

Michał Zdunik\*

# Ku dramatowi konkretnemu

## Isou i następcy – perspektywy badań

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.035>

**Streszczenie:** Celem tego tekstu jest ukazanie podobieństw formalnych, konstrukcyjnych i ideowych między strategią poetów letrystycznych (przede wszystkim Isidore’a Isou) a określoną grupą polskich dramatów XX-wiecznych. W wierszach letrystów (które ostatecznie funkcjonują jak parateatralne scenariusze) słowo funkcjonowało jako obiekt wizualny i dźwiękowy, wyrwany z tradycyjnej semantyki, będący swobodnym zapisem fizycznej pracy głosu i ciała; zaprzeczano tym samym tradycyjnemu alfabutowi i systemowi języka (w tym wypadku – aby pokazać kres reprezentacji niemożliwości tekstualizacji apokaliptycznego doświadczenia). Na podstawie analiz tychże praktyk autor wprowadza pojęcie „dramatu konkretnego”, który – podobnie jak poematy letrystów – jest jednocześnie obiektem wizualnym, partyturą rytmicznej kompozycji muzycznej, dziełem literackim i zapisem, oraz proponuje grupę tekstów, które można zaliczyć do tejże kategorii gatunkowej. Dokonana analiza wykazuje nieuświadomione i niezależne podobieństwo dwóch awangardowych prądów estetycznych, rozwijających się w XX wieku we Francji w Polsce.

**Słowa kluczowe:** Isou, letryzm, awangarda, konkretyzm.

91

LITTERARIA COPERNICANA 3(43) 2022

ISSNp 1899-315X

ss. 91–99

---

\* Dramatopisarz, reżyser, eseista, kompozytor muzyki teatralnej, historyk literatury. Absolwent polonistyki w ramach MISH na Uniwersytecie Warszawskim i reżyserii na Akademii Teatralnej w Warszawie. Interesuje się literaturą modernizmu, ze szczególnym uwzględnieniem dramatu i komparatystyki muzycznej.

E-mail: [michal.zdunik@gmail.com](mailto:michal.zdunik@gmail.com) | ORCID: 0000-0003-3189-3457.



# Toward a Concrete Drama.

## Isou and Successors Research Perspectives

**Abstract:** The aim of this text is to show the formal, structural and ideological similarities between the strategy of letristic poets (above all Isidore Isou) and a particular group of 20<sup>th</sup> century Polish dramas. In the poems of the letrists (which ultimately functioned as paratheatrical scripts), the word functioned as a visual and sound object, torn from traditional semantics, being a free record of the physical work of voice and body; thus denying the traditional alphabet and system of language (in this case – the end of the representation of the impossibility of textualisation of the apocalyptic experience). On the basis of the analyses of these practices, the author introduces the concept of “concrete drama”, which – like the poems of the Letrists – is at the same time a visual object, a score of rhythmical musical composition, a literary work and a record, and proposes a group of texts that can be included in this genre category. The analysis shows an unintended and independent similarity between two avant-garde aesthetic currents, developing in the 20<sup>th</sup> century in France in Poland.

**Keywords:** Isou, Lettrism, avant-garde, concretism.

## 1. Uwagi wstępne

**T**ematem mojego artykułu będzie wskazanie podobieństw między dramatopisarską praktyką wybranych autorów polskiej dramaturgii XX wieku a awangardową artystyczną strategią ruchu letrystycznego<sup>1</sup> i jego twórcy – Isidore’a Isou. Dokładne opisanie i zrozumienie praktyk francuskich awangardystów stanie się dla mnie przyczynkiem od utworzenia nowej kategorii „dramatu konkretnego”, która będzie służyła do klasyfikacji określonych tekstów dramatycznych (i poetyckich), stojących na pograniczu dramatu, kompozycji muzycznej i obiektu wizualnego. Równie ważne jest dla mnie ponowoczesne rozumienie konkretystycznej, negatywistycznej awangardy, którą reprezentował Isou właśnie. Wedle takiej interpretacji, którą przejmuję od Andrew Husseya (a o którym jeszcze napiszę) (Hussey 2000), letrystyczny autor staje się figurą późnej nowoczesności, gdzie głównym celem stało się przedstawienie negatywności i niemożliwości opisanie rzeczywistości, a więc – dojście do kresu reprezentacji. W takim rozumieniu dekonstruowane elementy języka (litery, tradycyjne składnia zdania, dotychczasowy system semantyczny, stające się ostatecznie jedynie organicznym zapisem ciała, które mówi tylko o własnej materialności) stają się nie tyle składnikami afirmatywnego, awangardowego programu, ile częścią dzieła zaprzeczającą własnej istocie. W tychże właśnie podobieństwach: formalnych, konstrukcyjnych (np. dzieła Tytusa Czyżewskiego) oraz ideowych (m.in. Różewicza, Kajzara i Schaeffera)

---

<sup>1</sup> W późniejszym okresie, który wykracza poza zakres tego tekstu, z ruchu letrystycznego narodził się sytuacjonizm (który z kolei wyłonił się z *Międzynarodówki letrystycznej*), gdzie najważniejszą postacią stał się Guy Debord (znany w Polsce przede wszystkim jako autor głośnej pracy *Spółczesność spektaklu*).

widzę *genus proximum* między wybranymi polskimi utworami dramatycznymi a twórczością francuskiego awangardzisty. Oczywiście – to jedynie wstępna propozycja, raczej zbudowanie pola skojarzeń i propozycji do dalszych badań niż skończona, genologiczna teoria. Niemniej jednak uważam, że warto jest wprowadzić do polskiej refleksji nad dramatem letryzm – może on bowiem okazać się pomocny w opisie wielu konkretystycznych tekstów dramatycznych.

## 2. Isou i letryzm – podstawowe założenia

Nie będę przytaczał dokładnej biografii Isidore’a Isou, a także jego dokładnej twórczej drogi<sup>2</sup> (w sprawny sposób przedstawia ją al. Hussey we wspomnianym tekście, zob. Hussey 2000: 134–136, oraz Jacques Donguy w krótkim szkicu, napisanym po śmierci artysty, zob. Donguy 2008: 76–77), ale skupię się na jak najkonkretniejszym przedstawieniu jego estetycznej teorii. Letryzm, opisany przez samego Isou, najobszerniejszej w pracy *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (Isou 1947), ogłaszał kres języka i niemożliwość powrotu do dotychczasowych formuł poetyckich, w swoim radykalizmie wykraczając już nawet poza postulaty dadaistyczne<sup>3</sup>. Jak bowiem zapowiadał – przywoływany przez Donguy’a – w *Manifeste de la poésie letrriste* (1942), jego postulatem stało się „zniszczenie SŁÓW w imię LITER”, stwierdzał też, że „letryzm, wraz z całą tabula rasa konceptów i powrotem do źródeł (dźwięków), może dać początek prawdziwie pierwotnej konstrukcji” (Donguy 2014: 19), sens samej zaś poezji nie miał być odczytywany w „plastyczności słownych znaczeń”, ale w jego przeciwieństwie – oddzieleniu znaczenia od dźwięku i zredukowaniu wiersza do jego najbardziej elementarnej składnika: litery (Hussey 2000: 137). Co więcej, dla letrystów pierwszej generacji – Jean Louisa Brau, Gila Wolmana, François’a Dufrêne’a i Gabriela Pomeranda – wyjątkowo ważna była dźwiękowość i performatywny aspekt ich dzieł. Do tradycyjnego alfabetu<sup>4</sup> (rozumianego przez nich nie tyle jako zestaw formalnych znaków graficznych, przeznaczonych do tworzenia większych całości, ile raczej system brzmień) dodawali oni również inne dźwięki: seplenienie, dyszenie, chrapanie, kichanie, kaszlenie, gwizdanie czy wdychanie i wydychanie powietrza (Schöning et al. 1991: 314), które pozbawione były znaczenia w rozumieniu dwupoziomowej semantyki (Hussey 2000: 137); ważniejsze od niego było samo zdarzenie audialne, jego fizyczność,

<sup>2</sup> W sprawny sposób przedstawia ją al. Hussey we wspomnianym tekście, zob. (Hussey 2000: 134–136), oraz Jacques Donguy w krótkim szkicu, napisanym po śmierci artysty, zob. (Donguy 2008: 76–77).

<sup>3</sup> Zresztą od samego początku Isou otwarcie występował przeciw ruchowi Dada, przerywając 6 stycznia 1946 roku (według niektórych źródeł – 8 stycznia) czytanie sztuki *La Fuite* Tristana Tzary oraz poprzedzający je wykład, krzycząc: „Dada est mort! Vive le letrriste”; wyjaśnił też zgromadzonej publiczności, czym jest letryzm oraz przeczytał swój wiersz *Promenade parmi les mots de mon pays*. Samo spotkanie odbiło się głośnym echem w prasie (m.in. w żarliwym sprawozdaniu w *Le Combat*), a także było często komentowane w artystycznym środowisku Saint Germain-des-Prés. Był to początek artystycznej popularności Isou – wydarzenie to było tym ważniejsze dla rumuńskiego poety, że na widowni teatru (o czym on sam nie wiedział) byli obecni Louis Aragon i słynny francuski wydawca, Gaston Gaillimard (zob. Hussey 2000: 132, McEvilley 2006: 134, Donguy 2014: 19, Sjöberg 2015: 38, Wakeman 2009: 189).

<sup>4</sup> Sam Isou pisał: „Rozszczepiliśmy alfabet, który od wieków przykucnął w swoich przestarzałych dwudziestu czterech literach, w jego brzuch wetknęliśmy dziewiętnaście nowych liter (wdychanie, wydychanie, seplenienie, charczenie, chrząkanie, wzdychanie, chrapanie, czkanie, kaszlenie, kichanie, całowanie, gwizdanie itd.)”, cyt. za: Döhl 2017: 260.

organiczność i bezpośredniość (Cabañas 2014: 30)<sup>5</sup>. Co więcej, Isou traktował głos i krzyk jako elementy pierwotne sztuki, stojące u źródeł muzyki, odpowiadając tym sam na zadane przez siebie pytanie o *Przyszłość muzyki w poezji* (Donguy 2014: 130–131). Przykładem tej praktyki są także nagrania symfonii i kompozycji letrystycznych, opierających się często na rytmicznym powtarzaniu pojedynczych sylab, absolutnie niezrozumiałych zestrojów głoskowych, oddechów, krzyków, oraz innych onomatopeicznych, dźwiękowych struktur (bardzo często słyszalnych w poezjach/kompozycjach Lemaître’a i Isou)<sup>6</sup>. W podobny sposób – to jest „pozasemantyczny” albo może nawet „antysemantyczny” – letryści traktowali medium wizualne i audowizualne: zamiast tradycyjnego systemu znaków stosowali oni system niestandardowych znaków (pochodzących z alfabetu Morse’a, Braille’a czy języka flag), aby unieważnić dwuwektorową semantykę i stworzyć oddzielny sposób pisania, nazywany przez nich hypergrafią (metagrafią) (Jay 1994: 421), albo nawet jeszcze więcej – stworzyć projekt uniwersalnego języka, niewyczerpanego i niezależnego od referencjalnego systemu znaczeń, nieskończonego – otwartego bowiem na nowe elementy (Sinker 1997: 230; Alix 2017: 74).

To wyraźne przejście w sferę pozasemantyczną ma jednak dwa oblicza. Oczywiście, co można było wywnioskować z referowanych przeze mnie postulatów, jednym z ideowych źródeł takiej praktyki jest filozofia pierwszych awangard początku wieku, gdzie podstawą była rewolucyjna kreacyjność i stworzenie, w pozytywnym i afirmatywnym aspekcie, języka do dyskursywizacji nowoczesności (Bürger 2006), ale przede wszystkim także (o czym wspominałem już na początku) przeświadczenie o kresie języka i konieczności wprowadzenia poetyki negatywności. W cytowanym już przeze mnie manifestie z 1947 roku Isou jako jeden z celów letryzmu określa „stworzenie zrozumiałym i wyrazistym niezrozumiałego i niejasnego, ukonkretyzowanie ciszy, pisanie nicości” (Isou 1947: 171, przekład własny). Ta dezintegracja języka prowadziła do osądu o niemożliwości poezji, końcu referencjalności i postawieniu prymatu fizycznego (to jest audialnego czy wizualnego) doświadczenia (przekazywanego odbiorcy) nad bezpośredni sens słów<sup>7</sup> Isou. Tekst ów dla Husseya staje się zresztą odpowiedzią na słynne zdanie Adorna o niemożliwości istnienia poezji po Auschwitz: Celan wybiera hermetyczną, ciemną symbolikę, Isou zaś – całkowite odrzucenie tego symbolicznego systemu. Sam Isou ponadto podkreślał, że po katastrofie Holocaustu nie jest możliwe funkcjonowanie (a co za tym idzie – pisanie) na tych samych zasadach (Hussey 2000: 137–140).

Ale co jeszcze ważniejsze, ta negatywność miała w sobie zapisany performatywny aspekt: dla letrystów wyjątkowo ważne było łamanie fizycznych ograniczeń sztuki, przekazywanie radykalnego doświadczenia, przekraczanie granic między aktorem/performerem a publicznością (wspominałem już o tym, pisząc o „organiczności” i „materialności” w koncertowych wykonaniach letrystycznych kompozycji/symfonii). W takim rozumieniu teksty letrystycznych poematów należy interpretować nie tyle jako utwory ściśle poetyckie czy też

<sup>5</sup> Fragment recytacji (a może raczej bardziej odpowiednie byłoby słowo – performowania) letrystycznej poezji dokonany przez Maurice Lemaître’a i Jacques Spacagna został zarejestrowany w 1955 roku przez Orsona Wellesa w dokumentalnym filmie *Around the World with Orson Welles* (zob. Cabañas 2014: 6).

<sup>6</sup> Zob. nagranie *Maurice Lemaître présente le lettrisme*, Columbia 1958 (np. *Lettre Rock/ Rock Letter*) lub *Isidore Isou: Poemes Lettristes 1944–1999*, Alga Marghen 1999 (*Poème pour broyer le cafard*); popularyzacją i rejestrowaniem letrystycznych symfonii Isou zajmuje się obecnie Frédéric Acquaviva (zob. nagrania wydane dla oficyny Al Dante).

<sup>7</sup> Jak dzieje się to w wierszu *Cris pour 5,000,000 de juifs egorges*.

poetycko-wizualne, ale raczej muzyczne czy nawet dramatopisarskie, będące scenariuszem określonej, performatywnej akcji, funkcjonującym jednocześnie jako obiekt wizualny, tekstowy, muzyczny i dramaturgiczny. Tym samym chciałbym niejako przekroczyć pole analiz poetyckich i potraktować praktykę literacką i artystyczną, zapoczątkowaną przez Isidora Isou, jako pretekst do rozważań na temat tekstowej formy utworu dramatycznego i zastanowić się, co analiza dokonań francuskiego ruchu awangardowego może przynieść w lekturze określonej grupy polskich dramatów XX wieku.

### 3. W stronę dramatu konkretnego

Chciałbym w tym momencie dokonać gatunkowego rozróżnienia. W tradycji historii i teorii literatury istnieją dosyć silnie ugruntowane pojęcia „poezji konkretnej” (Kremer 2013: 95–114), a także „partytury poetyckiej” (Hejmej 2003; Bogalecki 2015), jak również „partytura teatralnej” (Raszewski 1958; Whorten 2013) czy „partytura dramatu” (Styan 1976). Jednakże żaden z tych terminów nie wydaje się przystający do klasyfikacji i zidentyfikowania zjawiska, którym chciałbym się zająć. Kategoria poezji konkretnej stawia w centrum rozważań przede wszystkim eksperymenty wizualne, utwory o charakterze audialnym przesuwając raczej na poziom dzieł muzycznych; partytura poetycka odnosi się do tekstów poetyckich, gdzie podobieństwo do partytury odwołuje się raczej do graficznego podobieństwa zapisu kompozycji dźwięków i konkretnego tekstu lirycznego; partytura dramatu to kategoria zastosowana przez Styana w analizie konwencjonalnej sztuki, partytura teatralna zaś to najczęściej scenariuszowa rekonstrukcja określonego przedstawienia, ze wskazaniem aktorskiego ruchu, choreografii muzyki etc., lub też bardzo dokładny zapis, pozwalający na późniejsze odtworzenie spektaklu.

Sama zaś praktyka letrystyczna i jej (nie zawsze uświadamiane, a raczej – istniejące równolegle) kontynuanty stoją między tymi pojęciami. Z jednej strony bowiem: posługują się niekonwencjonalnym zapisem graficznym, zbliżającym je do kolażowego konkretyzmu, z drugiej zaś – te „wizualne obiekty” nie funkcjonują jedynie w przestrzeni wzrokowej, ale są wyraźnymi wskazówkami wykonawczymi, które uzyskają całkowitą podmiotowość i niezależność dopiero w momencie aktorskiej/muzycznej interpretacji i wykonaniu. Następnym aspektem jest tryb i czasowość odbioru: podczas gdy wiele wierszy poezji konkretnej percypowanych jest synchronicznie (to jest ich odbiór i poznawalność nie są określone w minutach i sekundach, a dzieło to istnieje niezmiennie i niezależnie od upływającego czasu – czyli jak dzieła plastyczne), to utwory letrystyczne mają zapisaną strukturę dramaturgiczną, rozłożoną w pewnym odcinku czasu – i ich całkowity odbiór zależy od obserwowania zmienności i występowania oraz zanikania pewnych dźwiękowych/performatywnych/teatralnych elementów. Taki stosunek do tekstu przypomina nieco partytury poetyckie (por. Bogalecki 2015), jednak fundamentalną różnicą między tymi gatunkami jest kwestia performatywności właśnie: podczas gdy tamte utwory spełniały się także w indywidualnej lekturze, tutaj zapisana jest „możliwość” inscenizacyjna. Ta potencjalność jest też wyznacznikiem, który określałby odstępstwa między dziełem letrystycznym (lub też takim, które chciałbym uczynić w przyszłości tematem moich badań, o czym za chwilę) a partyturą teatralną, w której głównym celem było jak najwierniejsze i jak najdokładniejsze odtworzenie przebiegu spektaklu (bądź też stworzenie takiej notacji, która pozwoli na także jego

powtórne wykonanie). Natomiast w dziełach wywodzących się z ducha *letrisme* notacja jest najczęściej autorską propozycją twórcy (pozostawiającą bardzo duży margines dowolności), a jej interpretacja zależy w dużej mierze od inwencji wykonawcy, który staje się w tym momencie rzeczywistym współtwórcą utworu.

Jak więc widać, istnieje kilka określonych cech dystynktywnych dla oddzielnego, wypracowanego z praktyki letrystów gatunku awangardowego, który chciałabym wstępnie i roboczo nazwać „dramatem konkretnym”, parafrazując określenie przynależące do utworów poetyckich.

Zatem w utworze, określanym mianem „dramatu konkretnego” powinno występować kilka wyznaczników:

- a. „konkretność” zapisu (stosowanie znaków graficznych o autonomicznym charakterze plastycznym, a także elementów kolażowych, zapożyczeń z technik sztuk pięknych, zapis niekonserwatywny, zerwanie z tradycyjną składnią i gramatyką języka, rozbijanie spójnych struktur słów i zdań);
- b. performatywność (przeznaczenie utworu do publicznego wykonania, to jest wyraźne zaznaczenie, że dzieło może całkowicie zaistnieć dopiero w sytuacji aktorskiego/dźwiękowego występu, a także – wyodrębnienie w założeniach tekstu „postaci” bądź też „wykonawców”) i co za tym idzie – diachroniczność (utwór ma określoną i wyrazistą strukturę dramaturgiczną);
- c. improwizacyjność (oznacza to, że samo odczytanie określonego zapisu pozostawia dużą dowolność i każdorazowo jest powoływaniem tekstu na nowo).

Oczywiście chciałabym w tym momencie dokonać też kilku uściśleń.

- a. Po pierwsze, w ramach wyodrębnionych przeze mnie kategorii mieściłyby się również dzieła interpretowane dotychczas jako utwory poezji dźwiękowej albo też stojące na pograniczu literatury i muzyki konkretnej (jak np. *Ursonate* Kurta Schwitersa czy też *Symphonie n 1: Le mariaje du Don et de la Volga* Maurice’a Lemaître’a), gdyż według mnie sam gest „przejęcia” określonych struktur i formy utworu muzycznego jest gestem performatywnym, o wyraźnej strukturze postaciowej i dramaturgicznej (to jest „wykonawca” takiego utworu „gra, że gra muzykę”, inscenizuje kompozycję i koncert; bardzo ważnym elementem takiego wykonania jest nie tyle sama dźwiękowa strona utworu, ile subwersywny i prowokacyjny gest przejęcia cech przynależnych dotychczasowo innej sztuce).
- b. Po drugie, bardzo często (choć nie zawsze) istotnym elementem funkcjonowania takiego dramatu jest napięcie, jakie tworzy się między graficzną postacią utworu, jego dramaturgiczną strukturą i określoną realizacją. Każda z tych trzech postaci istnienia ma dużą skłonność do autonomizacji, to jest może funkcjonować i/lub jako obiekt plastyczny i/lub utwór dramatopisarski i/lub jednorazowe, autorskie odczytanie partytury (doskonałym przykładem takiej strategii są niektóre dzieła Bogusława Schaeffera, jak np. *Howl* czy *TIS MW2*).
- c. Po trzecie zaś, w utworach, które chciałabym w przeszłości zaliczać do tejże kategorii, można zaobserwować różny stosunek do języka i tekstowej materii, co łączy się bezpośrednio z systemem estetycznym, w którym te utwory powstały.
  - I. Część z nich, reprezentująca nurty postmodernizmu albo też późnej nowoczesności, traktuje ów język podobnie jak Isou, to jest jako umarły byt, który należy poddać negatywistycznej dekonstrukcji i pozbawić referencjalnego sensu



(i w tym sensie konkretyzm będzie się odnosił do składników tekstowych/wizualnych/dźwięków, których jedynym znaczeniem jest ich materialna, odczuwalna zmysłowo postać), ponieważ wobec przemian i katastrofy świata niemożliwe stało się stosowanie dotychczasowego systemu reprezentacji. Ta strategia, którą określiłem na początku tekstu mianem negatywistycznej, konkretystycznej awangardy, jest dla mnie szczególnie ważna – pokazuje bowiem przemianę, jaka zaszła po II wojnie światowej w myśleniu o modernizacji języka artystycznego (w polskiej dramaturgii jest ona bardzo mocno widoczna w dziełach Schaeffera, Różewicza czy Kajzara).

- II. Inni z kolei autorzy (związani z przedwojenną awangardą, podobnie jak dadaistyczni prekursorzy letryzmu) widzą moc kreacyjną języka i zdolność do opisywania zmieniającej się rzeczywistości, tak więc rozbiór dotychczasowej struktury języka i przejście do pozycji konkretności będzie miało na celu afirmatywne ukazywanie miejsca podmiotu w świecie.

## 4. Perspektywy

Chciałbym na końcu zaznaczyć grupę tekstów, które mogłyby zostać opisane za pomocą wprowadzonej przeze mnie kategorii. W wielu przypadkach, rzecz jasna, nie można mówić o tym, że cały utwór jest realizowany w gatunku „dramatu konkretnego”, ale np. jego fragmenty przejawiają takie cechy i czynią to z różną intensywnością. Są to oczywiście rozważania i kategoryzacje wstępne, które będą później wymagały dokładniejszego opisu i omówienia.

W pierwszej kolejności będzie to najbardziej ewidentny przykład, czyli twórczość Bogusława Schaeffera – od najradykałniejszych przykładów, stosujących wyrazistą, graficzną partyturę (*Howl*, *TIS MW2*), aż do dzieł późniejszych i nieco bardziej konserwatywnych, ale też dosyć wyraźnie wpisujących się w opisywany przeze mnie schemat (*Kwartet dla czterech aktorów*, *Scenariusz dla nieistniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego*). W Polsce prekursorami takiego myślenia byli twórcy awangardowi – ta strategia dramatopisarska jest najbardziej widoczna w dramatach Tytusa Czyżewskiego (*Wąż*, *Orfeusz i Eurydyka*, *Włamywacz z lepszego towarzystwa*), choć pierwsze zapowiedzi konkretyzmu są widoczne już chyba u Wyspiańskiego, w *Wyzwoleniu* (autonomiczne znaki zapytania i wykrzyknienia w kwestiach masek). Do kontynuatorów zaliczyłbym także m.in. Tadeusza Różewicza (np. fragmenty w *Kartotece rozrzuconej* czy *Spaghetti i miecz*), Mirona Białoszewskiego (utwory poetyckie i te zaliczane do cyklu *Teatru osobnego*) czy Helmuta Kajzara (pewne wrywki z *Gwiazdy*).

Jeszcze inną kategorią, którą warto rozważyć jako podstawę do dalszych, perspektywicznych badań, jest pojęcie poematu dramatycznego, której synkretyczność i gatunkowa nieokreśloność może stać się bardzo przydatnym narzędziem opisu praktyk letrystycznych i komparatystycznych porównań. W końcu, jak pisze Dobrochna Ratajczakowa:

Poemat dramatyczny łączył cechy liryki, epiki i dramatu – zatem wiersz, subiektywizm ja lirycznego, refleksyjność, nasycenie środkami poetyckimi, monologiczność, z narracyjnością

i fabularnością, konkretnymi sytuacjami dramatycznymi i wykorzystywaniem wybranych teatralnych konwencji wykonawczych. (Ratajczakowa 2016)

Oczywiście to kilka tylko przykładów z historii XX-wiecznego dramatu polskiego, które można by całkowicie lub częściowo wpisać w ramy zaproponowanego przeze mnie gatunku: pozostaje jeszcze cała przestrzeń utworów audialnych (scenariusze słuchowisk), stojących na granicy sztuk wizualnych, literatury czy teatru oraz egzemplifikacji formy teatru muzycznego. Sądzę jednak, że warto podjąć trud takiej analizy, gdyż w ten sposób zostanie zapełniona luka w badaniach nad polskim dramatem, w którym największy nacisk zostanie położony na jego „partyturowość”, a nawet więcej – fizyczność, organiczność i cielesność (rozumianą jako graficzna czy dźwiękowa postać), ponadto – ukazane zostanie swoiste pokrewieństwo estetyczne. Okaze się bowiem, że chęć letrystów do stworzenia konkretnej poezji – dramatów (bo w istocie ich wiersze są niczym innym, jak scenariuszami parateatralnych akcji), opartych na doświadczeniu ciała oraz zapisanych w wyrafinowanych graficznie, swobodnych formach, to nie tyle odosobniona awangardowa praktyka, ile część większego estetycznego projektu, który funkcjonował także w Polsce – tyle że w mniej jednoznacznej i bardziej rozproszonej postaci.

## Bibliografia

- Alix, Frédéric 2017. „Isidore Isou et la métagraphie: utopie du langage total”. W: François Coadou (red.). *Fragments pour Isidore Isou*. Limoges-Dijon: les presses du reel.
- Bogalecki, Piotr 2015. „Czytanie partytur. W stronę partytrowego stylu odbioru tekstów literackich”. *Ruch Literacki* 6: 543–557.
- Bürger, Peter 2006. *Teoria awangardy*. K. Wilkoszewska (red.). Tłum. Jadwiga Kita-Huber. Kraków: Universitas.
- Cabañas, Kaira M. 2014. *Off-Screen Cinema: Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*. Chicago–London: Chicago University Press
- Donguy, Jacques 2008. „Isidore Isou (1925–2007)”. *Inter* 98: 76–77.
- 2014. *Poezja eksperymentalna. Epoka cyfrowa (1953–2007)*. Tłum. Magdalena Madej. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Döhl, Reinhard 2017. „Literatura konkretna”. Tłum. Joanna Roszak. *Przestrzenie Teorii* 8: 249–263.
- Hejmej, Andrzej 2003. „Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej”. *Teksty Drugie* 4: 34–46.
- Hussey, Andrew 2000. „La Divinite d’Isou’: the Making of a Name, and a Messiah”. *Forum for Modern Language Studies* 36, 2: 132–142.
- Isou, Isidore 1947. *Introduction à une nouvelle poésie et a une nouvelle musique*. Paris: Gallimard.
- Jay, Martin 1994. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Kremer, Aleksandra 2013. „Poezja konkretna w trzech obszarach językowych”. *Przestrzenie Teorii* 19: 95–114.
- McEvelley, Thomas 2006. „Modernism, Post-Modernism, and the End of Art”. *New England Review* 27, 1: 129–148.
- Raszewski, Zbigniew 1958. „Partytura teatralna”. *Pamiętnik Teatralny* 3/4: 380–412.



- Ratajczakowa, Dobrochna 2016. „Poemat dramatyczny”. W: *Encyklopedia Teatru Polskiego*. <https://encyklopediateatru.pl/> [17.12.2021].
- Schöning, Klaus [&] Mark Cory 1991. „The Contours of Acoustic Art”. *Theatre Journal* 43, 3: 307–324.
- Sinker, Mark 1997. „Shhhhhh!”. *The Musical Quarterly* 81, 2: 210–241.
- Sjöberg, Sami 2015. *The Vanguard Messiah: Lettrism between Jewish Mysticism and the Avant-Garde*. Berlin: University of California Press.
- Styan, John L. 1976. „Partytura dramatu”. Tłum. Kazimierz Karkowski. *Pamiętnik Literacki* 67, 3: 209–249.
- Wakeman, Rosemary 2009. *The Heroic City: Paris, 1945–1958*. Chicago: Chicago University Press.
- Worthen, William B. 2013. *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*. Tłum. Mateusz Borowski [&] Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka.