


Anna Bieryt  <https://orcid.org/0009-0007-9947-9929>
Uniwersytet Jagielloński

Czytelnik jako muzyk, lektura jako próba. O *Wierszach-partyturach...* Piotra Bogaleckiego

(Rec. Piotr Bogalecki, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, ss. 500)

„Performatywne, intermedialne, polifoniczne – eksperymentalne wiersze-partytury nie przestają zadziwiać. Popisowo odgrywają awangardowy temat różnicującego powtórzenia, za Halem Fosterem pojmowany jako «powracające z przyszłości» działanie opóźnione¹ – tak Piotr Bogalecki opisuje przedmiot zainteresowania swojej najnowszej pracy zatytułowanej *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza*, w której nie tylko stara się odczytać wybrane teksty przez pryzmat konkretnej teorii, ale nade wszystko sam tę teorię tworzy poprzez rewizyjne odwołania do wcześniej proponowanych koncepcji tekstów-partytur.

Dlaczego neoawangarda i dlaczego Bogalecki? Autor *Wierszy-partytur...* to polski filolog, kulturoznawca i literaturoznawca specjalizujący się m.in. w teorii literatury i myśli postsekularnej, czego wyraz dał w książce *Szczęśliwe winy teolingwizmu*² oraz współredagując tomy zbiorowe, takie jak *Umaszynowanie* (2009) i *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach* (2012). Spektrum zainteresowań Bogaleckiego sięga także polskiej literatury współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem poezji lingwistycznej, co wyjaśnia wybór tekstów neoawangardowych jako materii badawczej dla jego najnowszej pracy. Dzieła neoawangardzistów, jak pisała m.in. Joanna Orska, opierały

¹ P. Bogalecki, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza*, Kraków 2020.

² P. Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016.

się na działaniu poprzez wykorzystanie materiału artystycznego, co angażowało artystę w przetwarzanie własnej podmiotowości, otaczającego świata i śladu artystycznego, za którym odbiorca podążał³. Bez odrzucenia Heglow-
skich założeń dotyczących niezależności sztuki nie dałoby się osiągnąć ani cha-
rakterystycznej dla tego nurtu performatywności, ani poruszenia tematu an-
tropologicznie rozumianej poetyki doświadczenia, tak wyraźnie dostrzegalnej
zarówno w tekstach programowych, jak i w konkretnych utworach neoawangard-
zistów. Koncepcje neoawangardowe zawsze charakteryzowały się aktywi-
stycznym i woluntarystycznym podejściem do sztuki, dążącym nie tylko do
tworzenia nowych form dzieł, które wywołują refleksję u odbiorcy, ale również
do artystycznych eksploracji, które w końcu miały na celu kształtowanie jego
świadomości i postawy wobec otaczającej rzeczywistości.

Poezja neoawangardowa to zatem niezwykle wymagający przedmiot badań,
generujący wiele komplikacji, takich jak chociażby nawarstwianie się układów
odniesień. Ale Bogalecki jest świadom wyzwania, które podejmuje. Oto jak
pisze o interesującym go materiale:

[utwory neoawangardowe – A.B.] skutecznie komplikują pojęcia dzieła, całości i ory-
ginału, dynamizując utajoną relację pomiędzy tym, co w tekście zaktualizowane, a tym,
co w nim potencjalne, a jednak już teraz iście widmowo współtworzące jego fenomen.
Istniejący w kondycji partytury tekst nawiedzany jest przez przyszłe wykonania –
przy czym „nawiedzanie” to nie jawi się nam jako niespodziewane i niechciane, lecz
jako założone i nasłuchiwane. Choć wciąż niezaisniale, wykonania z przyszłości ak-
tualizują rozciągniętą przed nami partyturę już teraz, ta zaś – jak ujmie to Hendrik
Folkerts – „rozszerza złożoność” implikowanych przez siebie „procesów czasowych”.
Wiersze-partytury to zadania: intrygujące i obiecujące, o wymagających i cokolwiek
enigmatycznych regułach, zgodnie z którymi próbuję je wykonać – wiedząc jednak,
że w inny sposób zabierze się za nie kiedyś interpretator kolejny...⁴

Ze swojej niełatwej pozycji wychodzi obronną ręką. Pomaga mu w tym stwarza-
nie nowej koncepcji wiersza-partytury, która raczej nieustannie wyłania się z ana-
lize tekstów, niż stanowi mocną i spójną teorię. Tym samym Bogalecki dystansu-
je się zarówno od metaforycznych koncepcji, które traktują teksty literackie jako
partytury do wykonania przez czytelnika, jak i od dotychczasowych prób głębs-
zego zdefiniowania roli partytury literackiej w teorii i historii literatury. Autor
deklaruje, że wiersze-partytury są dla niego tekstami poetyckimi, które odwołu-
ją się do idei partytury lub pewnych jej form, co staje się kluczowym punktem
odniesienia w procesie interpretacji. Obrona przez Bogaleckiego taktyka inter-
pretacyjna poszerza spektrum rozważań dotyczących literatury i stawia pytania

³ J. Orska, *Teorie poetów. Manifesty późnoawangardowe i poetyckie programy*, „Przestrzenie Teorii” 2021, nr 35, s. 13–42.

⁴ P. Bogalecki, dz. cyt., s. 23.

o charakter relacji między ich materialnością, przestrzennością a wykonaniem, a tym samym – o ich funkcjonowanie w kontekście odbiorczym. W ten sposób autor zachęca do samodzielnego poszukiwania taktyki czytelniczej, która polegałaby na interpretowaniu tekstu literackiego poprzez dostrzeganie jego podobieństw i analogii nie tyle do konkretnych dzieł muzycznych, ile raczej do samej idei partytury oraz różnych kształtów i form, które ona przyjmuje.

Analizy Bogaleckiego są rzetelne, bardzo dobrze uargumentowane i precyzyjne. Badacz odwołuje się przy tym do teorii polifoniczności literackiej⁵, zestawia ze sobą teksty autorów wymienionych w tytule i nie tylko (np. Grześczaka z Białoszewskim czy Schaeffera z Wirpszą), co stanowi niezwykle inspirującą próbę komparatystycznego ujęcia zagadnień dotyczących wierszy-partytur. Postać Grześczaka odgrywa istotną rolę z jeszcze jednego powodu. Pozostaje on ważnym punktem odniesienia dla alternatywnej tradycji poezji konkretnej, niezwiązanej ze sztukami plastycznymi, lecz głęboko zakorzenionej w dziedzinie muzyki. W poprzednich rozważaniach Bogalecki opisuje badanych autorów jako twórców o charakterze wizualnym. Dopiero w przypadku Grześczaka pojawia się odwołanie do historii literatury, a jego twórczość neoawangardowa jest umiejscowiona w szerszym kontekście polskiej tradycji literackiej. To szczególne znaczenie wynika z faktu, że Grześczak stanowi przejście w stronę muzyki, co stanie się obszarem zainteresowania w kolejnych rozdziałach. Autor *Wierszy-partytur...* będzie analizować twórczość Wirpszy, która również ściśle wiąże się z muzycznością. To otwiera nowe perspektywy badań i pozwala dostrzec związki między muzyką a poezją w polskiej literaturze. W ten sposób, poprzez swoje badania, Bogalecki ukazuje głęboko zakorzenioną różnorodność eksperymentalnych tendencji w rodzimym piśmiennictwie, umożliwiając lepsze zrozumienie i docenienie powiązań między różnymi dziedzinami sztuki. Zdarzają się też autorowi chwile interpretacyjnej swobody, momenty ryzyka, kiedy balansuje na granicy interpretacji i nadinterpretacji, a być może nawet tę granicę przekracza. Wszystko odbywa się jednak w duchu poszanowania zasady wierności tekstowi i odpowiedzialności interpretacyjnej⁶, co dodaje działaniom Bogaleckiego twórczego charakteru i oddala go od typowej pracy filologa i teoretyka literatury. To kolejny sposób, w jaki badacz inspiruje czytelnika do poszukiwań oraz wykraczania poza konwencje i utarte schematy.

Jak już wspomniałam, przenikliwość i wiedza autora przejawiają się nie tylko w krytycznym spojrzeniu na wcześniejsze teorie dotycząc partytur, lecz także w rewizji historii literatury. Szczególnie istotne jest zauważenie roli Mariana Grześczaka jako (prawdopodobnego) ojca polskiej poezji konkretnej: dotychczas uważano, że to Stanisław Dróżdź był w tej kwestii pionierem, ale okazuje się, że Grześczak go wyprzedził zarówno pod względem teoretycznym, jak i praktycznym, czego wyraz dał m.in. w tomie zatytułowanym *Gęste światło*. Bogalecki

⁵ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970.

⁶ U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Bieroń, Warszawa 1996.

zwraca też uwagę, że ten niedoceniony polski poeta wyznacza alternatywną tradycję poezji konkretnej, która nie jest związana ze sztukami plastycznymi, lecz właśnie z muzyką – warto tutaj podkreślić żywe zainteresowanie Grześczaka muzyką oraz jego zaangażowanie w działalność Polskiego Radia.

Co prawda Bogalecki zaznacza, że relacja z muzyką nie jest cechą dystyngtywną wierszy-partytur, jednak wskazuje równocześnie, że polska neoawangarda czerpała pełnymi garściami z tego medium. Kolejnym przykładem tej strategii będzie oczywiście Witold Wirpsza. Katowicki badacz wykazuje, że autor *Faetonu* w swoich eksperymentach inspirował się muzyczną polifonicznością. Aleatoryzm miałby być tym, co nie tylko łączy tworzenie muzyki i literatury, ale również generuje między nimi ironiczne napięcie. Tym samym jeszcze wyraźniejsza staje się taktyka Bogaleckiego, który nie stara się wpisać Bachtinowskiej koncepcji polifonii w jedną definicję, ale – podobnie jak inne zagadnienia teorii literatury – zwielokrotnia udzielane odpowiedzi. Autor *Wierszy-partytur...* w sposób bardzo umiejętny prowadzi czytelnika przez meandry różnych tekstów i teorii, co można dostrzec chociażby w kompozycji jego analiz, w której zaczyna od twórczości Wirpsy i jej dialogicznego charakteru (poetycko-muzycznego), by następnie zestawić ją z dziełami kompozytora Bogusława Schaeffera, który zasłynął jako mistrz dekonstrukcji własnych partytur i nadawania im intermedialnego charakteru. Gdy czytelnik myśli, że jest już na szczytach komplikacji, Bogalecki rączy nas wisienką na torcie: analizą twórczości dramatycznej Mirona Białoszewskiego, który łącząc to, co dźwiękowe, z tym, co wizualne, poszedł o krok dalej niż wymienieni artyści, ponieważ zamienił intermedialność na multimedialność. Pierwsze zjawisko dotyczyłoby współdziałania różnych mediów w procesie tworzenia nowej formy artystycznej, podczas gdy multimedialność odnosiłaby się do wykorzystania różnych modalności komunikacji w celu kompleksowego i efektywnego przekazu treści. Obie koncepcje poszerzają możliwości ekspresji artystycznej i komunikacyjnej, umożliwiając tworzenie bardziej złożonych i wpływowych dzieł oraz przekazów.

Co warte zaznaczenia, pomimo rozbudowanego i kompleksowego tytułu – przypomnę: *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza* – w pracy Bogaleckiego pojawiły się rozdziały dotyczące twórczości innych artystów niż wymienieni przed chwilą, m.in. Józefowi Bujnowskiemu, Tadeuszowi Sławkowi, Piotrowi Rypsonowi i Edwardowi Pasewiczowi. Chciałabym jednak poświęcić kilka słów analizie *Próby*, ostatniego wiersza Rafała Wojaczka, która zadziwia nie tylko ze względu na wybór autora *Sezonu*, ale także dzięki powiewowi świeżości, jaki wprowadza między dotychczasowe interpretacje jego twórczości. Bogalecki sugeruje, że niemal cały dorobek literacki Wojaczka ma status próby, a sam tekst *Próba ostatniego wiersza* jest finalnym świadectwem ostatecznej śmierci mowy i „zamknięcia przedstawienia”⁷. Polemizując ze Stanisławem Burkotem, autor *Wierszy-party-*

⁷ P. Bogalecki, dz. cyt., s. 321.

tur... zauważa, że fatalistyczne odczytania twórczości Wojaczka stanowią nadużycie i poniekąd zamykają dyskusję wokół dorobku poety wyklętego. Bogalecki odwołuje się do założenia leżącego u podstaw postmodernistycznej wizji czytelnika-wykonawcy utworu⁸ i zakłada, że tak jak partytura jest jedynie zapisem służącym wykonawcy do wciąż ponownego stwarzania właściwego dzieła, tak lekturę wiersza Wojaczka można uznać za rekonstrukcję próby „partytury jednej” – nigdy nieostatecznej. Całe dzieło staje się tym samym seriaj powtórzeń, które – podobnie do dzieła muzycznego – nie mają końca w swym finalnym zaistnieniu, ponieważ nie istnieje dzieło idealne, skończone, ostateczne:

Czyż nie o tym mówi w istocie tekst? „Nie wygram”, jeśli będę próbował wygrywać „w niemej zgodzie z duchem mowy” – ale jeśli spróbuję w inny sposób, to dlaczego nie? „Zgodność z duchem mowy” skazuje „literę” pisma na pośledniość i niesamodzielność, związek ducha i pisma jest tu w zasadzie związkiem rządu. Natomiast związek zgody opierać musiałby się na wcieleniu ducha w literę, mowy w milczenie, dźwięku w zapis. Dokonuje się to w partyturze, której nie byłoby wszak bez zgody, z jaką na jej zapis przystaje głos śpiewaka czy dźwięk instrumentu. Wygrywając swoje partie, wygrywają oni zarazem siebie – i własną nędzę. Tylko tak wygrywając – wygrywa się nadzieję. I choć nie ma to końca, koda ta kończyć się musi, niedokończona próba *Próby ostatniego wiersza z wiekuiście Nie skończonej krucejaty...*⁹

RECENZJA

Koncepcja zaproponowana przez Bogaleckiego niejako przekształca czytelnika w artystę muzycznego. Krystyna Nowak-Wolna, badaczka teorii recytacji, zauważa, że „dzieło recytacyjne nie jest adekwatne do wiersza; materializując wiersz, wnosi elementy, których w nim brak, konkretyzując jedne możliwości, wyklucza inne. Nie istnieje jeden sposób recytowania danego wiersza...”¹⁰. Oznacza to, że recytacja jest silnie uwarunkowana indywidualnymi cechami recytatora oraz szeregiem innych czynników, jak wrażliwość literacka czy przypadek. Bogalecki podobnie postrzega czytanie tekstu, który staje się swoistym „utworem do wykonania”, a sama lektura – jednorazowym aktem, niepowtarzalnym w każdym przypadku.

Należy wreszcie zauważyć, że książkę Bogaleckiego można traktować jako rodzaj partytury, w której elementy muzyczne są obecne na wielu poziomach. Już same tytuły rozdziałów odzwierciedlają struktury muzyczne, począwszy od uwertury aż do kody. Jednak ta muzyczna wymowa sięga znacznie głębiej. Czytelnik ma możliwość nie tylko czytania rozdziałów w dowolnej kolejności, co pozwala mu „odgrywać” tekst na swój własny sposób, ale również samodzielnie tworzyć swoje własne modele interpretacji, do czego Bogalecki nieustannie

⁸ R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2 (54/55), s. 247–251.

⁹ P. Bogalecki, dz. cyt., s. 361.

¹⁰ K. Nowak-Wolna, *Ku teorii recytacji. Interdyscyplinarny charakter badań nad sztuką recytacji*, „Litteraria Copernicana” 2016, z. 1 (16), s. 14.

go zachęca i inspiruje (przy czym warto zaznaczyć, że nawet interpretacje omawianych wierszy stanowią jedynie „próby”). Przykładowo pierwszy rozdział (zatytułowany *uwertura*) poświęcony jest wierszowi Grześczaka zatytułowanemu *Miasto*. Autor *Wierszy-partytur...* przeprowadza nas przez różnorodne interpretacje utworu, uwzględniając zarówno jego konkretne (konieczne) elementy, jak i potencjalną strukturę partytury tekstu, który można wielokrotnie wykonywać. W ten sposób tekst Bogaleckiego przypomina otwartą kompozycję muzyczną, która umożliwi odbiorcy swobodne eksplorowanie i tworzenie, co budzi skojarzenia z próbą literacką Jacques'a Derridy *Che cos'è la poesia?*¹¹, w której – by odpowiedzieć na pytanie, czym jest poezja – nie można zastosować innej formy literackiej niż właśnie poezji. Warto podkreślić, że Bogalecki nie stara się wpisać historii awangardy w ramy tradycyjnych okresów historycznoliterackich, ale traktuje ją jako ciągły proces rozwoju, który nie podlega rytmowi przełomów, o czym najdobitniej świadczy ostatnia część jego książki, prowokująca do dalszej rewizji dotychczasowych ustaleń.

Kategoria wierszy-partytur, mimo że nie rewolucyjna ani pionierska, okazuje się niezwykle owocna dla interpretacji eksperymentów neoawangardowych. Bogaleckiemu udaje się z powodzeniem poprowadzić czytelnika przez gąszcz różnorodnych teorii literackich, historycznych i metatekstowych. Zaprezentowane przez niego omówienia i analizy nie tylko są doskonale argumentowane, ale też napisane atrakcyjnie. Szczególnie cenne są chwile twórczej ekspresji, gdy autor oddala się od bezpiecznego szlaku interpretacyjnego i wkracza na teren nadinterpretacji, który zawsze okazuje się oryginalny i pełen inicjatywy. Tekst Bogaleckiego stanowi wzorcowy przykład aplikacji teorii literatury, która zarazem elastycznie dostosowuje ją do własnych potrzeb i czerpania z niej w pełni, aby w końcu przekraczać utarte schematy i rewidować przekonania, które narosły wokół twórczości niektórych pisarzy. Ponadto zwrócenie uwagi na intermedialny charakter wierszy-partytur oraz ich postlinearność może być zapowiedzią przyszłych transformacji badawczych w literaturze, takich jak podejścia przestrzenne i cyfrowe. Najnowszą pracą Piotra Bogaleckiego to również przewodnik po najważniejszych osiągnięciach polskiej neoawangardy, co czyni ją lekturą obowiązkową dla wszystkich zainteresowanych nie tylko literaturą XX i XXI wieku, lecz także sztukami plastycznymi i muzycznymi, a nawet szerzej – historią polskiej kultury jako takiej.

¹¹ J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, „Poesia”, listopad 1988, s. 109–112.