charakterystykę i klasyfikację przedstawiła B. Śniecikowska, „Nuż w ulu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008, s. 303–314.

⁴⁰ Rozumienie muzyki czystej/nieprogramowej, wyrażającej stany abstrakcyjne, niejednoznaczne, niezwiązane z żadnym tematem literackim, malarskim, biograficznym i historycznym przyjęte zostało za: W. Powierza, *Chopin. Szkice życia i twórczości*, Londyn 1957, s. 103.

⁴¹ O specyfice tej kultury pisze B. Brzozowska, *Kultura jako przestrzeń śmietniska*, [w:] *Aksjotyczne przestrzenie kultury*, red. R. Tańczuk, D. Wolska, Wrocław 2005, s. 411–413.

Emiter... utrwała stan słyszenia ruchu/dynamiki/życia/pulsu tekstu. Istotną rolę odgrywa synestezja wynikająca z połączenia zjawisk muzycznych z zjawiskami plastycznymi (monotonny miejski krajobraz i obrazy okaleczonej przez jakąś katastrofę natury połączone zostają z ostrymi, mechanicznymi dźwiękami muzyki elektronicznej). Dostrzegalna jest też waga synestezji dotykowej (faktura murów blokowiska nakłada się na fakturę tekstów poezji konkretnej, wizualizację tę dopełnia szorstki dźwięk⁴²). W tej metaforycznej wizji tekst obrazuje muzykę, muzyka obrazuje tekst, co uświadamia, że zarówno tekst poezji konkretnej, jak i muzyka elektroniczna są żywołem, ruchem, scalaniem i rozpadaniem form, poszukiwaniem kształtu, próbą nowoczesnego komunikowania się z masowym odbiorcą⁴³. *Emiter vs poezja konkretna* jest projektem otwierającym różne przestrzenie i funkcjonującym, w zakresie odbioru, w wymiarze przestrzeni poszerzonej, cybernetycznej, w granicach której komunikacja przebiega w odmienny sposób niż poza nią. Nadanie projektowi charakteru *simulacrum* stwarza sytuację odbioru fragmentów dzieła w otoczeniu zagęszczonym, w którym wędrówka odbiorcy kultury nakłada się na specyficzną poetykę wędrówki tekstu poezji konkretnej oraz dźwięku i tworu ludzko-zwierzęcego poszukującego swego miejsca. Specyfika nowych mediów wprowadza odbiorcę *Emitera...* w obszar szczególnych układów przestrzenno-czasowych⁴⁴, w których znika dał, wszystko jest blisko siebie, nakłada się i zachodzi na siebie, co wyzwala interakcje⁴⁵ powodujące odczucie, że bliskość rodzi przestrzeń bezkresu⁴⁶.

Współpraca młodych artystów przyniosła efekt dzieła polifonicznego, wspartego na ramie konstrukcyjnej kolażu, proponującego grę brzmieniowo-graficzną, uwidaczniającą przejście od dźwięku do wizualności i grę graficzno-brzmieniową, w której obraz wyzwala dźwięk⁴⁷. Można tu odnotować istnienie muzyki audiowizualnej, często używanej przez współczesnych twórców w funkcji jednego z elementów konstrukcyjnych kolażu⁴⁸. Niewerbalna struktura fragmentów tekstów poetyckich współgra z nieciągłymi, fragmentarycznymi obrazami miasta i poranionej przyrody. „Rwana”, skreczowana melodia towarzyszy pokawałkowanym tekstom i obrazom, dźwięk staje się ich ruchem. Muzyka i poezja dopełniają się, nie są dla siebie formami konkurencyjnymi.

⁴² Wykorzystane zostały sugestie dotyczące metafor synestezyjnych przedstawione przez E. Białas-Pleszak, *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*, Katowice 2005, s. 115–118.

⁴³ Projekt ma wyraźnie eksperymentatorski charakter, jednak jego utrwalenie na płycie DVD jest dowodem chęci dotarcia do licznego grona odbiorców. Również umieszczenie fragmentów nagrań w Internecie dowodzi, że autorzy pragną poszerzyć swoją publiczność.

⁴⁴ Por. N. Bolz, *Rozstanie z galaktyką Gutenberga*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Po kinie? Audio-wizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wybór i oprac. A. Gwóźdź, Kraków 1999, s. 33.

⁴⁵ Zjawiska te charakteryzuje m.in. A. Błaszczuk, *Przestrzeń w wymiarze wirtualnym*, [w:] *Przestrzenie, miejsca, wędrówki. Kategoria przestrzeni w badaniach kulturowych i literackich. Studia*, red. P. Kowalski, Opole 2001, s. 72–73.

⁴⁶ O bezkresie tym wypowiadał się J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 175–179.

⁴⁷ Często za prekursorski rejestr tego zjawiska w literaturze drugiej połowy XX wieku uznawane są teksty Mirona Białoszewskiego – por. J. Chojak dz. cyt., s. 166.

⁴⁸ Rozwiązanie to wprowadza np. kontekst eksperymentów Bogusława Schaeffera – por. J. Hodor, *Ewolucja języka dźwiękowego w kompozycjach Schaeffera*, [w:] *Bogusław Schaeffer – dramaturg i kompozytor. Materiały z międzynarodowego sympozjum naukowego w Krakowie (10–11 maja 1999)*, red. M. Sugiera i J. Zajac, Kraków 1999, s. 31 i nast.

W całości symbolicznej wizji uwagę zwraca bogata gama szmerów, dźwięków w stanie nierozwiniętym i różnych zgrzytów. Tego typu zjawiska odgrywają ważną rolę zarówno w muzyce, jak i w poezji współczesnej⁴⁹. Mechaniczna, monotonna sfera dźwiękowa odsyła do obszaru przedartystycznego, przedmuzycznej magmy i przedślowego bełkotu. Zarówno barwa dźwięku, jak i obrazy są monotonne, obsesyjnie powtarzają się, przypominając o zapleczu technicznego montażu świata wykreowanego za pomocą aparatury⁵⁰. W wizji dominuje katastroficzny nastrój przyniesiony przez obrazy zdehumanizowanego otoczenia człowieka, dla którego nadzieją staje się wyłaniający się z ciszy dźwięk – sygnał nowego życia i rozsiew/zasiew liter, pochodzących z fragmentów poezji konkretnej, z której powstanie – być może – nowa wersja kroniki ludzkości. Metaforyczny dźwiękoobraz nawiązuje do wizji Ewy Partum, która zapisała na taśmie filmowej symboliczną scenę zasiewu liter na pustyni⁵¹. Uwagę zwraca emocjonalny ładunek symbolicznego obrazu zasiewu, wkomponowany w wizję Dymitera i Franczaka, osiągnięty zostaje on wbrew naturze poezji konkretnej, w której nie dąży się do oddania ekwiwalentów emocjonalnych, bowiem literatura tego typu nie ma rozbudowanej sfery uczuć⁵², również muzyka elektroniczna jest pozbawiona tego wymiaru. Akt rozsiewania/wysiewania tekstu – ziarna rzucanego w obszar blokowiska – należy postrzegać jako próbę zhumanizowania nieprzyjaznego świata, a także jako chęć otwarcia przestrzeni tekstu, sugestią tkwiącej w jego wnętrzu tajemnicy i zamkniętej w nim wieloznaczności. Ruch tekstu i dźwięk przeciwstawiają się antyrefleksyjności poezji konkretnej, której forma zwraca uwagę swą nieprzenikliwością, opowiadaniem o samej sobie. Tekst osadzony w dźwiękowym otoczeniu częściowo wyzbywa się tych właściwości, ponadto dodatkowo wzbogacony zostaje o antygravitacyjność⁵³ sprawiającą, że nie ma jednoznacznie ustalonego przebiegu/układu; ruchome fragmenty za każdym razem budują nowy obraz/tekst, nakładając się na mury bloków, tworzą multimedialne graffiti, swoisty komentarz do rzeczywistości. Zastosowane przez Dymitera i Franczaka rozwiązanie jest ilustracją metaforycznych sformułowań typu: pisanie/czytanie miasta, bowiem tekst staje się w ich wizji rzeczywistym budulcem/składnikiem miejskiej przestrzeni. Prowadzona przez performerów gra z tekstem kojarzy się z oryginalnym potraktowaniem liter i poezji konkretnej w obrębie innego działania performatywnego zatytułowanego *Type City*, prowadzonego przez jeden z portali komercyjnych. Odbiorca/użytkownik tego działania buduje z liter własne miasto i staje się jednocześnie twórcą tekstów konkretystycznych⁵⁴.

⁴⁹ Por. T. Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Warszawa 1955, s. 4.

⁵⁰ Monotonia i regresja dźwięku, prowadzące do obszaru przedartystycznego, uznane zostały za istotne cechy współczesnej muzyki, por.: Th. W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 145.

⁵¹ Por. M. Bocian, *Symbol i konkret*, [w:] *Poezja konkretna. Sesja teoretyczno-literacka „Poezja konkretna”* – 28–29 I 1979 [organizator: Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur], red. L. Herbst, Wrocław 1979, s. 11b.

⁵² Na tę jej cechę zwrócił uwagę W. Pogonowski, *Od czystej ekspresji lirycznej do algorytmicznej, czyli o dehumanizacji poezji konkretnej*, [w:] *Poezja konkretna a tradycja*, dz. cyt., s. 27.

⁵³ Te cechy poezji konkretnej podkreślił T. Sławek, *Poezja konkretna a tradycja. Problemy interpretacji*, [w:] *Poezja konkretna a tradycja*, dz. cyt., s. 53.

⁵⁴ Działanie udostępnia komercyjny portal Veer. Budowniczy kupuje czcionki i tworzy z nich miasto i tekst.

W *Emiterze...* związek między poezją i muzyką jest wynikiem pomysłu i działania performerów, wyzyskujących te formy jako materiał tworzący niejęzykową wypowiedź. W tym multimedialnym projekcie zarysowują się specyficzne strategie muzyczności dzieła literackiego, widoczne są mianowicie elementy rozwiązań występujących w obrębie – zgodnie z typologią Andrzeja Hejmeja – muzyczności trzeciego stopnia⁵⁵. Najistotniejszy jest typ związku znamiennej dla realizacji multimedialnych, eksponujących materiał/tworzywo, pokazujący ich potencjał i podkreślających rangę namaszczonego gestu artysty, nadającego wybranym obiektom nowy wymiar i nowe znaczenie. Dzieło Dymitera i Franczaka stanowi rodzaj pejzażu dźwiękowo-obrazowego, swoistą projekcję artystycznej komunikacji akustyczno-obrazowej⁵⁶, w której połączenie literatura – muzyka nie jest wynikiem zamiaru i aktywności poetów. Autorzy nagrania potraktowali tekst jak przedmiot, rodzaj plastycznego tworzywa, dającego się formować na wiele sposobów, używanego zgodnie z ideą *ready made*, podobnie postąpili ze sferą dźwiękową. Istotne pozostaje w tym przypadku pytanie o kontekst tradycji muzycznych, wynikający z namysłu performerów⁵⁷, nasuwają się też pytania dotyczące tego, jakie walory obranej formy literackiej zadecydowały o jej połączeniu z nowoczesną muzyką; na jakich zasadach łączy się dialog między różnymi formami sztuki; dlaczego twórcy odwołali się do takich, a nie innych tradycji. Odpowiadając na te pytania, należy odnotować, że nad charakterem przyjętych rozwiązań zaważyło – zapewne – przesłanie związane z wizją kondycji współczesnego świata, której twórcy nadali pesymistyczny charakter, zachowując jednak – na co wskazuje otwarte zakończenie – nadzieję, że bieg zdarzeń będzie wynikiem rozsądku człowieka. Całość koncepcji ma wyraźnie deklaracyjny – programowy charakter, autorzy, ujawniając rodowód swej wyobraźni, wskazują na awangardowe ruchy artystyczne z pierwszej połowy XX wieku. Można też zauważyć zbieżność postawy artystycznej twórców *Emitera...* z dokonaniem neolingwistów⁵⁸, oraz znaleźć odwołania do gier – zabaw komputerowych i strategii literatury cybernetycznej, a więc form typowych dla początku XXI wieku. Przywołanie rozwiązań awangardowych wspomaga kreację wypowiedzi dotyczącej losów współczesnej cywilizacji, o słabościach której mówi się językiem przez nią stworzonym.

⁵⁵ Tego rodzaju związki zostały wyróżnione przez Andrzeja Hejmeja, który muzyczność pierwszego stopnia określił jako sferę instrumentalnej i dźwiękowej prozodii; natomiast muzyczność drugiego stopnia jako tematyzowanie muzyki, sposób prezentowania deskryptywnych aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim; zaś muzyczność trzeciego stopnia jako interpretację form i technik muzycznych w dziele literackim – por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001, s. 54–67.

⁵⁶ Terminy „pejzaż dźwiękowy” i „komunikacja akustyczna” przyjęto za: M. Kapelański, *Strojenie instrumentów metodologicznych: ku analizie interdyscyplinarnego tekstu o pejzażu dźwiękowym*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 38.

⁵⁷ Pytania dotyczące namysłu pisarzy (czy w ogóle twórców związanych z przestrzenią słowa, w tym przypadku performerów) nad wyborem tradycji muzycznych lub odwołaniem się do konkretnych kompozytorów mają znaczącą rolę dla przebiegu interpretacji – por. J. Wiśniewski, *Obraz tradycji muzycznej w wierszach Julii Hartwig „Podziękowanie” i „Na cześć Monteverdiego” z tomu „Bez pożegnania”*, [w:] *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. A. Głowczewski, M. Wróblewski, Toruń 2007, s. 283.

⁵⁸ Neolingwiści ogłosili śmierć kartki papieru, w miejsce której wprowadzili monitor, solidaryzując się w ten sposób z działaniami znanymi dla zjawisk określanymi jako „słowo monitorowane”. Postawę neolingwistów charakteryzuje T. Cieślak, *Poezja neolingwistów warszawskich*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy, tematy, motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009, s. 176.

Niespokojny puls muzyki *Emitera...*, towarzyszący nieskoordynowanym ruchom fragmentów tekstów, wspomaga kreację zdarzenia o specyficznej atmosferze, obrazującego dźwiękowość i tekstowość świata – wieży Babel, zlepka cytatów, konstrukcji zbudowanej z kulturowego chaosu i cywilizacyjnego szumu. Kultura multimedialna wprowadza nowe sytuacje w obrębie korespondencji sztuk, wyzyskując techniczne wsparcie, tworzy hybrydowe projekcje łączące różnorodne formy wypowiedzi, a istnienie granic między różnymi kodami sztuki wydaje się dla jej twórców niedostrzegalne/nieistotne. Wykreowany w jej obrębie świat najczęściej jest nie iluzją rzeczywistości, lecz swoistą wirtualną przestrzenią, w obrębie której dochodzi do redukcji odległości między różnymi zjawiskami, do przełamania granic, dlatego wszelkie interakcje komunikacyjne przebiegają tu w odmienny sposób⁵⁹. Teksty kultury, sytuujące się w tym obszarze, ujawniają specyficzną retorykę, wynikającą z tego, że nie mają oznaczonego początku ani końca, są płynne, nieustabilizowane, ich otwartość, kłączowa struktura eksponuje zabiegi montażowe. Dzięki tym walorom *Emiter...* sytuuje się w obrębie nowoczesnych propozycji dzieła otwartego, naznaczonego „mobilnością”, „kalejdoskopową zdolnością” do pojawiania się w oczach odbiorcy jako „coś nowego”, co „proponuje nowe perspektywy”, dzieło takie nieustannie odświeża swoje znaczenia i aspiruje do tego, by „stać się surrogatem świata”⁶⁰. Efekt ten osiągnięty zostaje w wyniku połączenia obrazu z przestrzenią akustyczną, będącą częścią kultury audiowizualnej⁶¹.

Pojawiające się w multimedialnym spektaklu pismo-kłącze przynosi zmianę w pojmowaniu roli pisma, statusu książki, autora i odbiorcy. Tekst i dźwięk wprowadzone zostają w wymiar „globalnej tkanki nerwowej”, pola sieciowego⁶² (w którym dostępne są fragmenty tego dzieła). Proces komunikacyjny jest zdeterminowany przez niewerbalną i werbalną synkretyczność⁶³, której towarzyszy „wychodzenie dzieła sztuki poza swój status ontologiczny”⁶⁴. Zjawiska te wywołuje poezja konkretna, „mówiąca” jednocześnie o literaturze, plastyce, dźwięku i prowadząca ku sztuce multimedialnej, a właściwie intermedialnej, mieszczącej się pomiędzy różnymi sztukami, zarówno tradycyjnymi, jak i awangardowymi⁶⁵, jak np. literatura, muzyka, film, sztuki plastyczne, teledysk... Intermedialność projektu wynika z wyzyskania rozwiązań typowych dla kolażu, spektaklu, happeningu, performansu, fluksusu... Konceptualne scalenie różnych elementów daje w rezultacie zapis palimpsestowy, w którym każda z form odsłania znamienne dla siebie cechy, służące projekcji gestów

⁵⁹ Na specyfikę wirtualnych przekazów zwróciła uwagę A. Błaszczuk, dz. cyt., s. 69–70.

⁶⁰ Określenia dzieła otwartego przejęte zostały za: U. Eco, *Problem dzieła otwartego*, przeł. P. Salwa, [w:] *Sztuka*, przeł. P. Salwa, M. Salwa, Kraków 2008, s. 169–170.

⁶¹ Przestrzeń akustyczna, jak i obraz, są elementami przestrzeni wirtualnej. Rozumienie przestrzeni akustycznej (wytwarzanej przez nowe technologie) przyjęte zostało za: M. McLuhan, *Wybór pism*, przeł. K. Jakubowicz, Warszawa 1975, s. 238–240.

⁶² Pojęcie pola sieciowego zaczerpnięte zostało z wypowiedzi A. Drózdza, *Od liber mundi do hipertekstu. Książka w świecie utopii*, Warszawa 2009, s. 184.

⁶³ Rozumienie tego rodzaju synkretyczności przyjęte za: E. Balcerzan, *Poezja jako semiotyka sztuki*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, dz. cyt., s. 21.

⁶⁴ Zjawisko tego rodzaju scharakteryzowała E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX w.*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, dz. cyt., s. 105.

⁶⁵ Rozumienie intermedialności przyjęte za: D. Higgins, *Horyzonty*, przeł. M. i T. Zielińscy, [w:] *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wybór i oprac. P. Rypson, przeł. M. Mosakowski, M. Giżycki i in., Gdańsk 2000, s. 111.

wokalnych, należących do przestrzeni prelingwistycznej, i gestów muzycznych, odpowiedników stylistyki dźwiękowej muzyki współczesnej, pełniących funkcję ekspresywną⁶⁶, oraz gestów-ruchów tekstu-objektu. Wyrazisty nastrój budowany jest przez gesty muzyczne, których nagromadzenie/stłoczenie sprawia, że kojarzą się one z krzykiem, podkreślonym przez gesty wokalne, łączące się z poezją foniczną. Za ich pośrednictwem ukazana zostaje nieporadność/niezborność języka emitowanego przez blokowisko – niedoskonały wytwór współczesnej cywilizacji. Znamioną cechą poezji konkretnej jest dominacja struktury powierzchniowej nad strukturą głęboką, co wynika z tego, że semantyka nie ma w obrębie tej formy pierwszoplanowego znaczenia⁶⁷. Dlatego teksty poezji konkretnej, otoczone dźwiękiem, mówią więcej, niż mogłyby powiedzieć poza sferą dźwiękową. Specyficzna stylistyka konkretyzmu wynika z wykorzystania walorów przedmiotu samego w sobie – niemanipulowanego/niezależnego przedmiotu estetycznego – będącego rezultatem milczenia i tzw. chwytu braku⁶⁸. Rozwiązania te zostają wykorzystane przez autorów projektu, którzy jednak naruszyli pustą przestrzeń, bowiem obszar milczenia wypełnili dźwiękiem muzycznym, uzupełnionym o sygnały artykulacyjne, poprzez ten zabieg oddali dynamikę i zmienność bytu tekstu poetyckiego.

Sfragmentaryzowane zapisy poezji konkretnej wchodzi w interakcję z nieharmonijnym, uszkodzonym dźwiękiem, unikając łatwych i najczęstszych efektów połączenia poezji i muzyki, przed którymi ostrzegwał Tadeusz Peiper, zwracający uwagę na niestosowność kataryniarskiej współdźwięczności, jarmarcznej akustyki, ogranej śpiewności i dzikiej skoczności⁶⁹. W *Emiterze...* ruch i drgnienie tekstu poetyckiego, jego cięcie nożyczkami lub rozrywanie, gniecienie zapisanej kartki, a także każde położenie tekstu na murach mieszkalnych bloków, zostają podkreślone ostrym dźwiękiem, przypominającym zgrzyt winylowej płyty zarysowanej igłą. Ruchy tekstu – występującego w roli bohatera – (odpowiednika pojawiającej się w filmie postaci), jego „gesty”, oznaczone są specyficzną muzyką. Przyjęte rozwiązanie wskazuje na kolejny obszar porozumienia między literaturą i muzyką, którego odpowiednikiem jest związek zachodzący między obrazem i muzyką w obrębie dzieła filmowego. Abstrakcyjny charakter muzyki połączony został z dwoma wyeksponowanymi cechami związanymi z poezją konkretną – jednoznacznością obrazu i zaprzeczającym mu pokawałkowaniem, przynoszącym obraz zgeometryzowany, abstrakcyjny i pozbawiony jednoznaczności. Fragmenty, strzępy poezji konkretnej, tworzącej elementy kolażu, znajdują się w nieustannym dialogu z muzyką, budują metaforyczną obrazowość zdarzenia artystycznego, opartego na dynamicznym związku między dźwiękiem i obrazem, z którego wysnuta jest narracja o narodzinach i rozpadzie świata. W relacjach muzyka – poezja widoczny jest splot dynamiczno-synergetyczny, uwypuklający kontury zdarzeń, i statyczny, w którym muzyka

⁶⁶ Rozumienie gestów wokalnych i gestów muzycznych przyjęto za: M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa 1986, s. 137.

⁶⁷ Por. T. Sławek, *Poezja konkretna w tradycji metafizyki*, [w:] *Poezja konkretna. Sesja teoretyczno-literacka „Poezja konkretna”*, dz. cyt., s. 8.

⁶⁸ Te elementy poetyki konkretnej wymienia S. Sterna-Wachowiak, *Poezja konkretna w świetle estetyki nieufności*, [w:] *Poezja konkretna a tradycja*, dz. cyt., s. 86.

⁶⁹ Por. T. Peiper, *Pisma*, t. 1: *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 352–353.

staje się odpowiednikiem komentarza porównywalnego na przykład z wypowiedzią narratora.

Projekt, wyrastający z tradycji awangardowych eksperymentów, znamionuje intermedialność wyzyskująca sytuację pisma w dobie posttypografii, słowa mówionego w czasach postoralności⁷⁰, muzyki po atonalności i po usankcjonowaniu techniki samplowania, rozwiązania często stosowanego w muzyce elektronicznej/mechanicznej. Pomysł intermedialnego palimpsestu wyrasta z kryzysu uniwersum linearności i harmonijności, rolę katalizatora wskazanych w nim zjawisk odgrywa zetknięcie galaktyki Gutenberga z galaktyką Turinga, owocujące powstawaniem medialnych hybryd – znaku cywilizacji/kultury postmodernistycznej. Dynamika zdarzeń wynika z odradzania się i upadku wiary w sprawczą moc słowa. Siła i trwałość słowa poddawane są wielokrotnym próbom, wyrastającym z zaplecza dylematów ontologicznych, których ważnym składnikiem staje się element „gry w książkę”⁷¹. Istotnym komponentem projektu jest tworzywo o recyklingowym charakterze, podkreślające walory kolażu, zlepieńca, patchworku. Ponownie wykorzystanym materiałem są teksty poezji konkretnej, mury mieszkalnych bloków, obrazy natury i szmery świata. Ich przywołanie od razu ożywia wcześniej już z nimi związaną sferę odczuć i skojarzeń. Odświeżona przez Dymitera i Franczaka tradycja kolażu – rozwiązania powtarzającego awangardowy gest kreacji – opiera się na obustronnej relacji: słowo – obraz, słowo – słowo obraz – obraz⁷², wspartej dźwiękowym otoczeniem. Kolaż jest formą na tyle otwartą, że daje możliwości powstania związków między częściami, które są od siebie odległe, jak odnotowała Ewa Wiegandt, jest

to kompozycja najdoskonalej symultaniczna [...], odwrotność kompozycji szkatułkowej [...], układanka z nieprzystających do siebie elementów, które zostały wyrwane z jakiś kontekstów i je reprezentują, ale zestawione razem tworzą nową jakościowo całość, którą jest dzieło sztuki⁷³.

Fragmentaryczność wykreowanego świata dopełnia wizerunek miasta, wypełnionego niepokojącym, niedoskonałym dźwiękiem. Takie rozwiązanie otwiera przestrzeń nieustannych transformacji, służy wizji świata zawsze jakoś konstrukcyjnie nieskończonego, nieustabilizowanego⁷⁴. Cecha ta sprawia, że *Emiter...* staje się przykładem dzieła sztuki awangardowej naznaczonego egzemplatywą, nie jest w pełni skończoną realizacją, lecz jedną z wielu możliwości, jedną z licznych prób rozwinięcia tematu, jedną z wersji⁷⁵. Trudna melodia

⁷⁰ Posttypografia i postlinearność uznane zostały za istotny składnik intermedialności – por. A. Gwóźdź, *Technologie widzenia czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Kraków 2004, s. 99-101.

⁷¹ Por. A. Drózd, dz. cyt., s. 108-113.

⁷² Zjawisko to szeroko omówiła A. Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji (Themerson, Buczkowski, Białoszewski)*, Warszawa 2007, s. 130-159.

⁷³ E. Wiegandt, *Powinowactwa przez kompozycję (w literaturze nowoczesnej)*, dz. cyt., s. 381.

⁷⁴ Ewa Rewers zwróciła uwagę, że na fali postmodernistycznej rewolucji koncepcja patchworku w kontekście obrazowania kultury powiązanej z miastem wydaje się najbardziej odpowiednia – por. E. Rewers, *Od fragmentaryzacji do integracji: analiza kulturowa miejskiego patchworku*, [w:] *Recepcja współczesnej przestrzeni miejskiej*, red. M. Madurowicz, Warszawa 2007, s. 78.

⁷⁵ Rozumienie egzemplatywy przyjęto za: D. Higgins, dz. cyt., s. 93.

znajduje tu odpowiednik w słowie nieuformowanym, w całym nagraniu dominują byty kształtujące się, proces ich konstytuowania nie zostaje skończony, składowe części nieustannie scalają się i rozsypują. W wykreowanym świecie cisza i dźwięk poprzedzają pojawienie się tekstu poezji konkretnej, wyłonienie się obrazu i przyjście dźwięku. Rozwiązanie to można potraktować jako naszkicowanie sytuacji, o której wspominało wielu pisarzy i filozofów, m.in. Nietzsche, Schiller, Mallarmé, Apollinaire, Leśmian, Czechowicz..., wskazujących na muzykę, jako element poprzedzający narodziny słowa poetyckiego. Sąd ten wyrasta z przekonania, że poezja wywodzi się z „pewnego muzycznego nastroju duszy”⁷⁶ lub – jak to stwierdził Proust – „myśli muzycznych”⁷⁷. Grę ciszą i dźwiękiem, rozpoczynającą płytę, należy potraktować jako multimedialne oddanie atmosfery pustego ekranu, odpowiednik pustej kartki, przestrzeni przeznaczonej dla konstruujących się tekstów i obrazów, którym będą towarzyszyły kształtujące się dźwięki.

Ukazany w obrębie multimedialnego kolażu związek między muzyką i poezją nie jest splotem tradycyjnym, to nowoczesna formuła tego mariażu, zaistniałego po ważnej cezurze, tj. po stwierdzeniu, że rozstanie współczesnej poezji z muzyką jest faktem dokonany⁷⁸, *Emiter...* odświeżył ten związek poprzez jego nową formułę. Tytuł projektu zwraca uwagę na emisję, w której dominuje żywioł demontażu, fragmentaryzowania i montażu – konstruowania z wtórnego materiału, co uzmysławia że awangardowe tradycje wprowadziły do *Emitera...* typowe dla postmodernizmu tropy niszczenia i zastępowania, dekomponowania i komponowania, wymieniania, zapożyczania, montażu, intertekstualności i hipertekstualności⁷⁹. W nagraniu płytowym emitowane są formy niedoskonałe, ułamne, z których układa się palimpsestowy obraz świata. Istotną rolę w pachworkowej wizji odgrywają zarówno dźwięk, jak i cisza, wyzwalają one negatywne przeżycia związane z audiosferą. Cisza jest nośnikiem negatywnych odczuć, gdyż dłuższemu wsłuchiowaniu się w nią zaczyna towarzyszyć wrażenie pustki i niepewności⁸⁰. Ten sam nastrój wprowadza także zrytmizowany, ostry dźwięk, który można potraktować jako nawoływanie⁸¹, muzyczno-wokalny gest skłania do obserwowania demontażu i montażu, stwarza sytuację umożliwiającą nawiązanie dialogu. Dźwięk i cisza współistnieją równolegle z tekstem/obrazem. Autorzy projektu przypomnieli swym konceptem dźwiękowy charakter poezji konkretnej, traktowanej jako „następstwo dźwięków, w których kształt wydobywa się z podłoża ciszy wytwarzając układ chwil wypełnionych i pustych”⁸². Poszczególne fragmenty tekstu oddają charakter

⁷⁶ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, „Teksty” 1980, nr 2, s. 81–82.

⁷⁷ Por. J. Opalski, „Cudownie nieartykułowana mowa dźwięków”, „Teksty” 1972, nr 2, s. 125.

⁷⁸ Por. wypowiedź T. Różewicza, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971, s. 97. Oczywiście mowa tu jest o zużyciu formuły tradycyjnych powiązań.

⁷⁹ Na istotną rolę tych strategii w obrębie nowoczesnej sztuki zwróciła uwagę E. Rewers, *Obszernicza kultura cytatów*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004, s. 83.

⁸⁰ Na takie właściwości ciszy wkomponowanej w audiosferę potoczności zwróciła uwagę M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Kraków 1997, s. 78.

⁸¹ Funkcje wołania, najbardziej podstawowej formy komunikacji, przyjęto za: tamże, s. 81.

⁸² Por. wypowiedź Ellen Solt zawartą w programie *II Ogólnopolskiej Wystawy poezji Konkretnej*, której organizatorem był Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur, Wrocław 1979, tłumaczenie Ryszard Lubowicz.

muzyki i odwrotnie, czego efektem jest muzyczno-tekstowy spektakl, w którym dochodzi do dźwiękowego konkretyzowania obrazu. Dźwięk współgra z filmową narracją, odsłania poetykę teledyskową, wideoklipowy charakter rejestru, podkreślany specyficznym montażem obrazu, nawiązującym do początku tradycji teledyskowych, a więc do lat 70. XX wieku. Niespokojnym, poszarpanym, urywanym mechanicznym dźwiękom muzyki elektronicznej towarzyszą dynamiczny montaż scen, poruszone kadry, szybko zmieniające się, krótkie i niewyraźne ujęcia, liczne efekty specjalne. Technika montażu podkreśla zgeometryzowanie cywilizacyjnej przestrzeni przemierzanej i oglądanej przez szczególnego flâneura – człowieko-zwierzę, twór jednocześnie tragiczny i groteskowy.

Splot dźwięku i obrazu powoduje, że cały czas są zaangażowane ucho i oko, wyraźnie odczuwalne jest, że „słuch ożywia doświadczenie przestrzeni”, nadaje jej dynamizm i życie, bowiem, jak wiadomo, „dźwięk udratycznia poczucie przestrzeni”⁸³. Wraz z wyostrajającym się dźwiękiem rośnie poczucie lęku, niepewności wynikające z doznania wrażenia zakleszczenia, bycia w opresji – powód tego stanu nie jest jednoznacznie nazwany⁸⁴; tak nakreślony zostaje metaforyczny obraz sytuacji egzystencjalnej współczesnego człowieka – flâneura odkrywającego dystopijny charakter miejskiej przestrzeni, ujętej w plastyczno-dźwiękową metaforę, w której ważne miejsce przypada elementom architektonicznym – blokowiskom i fragmentom poezji konkretnej, współtworzącej/dopełniającej przestrzeń i obiekty typowe dla miejskiego getta. Projekt odnotowuje dźwiękowy obraz blokowisk, będących znakiem specyficznych kodów, wywodzących się z kulturowego śmietniska, ze zjawisk powstających wśród monotonii murów i na murach sklonowanych budowli. W historii konkretyzmu jest to kolejna obrazowo-dźwiękowa analogia oddająca dźwiękowe istnienie domu. Można w tym nawiązaniu dostrzec przywołanie tradycji stereofonicznych kompozycji Marka Dyżewskiego, a także Mariana Grześczaka odnotowujących „szelesty domu”⁸⁵. Muzyka i ruch tekstów poetyckich a także niespokojne ujęcia obrazów sugerują zagubienie człowieka, bezsilność wobec doświadczenia specyfiki miejsca znajdującego się poza centrum, poza mentalną granicą oddzielającą to, co wartościowe, od tego, co zbędne, poboczne, wstydlive i niewygodne⁸⁶. Dźwięk i obraz tworzą portret okaleczonej/chorej i martwej przestrzeni natury i miasta⁸⁷. Można stwierdzić, że autorzy *Emitera...* odwołują się do „pisania głośnego”⁸⁸, będącego wizualizacją dźwięku. Operacje/ewolucje/ruchy fragmentów tekstów poezji konkretnej są właśnie tego rodzaju

⁸³ Wyzyskano sformułowania Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 28.

⁸⁴ Zob. E. Kasperski, *Literatura i lek. W kręgu poetyki, estetyki, antropologii*, [w:] *Przestrzenie lęku. Lęk w literaturze XIX i XX wieku*, red. D. K. Sikorski, T. Sucharski., Słupsk 2006, s. 7.

⁸⁵ Na oryginalność kreacji Marka Dyżewskiego i Mariana Grześczaka wskazuje Z. Makarewicz, *Estetyka dzieł polskiej poezji konkretnej*, [w:] *Poezja konkretna a tradycja*, dz. cyt., s. 109-110.

⁸⁶ Podobny rodzaj negatywnego doświadczenia cywilizacyjnego, wywołanego zetknięciem się z blokiem, odnotowany został w sferze dźwięków poezji Mirona Białoszewskiego – por. J. Wiśniewski, *Miron Białoszewski i muzyka*, Łódź 2004, s. 67-75.

⁸⁷ Elżbieta Rybicka zwróciła uwagę, że w sztuce XX wieku dominuje negatywna diagnoza związana z miejską przestrzenią, projekt *Emitera...* wpisuje się w ten nurt – E. Rybicka, *Projektowanie miasta. (O dyskursie urbanistycznym dwudziestolecia)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 57.

⁸⁸ Określenia Rolanda Barthesa, które Andrzej Hejmej proponuje przyjąć jako tożsame z wizualizacją dźwiękową – por. A. Hejmej, *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 60-61.

zapisem. W nagraniu elementy muzyczne wchodzą w obręb wiersza, wyznaczając rytm, jego ruch i oddając jego pokawałkowanie. Widoczne jest współlistnienie grafiki tekstu z rytmiką dźwięku, monotony obraz, współtworzony przez tekst poezji konkretnej, nakłada się na monotonne, mechaniczne dźwięki, w ten sposób oddany zostaje rytm życia blokowisk. Opowieść o losach współczesnej cywilizacji nie ujawnia przeżyć podmiotu lirycznego, ich odpowiednikiem staje się metafora dźwiękowa, niewyraźne echo treści metafizycznych. Projekt uświadamia rangę związku między zapisem graficznym i dźwiękiem, umożliwiającym przekazanie nieprzekazywalnego, co wspomaga również zestawienie różnej wielkości liter z różnicowanym krojem czcionek⁸⁹. W znakach graficznych zawarty zostaje potencjał brzmieniowy, którego optymalnym utrwaleniem jest nie rejestr pisemny, lecz elektromagnetyczny⁹⁰.

Współczesne media otwierają nowe obszary korespondencji sztuk, dążą do zniwelowania odległości między muzyką, literaturą i obrazem. Wirtualna rzeczywistość i sieciowy obieg umożliwiają realizację pragnienia integracji różnych odmian aktywności twórczej. Wizja zespolenia form artystycznej wypowiedzi osadzona jest w ramach pola morfogenetycznego zrodzonego z utopijnej chęci zespolenia (prajedni), obejmującego wszystko, z którego wszystko wynika. *Emiter vs poezja konkretna* opiera się na strategii kołowego powtórzenia, kulturowej reprodukcji, wyzyskującej mechanizm intermedialnej reaktualizacji⁹¹ materiału istniejącego wcześniej, który staje się tworzywem kolejnej wypowiedzi. Multimedialną wizję można potraktować jako prezentację „księgi żywej” – księgi ksiąg – bez początku i końca, wiecznie trwałej, wypełnionej tajemniczym pismem i dźwiękiem. Tego rodzaju księga jest parabolą ludzkiego losu i jego tragizmu⁹². Konstrukcja rejestru *Emiter vs poezja konkretna* obrazuje współlistnienie tekstu literackiego i sfery dźwiękowej. Oba te elementy stają się składnikami przekazu intermedialnego, związanego z dziełem, które uznać można za partyturę synkretyzmu, przestrzeń wypełnioną intersemiotycznymi cytatami. Całość wizji Dymitera i Franczaka znamionuje intertekstualność – dominują w niej odniesienia do wspomnianych już zjawisk awangardowych z początku XX wieku (jak np. futuryzm, dadaizm, surrealizm, dodekafonia...), widoczne są również podobieństwa do artystycznych eksperymentów z końca XX wieku i początku wieku XXI (np. neolongwizm, multimedia, muzyka elektroniczna...). Muzyczna nowoczesność połączona została z formami literatury pozaksiążkowej, funkcjonującej dzięki nowoczesnym przekazywaczom, które uaktywniły proces kreowania wypowiedzi polegający na wycinaniu i wklejaniu⁹³, dobrze już znany wcześniej, teraz odświeżony przez artystów wyzyskujących nowoczesne technologie. Połączenia muzyki z literaturą, nie tylko z poezją, są stałą grą wykorzystywaną w różnego rodzaju eksperymentach służących

⁸⁹ Na zjawiska te, nie zawsze doceniane przez badaczy, zwróciła uwagę A. Martuszevska, dz. cyt., s. 48–49.

⁹⁰ Tamże, s. 48.

⁹¹ O tego rodzaju rozwiązaniach wypowiada się Andrzej Hejmej, *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 127–128.

⁹² O utopijnej wizji tego rodzaju księgi pisze A. Drózdź, dz. cyt., s. 182–184.

⁹³ Por. M. Adamiec, *Dzieło literackie w sieci. Kilka oczywistości z perspektywy sceptyka*, [w:] *Tekst (w) sieci. Tekst. Język. Gatunki*, t. 1, red. D. Ulicka, Warszawa 2009, s. 41.

budowaniu nowych relacji z zakresu korespondencji sztuk. Nowe media stworzyły warunki sprzyjające działaniom, które przyniosły sławę Bogusławowi Schafferowi – autorowi kompozycji audiowizualnych, wykraczających poza granice muzyki i poza świat dźwięków. Bohdan Pilarski, analizujący jego utwór *TISMW2*, w którym autor sięgnął po *Patubę* Karola Irzykowskiego i na kanwie *Snów Marii Dunin* stworzył utwór audiowizualny, stwierdził, że nawet w momentach bezdźwiękowych, dzięki tekstowi literackiemu w dziele tym występuje muzyczna ekspresja⁹⁴, bowiem materia muzyki nie jest tylko dźwięk, ale także gest, symbol, rekwizyt...

Summary

Grażyna Pieruszevska-Kobiela

Concrete poetry and music

The article shows the functioning of concrete poetry in the sphere dominated by technological solutions, being characteristic of the culture associated with new media. Subjected to analysis and interpretation is the multimedia performance by Marcin Dymiter and Ludomir Franczak, who combined Polish, Czech and German literary texts with electronic music. In their vision, the life of concrete poetry develops in the dimension of the contemporary urban subculture and in the world of sound generated by various types of apparatus.

The relationship between poetry and music abounds in various defects and interferences, which are a deliberate effect introduced by of the authors of this artistic experiment. The broad range of rustles and murmurs draw on the sound tradition of modern poetry, as well as industrial music. The performance exposes the symbolic meaning of the emission of sound coming into interaction with poetic text.

⁹⁴ B. Pilarski, *Szkice o muzyce*, Warszawa 2010, s. 61–62.