

Dariusz Brzostek

Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika w Toruniu
Katedra Kulturoznawstwa

Technologia aktu poetyckiego

Jacques'a Donguy, *Poezja eksperymentalna: epoka cyfrowa (1953–2007)*, przeł. Magdalena Madej, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, ss. 384.

Poezja w działaniu

Teoria (a także praktyka) aktu poetyckiego przebyła długą drogę od chwili, gdy André Breton w *Drugim manifestie surrealizmu* deklарował, że „[n]ajprostszy akt surrealistyczny to wyjść na ulicę z rewolwerami w pięściach i strzelać w tłum na chybił trafił”¹, aż do (wcale nieodległych) czasów, w których Alejandro Jodorowsky sformułował swą teorię działania poetyckiego (czy wręcz „działania poezją”) – zrodzoną z ducha „teatru panicznego”, rozwijającego z powodzeniem idee nadrealizmu:

Jaka jest definicja aktu poetyckiego? Powinien być piękny, oniryczny, nie wymagać uzasadnienia, tworzyć inną rzeczywistość na łonie codzienności. Ma pozwalać przejść na inny poziom. Otwierać drzwi do nowego wymiaru, zyskując wartość oczyszczającą... (...). Miał być życiodajną szparą w skamieniałym porządku społeczeństwa, a nie kompulsywną manifestacją ślepego buntu. (...) Akt poetycki powinien

stanowić darmową okazję do uwolnienia w dobry i piękny sposób energii twórczej na co dzień stłamszonej lub uspiętej².

W rozmowie z Gilles'em Farcetem chiński filmowiec dodał: „Akt poetycki jest swoistym nazywaniem rzeczywistości: trzeba stawić czoła własnej śmierci, temu, co niespodziewane, zmierzyć się z własnym cieniem, z rojącym się w nas robactwem. (...) poezja jest nieokiełznana, stopiona z trzęsieniem ziemi. To ona denuncjuje pozory, przeszywa swoją szpadą kłamstwo i konwencje”³. Tak pojmowany „akt poetycki” nie tylko jawi się przede wszystkim jako „działanie”, ale też jest w oczywisty sposób intermedialny, zakłada bowiem „pojęciowe stopienie”⁴ środków ekspresji arty-

¹ A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, przeł. A. Ważyk, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 127.

² A. Jodorowsky, *Taniec rzeczywistości*, przeł. D. Kliczewska, D. Kuźniak, Okultura, Warszawa 2014, s. 104.

³ A. Jodorowsky, *Psychomagia*, przeł. Ł. Żyła, Okultura, Warszawa 2012, s. 37.

⁴ Zob. D. Higgins, *Intermedia*, przeł. M. i T. Zielińscy, [w:] *idem, Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wybór P. Rypson, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 129.

stycznej czy też „konceptyjną fuzję dwóch lub większej liczby wcześniej zdefiniowanych obszarów sztuki”⁵. Konglomerat obrazu, słowa i dźwięku „w działaniu” zbliża praktykę poetycką do innych form sztuki eksperymentalnej (performance’u, muzyki konkretnej, instalacji). Ujrzymy to wyraźnie wtedy, gdy zestawimy awangardowe praktyki poetyckie z muzyką eksperymentalną, definiowaną przez takie kategorie, jak otwarcie na proces i przypadek:

Kompozytorzy muzyki eksperymentalnej, ogólnie rzecz biorąc, nie są zainteresowani narzucaniem zdefiniowanych w czasie obiektów [*time-objects*], których materiał, struktura oraz relacje wewnątrz są z góry zaplanowane i zorganizowane. Bardziej ekscytuje ich perspektywa szkicowania sytuacji, w której mogą pojawić się dźwięki, procesów generujących działania (niekoniecznie dźwiękowe), przestrzeni ograniczonych przez pewne „reguły” kompozycyjne⁶.

Nie wolno nam bowiem zapominać, że z tego właśnie mezaliansu zrodzi się jedna z najbardziej fascynujących odmian poezji eksperymentalnej – „poezja dźwiękowa” (ang. *sound poetry*, *text-sound composition*; fr. *poésie sonore*)⁷, której burz-

liwe dzieje zajmują obszerną część książki Jacques’a Donguya *Poezja eksperymentalna. Epoka cyfrowa (1953–2007)*⁸, obejmując m.in. twórczość takich postaci i grup artystycznych, jak Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Henri Chopin, Bernard Heidsieck, Bob Cobbing, Brion Gysin, Sten Hanson i Äke Hodell oraz ośrodek Fylkingen⁹.

„Więźniowie języka, wychodźcie”

Cytat przywołany w temacie podrozdziału jest oczywiście parafrazą tytułu wywiadu z jednym z bohaterów książki Donguya – Williamem S. Burroughsem – stawiającym taką oto diagnozę współczesnej kultury: „Obraz i słowo to narzędzia kontroli wykorzystywane przez prasę codzienną oraz takie czasopisma jak »Time«, »Life«, »Newsweek«, jak również ich angielskie i kontynentalne odpowiedniki”¹⁰. Jedną z metod walki z opresją języka jako instrumentu kontroli stała się z czasem dla Burroughsa technika kolażu – najpierw tekstowego, później dźwiękowego, konstruowanego za pomocą magnetofonu: „Potem sprawdziliśmy inne możliwości, jakie oferuje magnetofon: cięcia, zwolnione i przyspieszone obroty, odtwarzanie do tyłu, przesuwanie taśmy po kawałku, odtwarzanie kilku ścieżek naraz, przełączanie się z jed-

⁵ D. Higgins, *Muzyka z zewnątrz?*, przeł. J. Holzman, [w:] *idem, Nowoczesność...*, *op. cit.*, s. 151.

⁶ M. Nyman, *Muzyka eksperymentalna Cage’a i po Cage’u*, przeł. M. Mendyk, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 18. O próbach przekształcenia kompozycji muzycznej w „bezosobowy proces twórczy”, podejmowanych przez przedstawicieli amerykańskiej szkoły *minimal music*, pisze Branden W. Joseph w książce *Beyond the Dream Syndicate. Tony Conrad and the Arts after Cage*, Zone Books, New York 2011, s. 80.

⁷ O jej teorii i praktyce pisałem obszernie w szkicu *Wokół genologicznych problemów tzw. poezji dźwiękowej*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. W. Sawrycki, P. Tański *et al.*, Wydawnictwo MADO, Toruń 2010, s. 131–148.

⁸ J. Donguy, *Poezja eksperymentalna. Epoka cyfrowa (1953–2007)*, przeł. M. Madej, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

⁹ Zob. D. Brzostek, *Fylkingen. Pół wieku poezji (dźwiękowej)*, „Glissando. Magazyn o muzyce współczesnej” 2006, nr 8, s. 90–93.

¹⁰ *Więźniowie całej ziemi, wychodźcie. Z Williamem S. Burroughsem rozmawia Daniel Odier*, przeł. A. Zdrodowski, „Literatura na Świecie” 2005, nr 7–8, s. 166.

nego magnetofonu na drugi”¹¹. Co ciekawe, w swej praktyce pisarskiej Burroughs kojarzy ową technikę *cut-up* bezpośrednio z demontowaniem systemów kontroli społecznej oraz państwowych instytucji nadzoru: „Wyposażony w dźwiękowe i wizualne taśmy do przeprogramowania maszyny mogłem ją wreszcie zniszczyć. Wystarczyło pomieszać kolejność obrazów i dźwięków i tak zmienioną taśmę wgrać do maszyny”¹². Zanim jednak do tego doszło, trzeba było odkryć faktyczną przemoc języka.

Donguy trafnie dostrzega źródła poezji eksperymentalnej w twórczości Stéphane’a Mallarmégo¹³, który (ponownie) odkrył obrazowość pisma w poetyckich ekscesach dadaistów, głoszących ostateczny triumf fonetyki nad semantyką, oraz w desperackim geście Antonina Artauda, który, już poddany obserwacji psychiatrycznej, klnąc i bełkocząc do mikrofonu, sprzeciwiał

się diagnozie budowanej na podstawie tego, „co się mówi”. Warto w tym kontekście pamiętać o dawnej uwadze Michela Foucaulta, głoszącego: „Przed Mallarmém pisarstwo polegało na umieszczaniu własnej mowy wewnątrz danego języka, toteż dzieło językowe było takiej samej jak język natury”, po nim zaś „stało się mową wpisującą we własny obręb zasadę deszyfracji”¹⁴. Była to zatem rewolucja w podejściu do systemu językowego – jako prymarnej materii oraz nadrzędnej reguły poezji. Zarazem jednak wszystkie te akty poetyckiej kreacji miały swe źródło w fundamentalnej niezgodzie na „opresję języka”, której istotę scharakteryzował niegdyś trafnie Jacques Derrida, pisząc wprost: „podmiot (...) jest w język wpisany, jest »funkcją« języka”¹⁵. Także podmiot poetycki, rzecz jasna, a może nawet – zwłaszcza podmiot poetycki, uwikłany w niekończącą się walkę z systemem językowym i porządkiem symbolicznym, będącym domeną Innego – narzucającego reguły gramatyki i ortografii, składni i semantyki. Nie bez znaczenia jest tu także kwestia „wpływu poetyckiego” – historii literatury postrzeganej jako historia „relacji wewnątrzpoetyckich”, w których „jeden poeta pomaga się ukształtować drugiemu”¹⁶. Wpływu, dodajmy, wskutek którego u kolejnych pokoleń poetów rodzi się „lęk przed zadłużeniem” u wybitnych poprzedników – prawodaw-

¹¹ W.S. Burroughs, *To należy do ogórków*, przeł. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2005, nr 7–8, s. 218.

¹² D. Higgins, *Delikatny mechanizm*, przeł. M. Janiszewski, Wydawnictwo Vis-à-Vis, Kraków 2013, s. 89.

¹³ Wydaje się jednak, że oprócz takich właśnie literackich korzeni, poezja konkretna może mieć inne jeszcze, współczesne Mallarmému, źródła, bliższe wszelako tradycji ezoterycznej niż konceptom czysto artystycznym. Mam tu na myśli ideę „sigila” sformułowaną przez Austina Osmana Spare’a (który praktykował również bliski surrealizm „rysunek automatyczny”). Jak deklarował w 1913 roku Spare: „Sigile tworzy się, łącząc ze sobą uproszczone litery alfabetu. (...) Cały pomysł polega na tym, by sięgnąć po prostą formę graficzną, łatwą do zwizualizowania za pomocą woli i nieposiadającą zbyt wielu piktograficznych odniesień do danego pragnienia”. Zob. A.O. Spare, *Księga rozkoszy (miłości własnej). Psychologia ekstazy*, przeł. K. Azarewicz, Okultura, Warszawa 2005, s. 81.

¹⁴ M. Foucault, *Szaleństwo, nieobecność dzieła*, przeł. T. Komendant, [w:] *idem, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 158.

¹⁵ J. Derrida, *Różnia*, przeł. J. Margański, [w:] *idem, Marginesy filozofii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 42.

¹⁶ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Universitas, Kraków 2002, s. 49.

ców poetyckich reguł i konwencji. Z takiej oto opresji rodzi się porzucająca sam język poezja analfabetyczna (a zatem „przed-” lub „pozajęzykowa”) – Antonina Artauda i jego następców (szczególnie Henriego Chopina¹⁷) – poezja, w obliczu której: „Krytyk i lekarz byłiby (...) bez szans wobec egzystencji nie zgadzającej się na to, by znaczyć, wobec sztuki, która nie chce mieć dzieła, wobec języka, który nie chce zostawić śladu”¹⁸. Wszystkie te, mniej lub bardziej anarchistyczne, akty sprzeciwu i odrzucenia mogły się dokonać i upowszechnić (a także przetrwać w procesie historycznoliterackim) dzięki wsparciu (nowych) technologii: poligrafii, fotografii i fonografii.

Technologia w służbie poezji – poezja w służbie technologii?

To „więzienie języka”, który stwarza możliwości, ale zarazem funduje reguły i ograniczenia, budziło niezmiennie pokusę transgresji oraz poszukiwanie narzędzi pozwalających przekroczyć bariery kodu poetyckiego, a nawet artykułowanej mowy. Związki poezji eksperymentalnej z technologią dostrzega zresztą Jacques Donguy, pisząc:

Początek poezji dźwiękowej możemy skojarzyć z pojawieniem się na rynku, mniej więcej

w latach pięćdziesiątych XX wieku, magnetofonu szpulowego – jedyne istniejącego tuż po wojnie – magnetofonu drutowego czasów Pierre’a Schaeffera w RTF. François Dufrêne używa magnetofonu w 1953 roku, Henri Chopin w 1955 roku, na Île de Ré, Brion Gysin w 1958 roku w swoim pokoju w Beat Hotel, a Bernard Heidsieck w 1959 roku¹⁹.

Także Alan Licht w swej obszernej monografii *Sound Art. Beyond Music, Between Categories* wiąże bezpośrednio narodziny poezji dźwiękowej z pojawieniem się nowych technologii rejestrowania oraz przetwarzania dźwięku – uwalniających poetę od dyktatu pisma i wyprowadzających go poza sferę czysto językowej artykulacji. Licht cytuje zresztą znaną wypowiedź Chopina, głoszącą, że „poezja dźwiękowa jest dedykowana magnetofonowi”²⁰. Nie wolno nam jednak zapominać o tym, że początki *sound poetry* to także, obecna już w pionierskich poczynaniach Artauda i Cage’a, fascynacja radiem (i radiodbiornikiem), mikrofonami, głośnikami oraz elektryczną amplifikacją głosu ludzkiego, a także elektronicznymi generatorami i przetwornikami dźwięku, sytuująca pierwszych poetów eksperymentalnych w bliskim sąsiedztwie awangardowych kompozytorów muzyki konkretnej i elektroakustycznej: Pierre’a Schaeffera²¹ i Karlheinz Stockhausena (by wymienić tylko najbardziej wpływowe postacie tego środowiska). Czy zatem pojawienie się nowych mediów oraz technologii pracy z dźwiękiem musia-

¹⁷ O praktyce poetyckiej Chopina pisałem w szkicach: *Henri, wyrodny wnuk Fryderyka? O koncepcji „języka poetyckiego” Chopina*, „Glissando. Magazyn o muzyce współczesnej” 2006, nr 9, s. 34–36; *Ciało. Wokół muzyki Henri Chopina*, [w:] *Krew na liściach. Muzyka jako teoria społeczna*, Wydawnictwo Zachęta, Warszawa 2010, s. 11–21 (współautorzy: M. Libera, W. Ziemiński).

¹⁸ J. Derrida, *Słowo podszeptęte*, [w:] *idem, Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004, s. 303.

¹⁹ J. Donguy, *op. cit.*, s. 133.

²⁰ A. Licht, *Sound Art. Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli, New York 2010, s. 143.

²¹ O związkach *musique concrète* z technologią oraz o „medium” w funkcji instrumentu w koncepcji Schaefferowskiej pisze ciekawie John Dack w szkicu *Instrument, que nous veux-tu?*, [w:] *Pierre Schaeffer. Portraits polychromes*, Institut National de l’Audiovisuel, Paris 2008, s. 57–66.

ło ostatecznie zaowocować takim właśnie zwrotem poezji eksperymentalnej, która od poezji fonetycznej dadaistów (zdanej jeszcze na łaskę możliwości wokalnych poetów)²² przeszła w sferę eksploracji artystycznego potencjału mikrofonów i magnetofonów? Warto przyrzeć się tej kwestii z perspektywy „archeologicznej”.

Problematykę tę można dostrzec całym wyrażnie już w polemice, jaką na łamach „Kosmosu” toczyli w latach 1878–1879 Julian Ochorowicz i Zygmunt Wróblewski, spierając się o kulturową (a w konsekwencji także estetyczną) funkcję mikrofonu oraz perspektywy rozwoju „mikrofonii” jako praktyki społecznej i artystycznej. Ochorowicz, uznawszy popularność i doniosłość mikrofonu (jako medium – narzędzia komunikacji), podnosi zarazem problem mistyfikacji doświadczenia akustycznego przez mikrofon telefoniczny amplifikujący, denaturalizujący i zniekształcający dźwięki:

Tak np. pszczykanie palcami tuż przy mikrofonie słychać głośniejsz niż gołem uchem, ponieważ tu działa nie tyle słaby łoskot, jaki sprawiają palce, ile raczej wstrząśnienia mechaniczne, które udzielają powietrzu. Podobnie ciche dmuchanie na pałeczkę wyda się szmerem wiatru, ponieważ prąd powietrza wydychanego działa nie tyle akustycznie, ile mechanicznie. Dla tej samej przyczyny uderzanie skrzydeł muchy o podstawkę mikrofonu wyda się nierównie głośniejszym, niż jest w rzeczywistości, a uderzanie o siebie kółek zębatych zegarka, którego gołem uchem wcale nie słychać, można dość dokładnie rozróżnić

w telefonie, jeżeli oprawa zegarka dotyka bezpośrednio do kostek mikrofonu²³.

Ochorowicza zajmują więc antymimetyczne właściwości mikrofonu i ich ewentualny, estetyczny potencjał, realizujący się np. w tworzeniu akustycznej iluzji („dmuchanie na pałeczkę wyda się szmerem wiatru”), choć sam badacz jest skłonny traktować go raczej jako komunikacyjną przeszkodę. Zygmunt Wróblewski z kolei, rozważywszy najpierw perspektywy rozwoju nowej gałęzi techniki i sformułował wątpliwości w stosunku do optymistycznego hasła jej entuzjastów: „czego to w przyszłości nie będzie można dokonać za pomocą mikrofonii!”²⁴, dostrzega dla niej pewne zastosowanie estetyczne – jako medium i formy pamięci: „fonograf pozwala lub też wkrótce pozwoli przesyłać w listach, kupować na łokcie lub też nosić w kieszeni śpiew Adeliny Patti”²⁵. Zaraz jednak studzi ten zapał, dostrzegając poważne wady takiego sposobu zapisywania i przechowywania dźwięku, zwłaszcza ludzkiego głosu: „fonograf nie jest w stanie oddawać wszystkich dźwięków, z jakich składa się ludzka mowa, i robi z niej tylko mniej więcej udatną karykaturę. Tak na przykład fonograf bardzo źle albo wcale nie wymawia głoski S”²⁶. W tym kontekście pojawia się zresztą dość zabawna analogia z głosem brzuchomowcy, któremu również trudno byłoby imitować głos śpiewaczki operowej. Nie oznacza to bynajmniej, że Wróblewski nie dostrzega estetycznego potencjału mikrofonii, zwłaszcza

²² Donguy zajmująco opowiada w swej książce historię jedyne (czy jednak autentyczne?) nagrania *Ur-Sonate* Kurta Schwittersa. Zob. J. Donguy, *op. cit.*, s. 129–130.

²³ J. Ochorowicz, *Teoria mikrofonu*, „Kosmos” 1878, R. 3, s. 333.

²⁴ Z. Wróblewski, *O prawach, na jakich opiera się mikrofonia*, „Kosmos” 1878, R. 3, s. 393.

²⁵ *Ibidem*, s. 394.

²⁶ *Ibidem*, s. 395.

cza w kontekście dość drobiazgowej analizy „barwy dźwięku słyszanego przez mikrofon i jej konsekwencji”:

Przesyłacz taki ma sobie właściwą barwę, którą on zabarwia wszystkie przesyłane tony. Barwa ta zmienia się z położeniem laseczki, od którego zależy także po części wysokość tonu reprodukowanego w odbieraczu. Uważając jako melodię chód maleńkiego kieszonkowego chronometru, można zmieniając w odpowiedni sposób położenie laseczki, zmieniać także wysokość tonu słyszanej melodii. Można od bardzo wysokich tonów przechodzić do niskich. Również można zmieniać barwę, przechodząc od najczystsze­go metalowego dźwięku do najgłuchszego²⁷.

Jest to obserwacja niezwykle znamien­na, gdyż Wróblewski nie tylko zauważa, że mikrofon posiada „sobie właściwą barwę”, modyfikującą brzmienie dźwięku przesyła­nego, ale także eksponuje jej walory estetyczne (muzyczne), pozwalające np. celowo zmieniać wysokość tonów. Jest to w istocie propozycja potraktowania mikrofonu jako prostego elektronicznego efektu brzmienio­wego – sformułowana zresztą z pełną świadomością jej artystycznego potencjału. W obu wypadkach jednak aspekt estetyczny pojawia się li tylko okazjonalnie, jako konsekwencja pojawienia się nowej technologii, stając się swoistym (zbytecznym) naddatkiem, z którym można / trzeba / da się coś zrobić w dziedzinie ekspresji estetycznej. Nikt jednak, ani konstruktorzy, ani artyści, nie traktuje w owym czasie mikrofonu jako instrumentu *par excellence* artystycznego. Nikt nie mówi na razie o muzyce elektronicznej ani o poezji dźwiękowej. Na takie deklaracje i praktyki trzeba będzie jeszcze poczekać.

Cóż jednak z nich wyniknie? Jakie będą ich ostateczne konsekwencje estetyczne?

²⁷ *Ibidem*, s. 401–402.

By to sprawdzić, przenieśmy się o sto lat od chwili nierozstrzygniętego sporu polskich entuzjastów „mikrofonii”. Kiedy Alvin Lucier komponuje w 1969 roku swą słynną *text-sound composition* zatytułowaną *I am sitting in a room*, przy użyciu głosu (kompozytora), otoczenia akustycznego oraz magnetofonu, to istotny jest zarówno jej procesualny charakter, w którym raz wypowiedziana fraza jest odtwarzana i nagrywana (potencjalnie) w nieskończoność, aż do zupełnego zaniku komunikatu w szumie informacyjnym wytwarzanym przez pogłos pomieszczenia, jak i obecność technologii umożliwiającej manipulację materiałem dźwiękowym (mikrofon, głośniki i magnetofon) – jego modyfikację i degradację brzmieniową²⁸. Być może najistotniejszym, choć stosunkowo rzadko dostrzeganym elementem tej kompozycji pozostaje jednak sam tekst wypowiedzi Luciera:

I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again, until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but, more as a way to smooth out any irregularities my speech might have²⁹.

²⁸ Będąca być może radykalną konsekwencją estetyczną wyciągniętą z dostrzeżonej już przez Wróblewskiego cechy mikrofonu, mającego „sobie właściwą barwę, którą on zabarwia wszystkie przesyłane tony”.

²⁹ Tekst podaję według edycji: A. Lucier, *I am sitting in a room*, [w:] *Source Records 1–6, 1968–1971*, Pogus Productions 2008. Rozpoczyna się on słowami: „Siedzę w pokoju, innym od tego, w którym ty znajdujesz się teraz. Nagrywam siebie mówiącego i mam zamiar odtwarzać to

Nietrudno dostrzec, że eksponuje on funkcję poznawczą komunikatu – informując po prostu o czynnościach wykonywanych przez kompozytora – ich celu oraz przebiegu. Zarazem tekst ów redukuje do minimum funkcję poetycką wypowiedzi, nie starając się być komunikatem literackim. Jest po prostu informacją o działaniu, swoistym scenariuszem performance’u – jednak nie odgrywanym przez wykonawcę, lecz deklamowanym przez (działającego) kompozytora. Jest to zatem wypowiedź tautologiczna – biegnąca równolegle z aktem poetyckiego działania. Estetyczny naddatek tej kompozycji wytwarzany jest więc nie w samym tekście ani nawet jego wykonaniu, lecz w toku procesu technologicznego – brzmieniowego opracowania aktu mowy utrwalonego na taśmie.

Z tego właśnie odrzucenia poetyckości samego słowa na rzecz poetyckości głosu i jego nośników zrodzi się somatyczna poezja Henriego Chopina, której domeną stanie się sam oddech oraz słowo „uwięzione w krtani, na języku, pomiędzy zębami. (...) Słowo połknięte, ale nie powiedziane”³⁰. Z takiej fascynacji elektronicznym medium goszczącym głos poety powstanie także intymistyczna (i polityczna) poezja Åke Hodella, ujęta w formę słynnych poematów dźwiękowych: *220 Volt Buddha* (1971),

The Road to Nepal (1971), *The Djurgarden Ferry across the Styx* (1972) i *Cerberus, the Hellhound* (1972). W wyniku owego mariażu aktu poetyckiego z technologią staje się możliwa „poezja elektronicznie manipulowana”, by użyć tu terminu proponowanego przez Dicka Higginsa w odniesieniu do dzieł tak różnych, jak repetycyjne kompozycje Steve’a Reicha, eksponujące rytmiczny aspekt mowy potocznej (*It’s Gonna Rain*, 1965; *Come Out*, 1966); kolaże dźwiękowe Williama Burroughsa (*K-9 Was in Combat with the Alien Mind-Screens*, 1965) i Henry’ego Jacobsa (*Audio Collage*, 1953), zdominowane przez rekonstrukcje nagrań poetyckich, radiowych i plenerowych, czy wreszcie szamańskie poematy Stena Hansona, zmierzające ku dekompozycji języka.

Jacques Donguy opowiada fascynującą historię poezji eksperymentalnej epoki cyfrowej (1953–2007), kreśląc dzieje zmagania poetów z materią języka, ciała, dźwięku i obrazu – zmagania wspieranych przez niezliczone próby estetycznej waloryzacji nowych technologii. Czy jednak jest to zarazem opowieść o ostatecznym triumfie nad opresją języka, czy też historia porzucenia więzienia systemu językowego na rzecz wielowymiarowej, multi- oraz intermedialnej klatki nowych mediów? Być może czas przyniesie odpowiedź na to pytanie.

nagranie, wciąż i wciąż...” i zawiera opis czynności wykonywanych przez kompozytora-wykonawcę.

³⁰ J.L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 101–102.