

Beata Śniecikowska

## Akustyka afektywna dwubiegunowa? – o dwóch sensualno-semantycznych ekstremach awangardy

W tym szkicu interesują mnie dwa znaczeniowo-sensualne ekstrema poezji awangardowej, których w takiej konceptualizacji i takiej konfiguracji nikt chyba dotąd nie analizował. Wydaje się, że po prostu nie dostrzeżono (wciąż ta językowa dominacja okulocentryzmu! – odpowiedzialna być może także za opisywane zaniechanie), że w spuściźnie awangardystów spod najróżniejszych egid w ogóle zaistniały interesujące mnie tutaj grupy utworów. Inna rzecz, że grupy te zbierają układy dość heterogeniczne i nieszczególnie obficie reprezentowane. To jednak kompozycje z wielu względów intrygujące i, po prostu, *par excellence* awangardowe.

Na analizowanych przeze mnie semantycznych biegunach awangardowej fonostylistyki poprzez dźwięk reprezentowano to, co w pozatekstowym świecie nieuchwytnie dla ucha, co, zasadniczo, z bezpośrednio odbieranymi falami dźwiękowymi niewiele ma wspólnego. W awangardowych inkarnacjach tekstowych przybiera natomiast postać zaskakująco rozpasaną brzmieniowo i artykulacyjnie. Dla wychwycenia i opisania tych ekstremów awangardowej semantyki (i stylistyki) zastosowałam dość ludyczne filtry. Wydaje się jednak, że analizowane – na razie mocno „po łebkach” – bieguny awangardowego wysłownienia (czy raczej: „wydźwięczenia”) naprawdę domagają się pogłębionych studiów literaturoznawczych.

Jak to jednak możliwe, że cokolwiek umknęło uwadze badaczy od dziesięcioleci penetrujących teksty awangardy? Douglas Kahn w 1999 roku pisał: „modernizm szczegółowo odczytywano i oglądano,

rzadko się jednak w niego wsłuchiwało<sup>1</sup>. W przypadku twórczości futurystów i dadaistów (te heterogeniczne prądy interesują mnie w tej chwili najbardziej) od brzmień uciec się jednak nie dało. Awangardę przesłuchiwało od dziesięcioleci. Bardzo długo badacze poruszali się jednak po niesłychanych (nigdy dotąd) pejzażach dźwiękowych ścieżkami wytyczanymi niemal wyłącznie przez same teksty programowe artystów. Awangardę oblepiano kolejnymi etykietami (w dużej mierze zapożyczanymi od samych twórców-„manifestantów”), przez które dźwięki przedostawały się z niemałym trudem i w zniekształconej postaci. Na tysiącach kart pisano (niekoniecznie analitycznie) o przetwarzaniu brzmień cywilizacji, fascynacji hałasem, tekstowych reprezentacjach fonosfery wielkiego miasta i pola – nowoczesnej, rzecz jasna – bitwy. Pośród analiz awangardowych bruityzmów, symultanizmów, symultaneizmów często umykały pewne semantyczne i (fono)stylistyczne oczywistości. Szczęśliwie do literaturoznawczego lamusa można odłożyć twierdzenia o włoskich futurystach, którzy „nie powracali już do odtwarzania kumkania żab lub świergotu ptaków, interesując się wyłącznie takimi zjawiskami, jak pękanie granatów czy warkot silników”<sup>2</sup> czy dadaistycznym dziele sztuki będącym „bezznaczeniowym wyrazem emocjonalnych doznań albo [...] bezznaczeniowym, istniejącym autonomicznie, zespołem dźwięków”<sup>3</sup>. Dziś nie sposób już także negować skryptoralności literatury, ignorować „śladów głosu i audiosfery pozostawionych w zapisie tekstowym”<sup>4</sup>. Te z kolei łączyć należy, naturalnie, z analizami współtworzonej przez układy dźwiękowe semantyki. Szeroko profilowanym badaniom awangardy sprzyja wyraźne w ostatnich latach ożywienie na polu studiów nad

<sup>1</sup> D. Kahn, *Noise, Water, Meat. A History of Voice, Sound, and Aurality in the Arts*, Cambridge, Massachusetts–London, 1999, s. 4.

<sup>2</sup> Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, Warszawa 1987, s. 248.

<sup>3</sup> H. Zaworska, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*, Warszawa 1963, s. 72–73.

<sup>4</sup> A. Hejmej, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 97–98. Przypomnijmy jeszcze, znów słowami Hejmeja, że „(każdy) tekst jest zapisem głosu i zarazem skrywa pewne ślady audiosfery, staje się, chcąc nie chcąc, graficzną rejestracją przestrzeni akustycznej. Neologizm «skryptoralność» oznacza w tym kontekście rozumienie czynności pisania jako procesu transkrybowania głosu i świata dźwięków [...]. Oznacza jednocześnie rozumienie czynności lektury/ odbioru tekstu jako zjawiska akustycznego związanego z głosem” (tamże, s. 97).

dźwiękiem w literaturze i sztuce nowoczesnej<sup>5</sup>. Jednym słowem – dzieje się wiele. I, na szczęście, sporo jeszcze zostało do odkrycia.

## 1. O chrobotach ciał niebieskich

Awangardyści nie stawiali żadnych barier swojej – i swych bohaterów – percepcji. Pewne odgłosy notowane na kartach tomów, czasopism, dramatów wciąż jednak budzą zdumienie – jak np. brzmienia przypisywane... ciałom niebieskim. Gwiazdy, planety, asteroidy, komety to były

- <sup>5</sup> W tym szkicu zaledwie dotykam – bardzo lekko – wielu istotnych dla współczesnych *sound studies* kwestii. Badania nad dźwiękiem w kulturze i życiu społecznym to jedna z najżywiej dziś rozwijanych dziedzin humanistyki. W wielu wypadkach tego rodzaju studia „odklejają się” jednak od analiz samych tekstów kultury, dryfując w stronę socjologii i filozofii nauki. Warto, jak sądzę, możliwie często kierować je także na tory *stricte* analityczno-interpretacyjne. Spośród najistotniejszych nowych prac z zakresu *sound studies* (ich lektura znacznie poszerzy zaledwie sygnalizowane tu konteksty badawcze) wymienić należy: *The Sound Studies Reader*, ed. J. Sterne, London–New York 2012; *The Oxford Handbook of Sound Studies*, eds. T. Pinch, K. Bijsterveld, Oxford 2012; *The Auditory Culture Reader*, eds. M. Bull, L. Back, Oxford–New York 2003; *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity*, ed. V. Erlmann, Oxford 2004; J. Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham–London 2003; V. Erlmann, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, New York–Cambridge 2010; J. Epstein, *Sublime Noise. Musical Culture and the Modernist Writer*, Baltimore 2014; J. Mowitt, *Sounds. The Ambient Humanities*, Oakland 2015; *See this Sound*. Audiovisuology, eds. D. Daniels, S. Naumann, J. Ihoben, Köln 2015; A. Curtin, *Avant-garde Theatre Sound. Staging Sonic Modernity*, New York 2014; *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, eds. M. Perloff, C. Dworkin, Chicago–London 2009; M. Ovadija, *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*, Montreal 2013 czy polskie prace: A. Hejmeja (m.in. *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008; *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001), A. Dziadka (m.in. *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999; *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014), T. Misiaka (*Estetyczne konteksty audiosfery*, Poznań 2009; *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, Poznań 2013); B. Śnicikowskiej (m.in. *Nuż w uhu. Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008; *Dźwięk i ruch – o awangardowej poezji dźwiękowej*, „Teksty Drugie” 2014, nr 3, s. 268–292); J. Dembińskiej-Pawelec, „*Poezja jest sztuką rytmu*.” *O świadomości rytmu w polskiej poezji dwudziestego wieku*, Katowice 2010); poświęcone *sound studies* numery „Tekstów Drugich” (2015, nr 5) i „*Kultury Współczesnej*” (2012, nr 1 (72), *Dźwięk, technologia, środowisko*, koncepcja numeru T. Misiak).



percypowane w pozatekstowym świecie innymi niżli słuch zmysłami (wyjątkiem mogą być wydające uchwytnie dla ludzi dźwięki zorze polarne, niebędące jednak ciałami niebieskimi *sensu stricto*). Poeci awangardy mimo to niemal gremialnie wsłuchiwali się w firmament – szczególnie wówczas, gdy stworzyć próbowali teksty o silnym zabarwieniu emocjonalnym. Powszechność awangardowych praktyk tropienia gwiazdnych dźwięków umknęła, jak mi się wydaje, uwadze badaczy eksplikujących spuściznę futurystów, dadaistów, surrealistów. Warto zatem przetrząsnąć awangardowy gwiazdny „worek z głoskami”.

Na początek pokusić można się tutaj o krótką wycieczkę kulturowo-astronomiczną. Jeśli „muzykę sfer” analizować z mniej powszedniej i mniej „zdroworozsądkowej” perspektywy, rzecz przestaje być zupełnie oczywista i... całkowicie afoniczna. Jarosław Włodarczyk, profesor astronomii, tak opisuje udźwiękowane kosmologiczne wizje<sup>6</sup>:

Idea, że ruchy ciał niebieskich [...] są źródłem harmonijnych dźwięków, wywodzi się od Pitagorasa (VI w. p.n.e.) i jego uczniów. Podjęta przez Platona i innych greckich filozofów, stała się ostatecznie częścią nauki i kultury wieków średnich. W zmodyfikowanej postaci, gdyż muzykę sfer zastąpiła w średniowieczu muzyka niebieska – muzyka tworzona przez aniołów u stóp Stwórcy, powyżej sfery gwiazd, czyli już bez bezpośredniego związku z biegiem planet. [...] Koncert zatem trwał, lecz co z tego, skoro i tak wymykał się człowieczym zmysłom.

Porzućmy więc zmysły i Muzy.

Ruchy niebieskie są niczym innym jak muzyką ciągłą na wiele głosów, która daje się objąć NIE UCHEM, LECZ INTEKTEM” – zdecydował na początku XVII w. Johannes Kepler, odnajdując w ruchach planet rzeczywistą harmonię Wszechświata. [...]

<sup>6</sup> Na melomanów zainteresowanych „po ziemsku” wcielonymi muzycznymi wersjami harmonii sfer czekają m.in. zestawiona przez Włodarczyka lista przebojów <http://www.wiw.pl/astronomia/eseje/historia/spiew/lista.asp> (dostęp 20.12.2016) i album *Music of the Spheres* Mike'a Oldfielda.

W przypisaniu planetom dźwięków nie ma nic niezwykłego. To samo można zrobić z każdym zjawiskiem okresowo zmieniającym się w czasie. Ziemia zamyka pełne okrążenie wokół Słońca w ciągu roku, więc można by jej przypisać, na przykład, drgania o częstości równej w hercach jedynie dzielonej przez liczbę sekund w roku. U Jowisza na rok nie przypada nawet dziesiąta część pełnego okrążenia i tyle samo niższa byłaby częstość drgań, odpowiadająca ruchowi orbitalnemu planety olbrzyma. [...] Łatwo zauważyć, że planetarne częstości umykają ludzkiemu uchu [...]. Jeśli jednak przeskalujemy (wszystko da się przeskalować poprzez pomnożenie przez odpowiednią liczbę, w tym przypadku przez  $25 \times 10^9$ ) częstości przypisane planetom, proszę bardzo: znajdziemy się w zakresie częstości słyszalnych.

Dopiero odkrycie, że prawa ruchu planet można odtworzyć, używając klawiatury fortepianu, jest odkryciem niebanalnym. Oznacza bowiem, ni mniej, ni więcej, tylko tyle, że prędkości orbitalne planet (mierzone liczbą obiegów przypadających na jednostkę czasu, czyli np. w hercach) są współmierne, tak jak dźwięki systemu dźwiękowego, którym odpowiadają właśnie klawisze fortepianu. Dla tej niezwykłej prawidłowości, odkrytej przez Keplera, do dziś nie potrafimy podać pełnego wyjaśnienia.

[...]

Klawisze fortepianu, chociaż dość dokładnie wyznaczają granice planetarnych orbit, nie potrafią, niestety, oddać w pełni keplerowskiej muzyki planet, która jest przecież muzyką ciągłą. Od tej niedoskonałości instrumentów tradycyjnych wolna jest muzyka elektroniczna. Wykorzystali to dwaj amerykańscy uczeni z Uniwersytetu Yale, John Rodgers i Willie Ruff, produkując płytę długogrającą z muzyką planet według Keplera. Rodgers i Ruff uwzględnili także planety odkryte później: Urana, Neptuna i Plutona. Ponieważ jednak nawet po przeskalowaniu częstości tych planet nie mieszczą się w zakresie możliwości percepcji ludzkiego słuchu, profesorowie R<sup>2</sup> utworzyli z nich sekcję rytmiczną. [...]

Planety zatem wygrywają na swych orbitach melodie, komponowane zgodnie z obowiązującymi w mechanice nieba prawami. [...]

Czyżby więc śpiew lub muzyka Wszechświata były nie tylko filozoficzną tęsknotą za porządkiem i nie tylko poetycką metaforą, lecz jak najbardziej realną cechą kosmicznych przestrzeni? Nic z tego, piękna idea harmonijnych ruchów planet przegrywa – prawda, że w drobiazgach, ale nieustannie – z rzeczywistością ruchów zaburzonych. Prawa Keplera dobre są dla każdej planety z osobna, samotnie obiegającej Słońce. Rozpatrywane jednocześnie, biegi planet wpływają na siebie wzajemnie, zaburzając czysty ruch po elipsie. W muzykę sfer wkradają się chryпка i zgrzyty. [...] <sup>7</sup>

Zakończmy ten trudno weryfikowalny dla niespecjalisty wywód właśnie na „chrypcy i zgrzytach” – podobne dźwięki będą nam towarzyszyć na kilku najbliższych stronach. W kontekście rozważań Włodarczyka awangardysty wsłuchujący się w dźwięki gwiazd właściwie przestają być dziwakami. Co, naturalnie, wcale nie znaczy, że znane im były astronomiczno-artystyczne meandry konceptu niebiańskich brzmień. Albo że mieli świadomość ograniczeń w Keplerowskiej wersji harmonii sfer. Tak czy inaczej – nie o harmonii i nie o eufonii przyjdzie mi teraz pisać. Krótki przegląd rozpocznę od tego, co – przynajmniej w fonostylistycznej perspektywie – najprostsze.

### a) Onomatopeje

Dla twórców awangardy dźwiękonaśladownictwo było pojęciem znacznie pojemniejszym niż dla najszerzej nawet traktujących onomatopeje językoznawców (dość przypomnieć enuncjacje Filippo Tommaso Marinettiego czy Fortunato Depero<sup>8</sup> z jednej i np. łączącego dźwiękonaśladownictwo

<sup>7</sup> J. Włodarczyk, *Czy wszechświat śpiewa?*; <http://www.wiwi.pl/astrologia/eseje/historia/spiew/c1.asp>, dostęp 15.11.2016. O muzyce sfer zob. też np. T. Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Poznań 2009, s. 48-52; M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Kraków 2011, s. 139-146.

<sup>8</sup> Zob. np. F. T. Marinetti, *La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique (1914)*, [w:] G. Lista, *Futurisme. Manifestes – proclamations – documents*, Lausanne 1973, s. 150-151 (przedruk: F. T. Marinetti, *Geometric and Mechanical Splendor and the Numerical Sensibility (March 18, 1914)*, [w:] tegoż, *Selected Writings*, ed., and with an introduction by R.W. Flint, transl. into English by R.W. Flint,



z ruchonaśladownictwem Mirosława Bańki<sup>9</sup> z drugiej strony). Wydać się może, że „po bożemu” traktowane onomatopeje na niewiele się przydadzą w tekstowych reprezentacjach gwiazd. Dadaści i futuryści umieli je jednak bardzo pomysłowo wykorzystać.

Oto fragment *Krippenspiel – Jasełek* stworzonych przez Hugona Balla we współpracy z innymi zuryskimi dadaistami. Tekst będący – na oko (i ucho) – jednym z przykładów najbardziej rozpasanej, negującej tradycję kultury zawieruchy dźwięków, w bliższym oglądzie ujawnia związki ze starymi, wrosłymi w kulturę formami i stylami wysłowienia – to świetny, *stricte* instrumentacyjny ekwiwalent (czy może: wariant) zapowiedzianych w tytule jasełek, wykorzystujący liczne konwencjonalne onomatopeje. Pojawiają się w nim jednak również układy znacznie mniej skonwencjonalizowane. Posłuchajmy:

#### V. Die heiligen drei Könige.

Der Stern:

Zcke zcke ptsch, zcke zcke zcke  
zcke zcke ptsch! zcke zcke ptsch!  
ptschptschptschptsch. zcke zcke ptsch  
ptsch ptsch.

Die Karawane der drei Könige: Puhrrrrr puhrrrr (Schnauben der Pferde,  
Trampeln der Kamele).

Die drei Könige:

rabata, rabata, bim bam. rabta rabata,  
bim bam ba,  
rabata rabata rabta, rabata bim bam.  
bim bam. bim bam.

Glöckchen der Elefanten:

Bim bim bim bim bim bim bim bim bim

#### Flöten

Trompete:

Tataaaaaaaaaaaaa! tataaaaaaaaaaaaaaaa!

A. A. Coppotelli, London 1972, s. 101–102); tamże, *Onomatopées et Verbalisation abstraite*, [w:] tegoż, *Les mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste di „Poesia”, Milano 1919, s. 65–67). Szeroko o awangardowych koncepcjach dźwiękonaśladownictwa piszę w książce „Nuż w uhu”...

<sup>9</sup> Zob. M. Bańko, *Współczesny polski onomatopeikon. Ikoniczność w języku*, Warszawa 2008; tegoż, *Słownik onomatopei, czyli wyrazów dźwięko- i ruchonaśladowczych*, Warszawa 2009. Zakres onomatopei można jeszcze rozszerzyć (dyskusyjne staje się jednak wówczas samo użycie terminu) – zob. B. Śniecikowska, *Onomatopeja*, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/onomatopeja-40/>, dostęp 9.11.2016.

Schnauben der Pferde:	Puhrrrrr, puhrrrrrrrr, puhrrrrrrr.
Wiehern der Pferde:	Wihihihih, Wihihihih, Wihihihih.
Kacken der Kamele:	Klatschen der Hände mit sehr hohler Fläche.
Der Stern:	Zcke zcke zcke ptsch! <sup>10</sup>

Autorzy *Krippenspiel* odtwarzali jasełkowe przedstawienie – i, w pewnym sensie, także szopkę bożonarodzeniową – niemal wyłącznie za pomocą onomatopei, glosolalii i echolalii. Udźwiękowiali przy tym także niemych bohaterów spektaklu. Gwiazda (niem. *der Stern*) to istotny wizualny – i symboliczny – element świątecznego sztafażu. W *Krippenspiel* kilkakrotnie wygłasza ona jednak swoją rolę. Po wielokroć powtarzane „zcke zcke” (w polskiej transkrypcji „cke cke”) interpretuję jako zabieg swoiście ruchonaśladowczy: dźwiękowe i artykulacyjne<sup>11</sup> odzwierciedlenie migotania – powtarzającego się rozjarzania i gaśnięcia obserwowanej gwiazdy (sekwencyjnie: dwukrotne zwanie narządów mowy w inicjalnym [ck] – z przodu i z tyłu jamy ustnej, swobodny przepływ powietrza, pauza). Co natomiast z kończącymi zapis gwiazdnych migotań „ptsch”?

<sup>10</sup> Cyt. za: *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, in *Verbindung* mit A. Merte, hrsg. von K. Riha und J. Schäfer, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1994, s. 82–83. Przekład B. Śniecikowska, konsultacja K. Kupczyńska:

„V. Święci trzej królowie

Gwiazda: Cke cke ptsz, cke cke cke cke cke ptsz! cke cke ptsz! ptszptszptszptsz. cke cke ptsz ptsz ptsz.

Karawana trzech króli: Purrrrr purrrr (parskanie koni, tupanie wielbłądów).

Trzej królowie: rabata, rabata, bim bam. rabta rabata, bim bam ba, rabata rabata rabta, rabata bim bam. bim bam. bim bam.

Dzwoneczek słońca: Bim bim bim bim bim bim bim bim bim

*Flety*

Trąbka: Tataaaaaaaaaaaaa! tataaaaaaaaaaaaaaa!

Parskanie koni: Purrrrr, purrrrrrrr, purrrrrrr.

Rżenie koni: Ihahahahah, Ihahahaha, Ihahahahah.

Robienie kupki przez wielbłądy: głuchy odgłos klaskania w dłonie

Gwiazda: Cke cke cke ptsz!”

<sup>11</sup> Artykulacja to jeden z kluczowych elementów odbioru ikonicznych elementów mowy. Dowodem znane, prowadzone już kilka dekad temu, eksperymenty z udziałem głuchych od urodzenia dzieci. Uczestnicy badania byli w stanie podać znaczenia wymawianych przez siebie onomatopei wyłącznie na podstawie samego sposobu artykulacji. Zob. I. Fónagy, *Język poetycki – forma i funkcja*, przeł. J. Lalewicz, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 2, s. 224.



Czemu nie usłyszeć w „ptsz” (w literaturoznawczej zabawie można sobie na wiele pozwolić) ruchu gwiazdy w przestrzeni<sup>12</sup>, jej – rwanego, ale konsekwentnego – przemieszczania się po firmamencie? Zauważmy, betlejemska gwiazda ma przecież – co poświadczy każdy jako tako zorientowany w kulturze europejskiej odbiorca – „napędzający” ją ogon. Astronomowie (m.in. wspomniany już Kepler) od wieków usiłowali wyjaśnić dość skąpo opisane w Ewangelii Mateusza zjawisko, identyfikując je z kometą, supernową bądź rzadką koniunkcją planet<sup>13</sup>. A kometa, która do kulturowej interpretacji pasuje najbardziej, ma przecież dający się zaobserwować na nocnym niebie warkocz. Bańko stwierdza (opierając się na polskim materiale językowym, rozpoznania dotyczące dźwięko- i ruchonaśladowczości można jednak, przynajmniej w pewnym zakresie, uniwersalizować<sup>14</sup>), że liczne onomatopeje zakończone spółgłoską szczelinową „oznaczają ruch powietrza”<sup>15</sup>. Pasuje do dadaistycznego „ptsch”? Oczywiście!

Zupełnie inne dźwiękowe ścieżki przez niebiosy wyznaczał Anatol Stern. Polski futurysta „onomatopeizował” gwiazdę nam najbliższą – słońce. W poemacie *Romans Peru*<sup>16</sup> czytamy:

[...]

#### część I. ofiara.

puls rąk ranka bił harmonijnie  
różowy chłód płynął wionął pod arką –  
górą mięsa: tłustą, skrwawioną i żarką

<sup>12</sup> Intrigującym intertekstem może być tutaj neoawangrdowy wiersz *Weltreise (Podróż świata)* Gerharda Rühma z Wiener Gruppe (Grupy Wiedeńskiej), w którym ruch poszczególnych planet Układu Słonecznego oddany został poprzez zbliżone onomatopeje.

<sup>13</sup> Zob. np. *Czy Betlejemska gwiazda była kometą*, rozmowa z dr. Pawłem Presiem, <http://uni.wroc.pl/wiadomo%C5%9Bci/astronomia/czy-betlejemska-gwiazda-by%C5%82a-komet%C4%85>, dostęp 20.12.2016; *Czym była Gwiazda Betlejemska*, rozmowa z prof. Ioną Bednarek, <http://www.polskieradio.pl/23/266/Artykul/750576,Czym-była-Gwiazda-Betlejemska>, dostęp 20.12.2016.

<sup>14</sup> Zob. Bańko, *Współczesny polski onomatopeikon*, s. 54–61.

<sup>15</sup> *Tamże*, s. 65.

<sup>16</sup> O instrumentacji dźwiękowej w tym utworze piszę obszernie w książce *„Nuz w uhu”...*, s. 298 i nast.

wytaczała się kula olbrzymia  
dźwigała się krowa płomienna<sup>17</sup>:

**b–bla. mmuuu – g – yg – h**

**eee – eem. mm**

[...]

(utatuowany szkarłatnymi cętki

SŁOŃCA sturogi olbrzymi łeb krowi

wydał bezsilny urywany ryk, prędko):

**mmu<sup>18</sup>.**

Pierwszy fragment nie pozostawia wątpliwości – słońce to mucząca „płomienna krowa”. Kontekst semantyczny dowodzi, że jest to także krowa niejako plemienna. Jedną z najbardziej konwencjonalnych onomatopei wykorzystał Stern mocno niestereotypowo, otwierając jednocześnie ścieżki interpretacyjne wiodące w różne strony globu i różne przestrzenie humanistyki. Nasuwają się tu np. skojarzenia z egipską Hathor – boginią utożsamianą z krową, przedstawianą także jako kobieta z głową krowy i kulą słońca pomiędzy rogami. Akcja utworu (awangardowej parodii romansu rycerskiego) toczy się wprawdzie w zupełnie innym rejonie świata – w Peru, gdzie w trakcie rytualnej uroczystości zginąć ma złożona w ofierze królewna. Hathorycko-prymitywistycznym skojarzeniom w niczym to jednak nie przeszkadza, tym bardziej, że dźwiękowy obraz słońca to tylko sztafaż dla rozgrywających się na antypodach, szokujących (nie tylko fonostylistycznie) scen. Drugi z cytowanych ustępów przynosi nieco inne obrazowanie, nadal jednak odsyła do – być może wymyślonych – wierzeń i mitów (sturogi krowi łeb, którego nie umiem przypisać do żadnej mitologii). Tak czy inaczej – znów rozlega się muczenie animizowanego słońca.

<sup>17</sup> Tego wersu nie znajdziemy w pierwodruku w *Futuryzjach* (wydanym na początku 1920 roku, z datą 1919), pojawia się on natomiast w opublikowanym później almanachu *Gga* (grudzień 1920). Zob. A. K. Waśkiewicz, *Dodatek krytyczny*, [w:] A. Stern, *Wiersze zebrane*, t. 2, Kraków–Wrocław 1986, s. 274–275.

<sup>18</sup> Cyt. za: *Gga. Pierwszy polski almanach poezji futurystycznej. Dwumiesięcznik prymitywistów*, Warszawa 1920, s. 6.

A oto jeszcze inna, najmniej chyba oczywista, próba „onomatopeizowania” gwiazd – fragment *Crayon bleu* (‘Niebieskiego ołówka’) Pierre’a Alberta-Birota:

CRAYON BLEU

Poème à trois voix simultanées

il fait beau dans mon cœur

*pan-pan-pan pan-pan-pan-pan*

-----

cinéma demapensée que jette tourne en plein air

*krii krii*

merci bonsoir

des forêts des forêts des forêts

*Atchou*

je lui dirai

des monts des mers des villes

*pron-pron-pron drrrrr*

Jean viens ici

[...]

des mondes va

*toc-toc toc-toc*

*tu dors*

des soleils va

*zzzzzzzzzzzz*

-----

[...] <sup>19</sup>

<sup>19</sup> Cyt. za: „Dada” 1918, nr 3, s. 8, wyróżnienia autora, wersja online: <http://blue-mountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnae191812-01.2.11&e=-----en-20--21--txt-txIN-Nietzsche+----->, dostęp 20.11.2016 (przedruk, w nieco innym układzie typograficznym: *Dada. Réimpression intégrale et dossier critique de la revue publiée de 1917 à 1922 par Tristan Tzara*, t. 1: *Réimpression de la revue*, présentée par M. Sanouillet, Centre du xxe siècle, Nice b.r., s. 60), przeł. B. Śniecikowska, konsultacja M. Hasiuk, P. Olkusz:

„NIEBIESKI OŁÓWEK

Poemat symultaniczny na trzy głosy

w moim sercu jest ładna pogoda



Albert-Birot przechodzi od mikroperspektywy świata wewnętrznego (o której szerzej w podrozdziale *Intraakustyka*) po horyzont – i pejzaż dźwiękowy – o wymiarze kosmicznym. Wśród zastosowanych niewerbalnych układów głoskowych wskazać można zarówno wyraziste konstrukcje dźwiękonaśladowcze (na czele z konwencjonalnym „*Atchou*” – ‘A psik’), zbitki, w których można domyślać się dźwiękonaśladowstwa („*pron-pron-pron drrrrr*”), wreszcie zestawienia o potencjale ruchonaśladowczym i, w jakiejś mierze, dźwiękonaśladowczym. Te ostatnie konstrukcje interesują mnie najbardziej, dotyczą bowiem udźwiękowionych ciał niebieskich. Oto wieloznaczne „światy idą”, wydając odgłos „*toc-toc*”, słońca przemieszczają się (po niebie?) z ciągłym „*zzzzzzzz*”. Jak wspominałam, artykulacja i brzmienie głosek szczelinowych odzwierciedlać może ruch powietrza i ruch w powietrzu (jaki w kompozycji Alberta-Birot wykona słońce). Chodzeniu towarzyszy dźwięk „*tok-tok*” (czy „*puk puk*”; konwencjonalne onomatopeje polskie i francuskie czytelne są w obu językach – u nas posłuchać można np. audycji *Tok-tok na wysokich obcasach*, w radiu, nomen omen, TOK FM). Wszystko dość zgrabnie się tu

*pan-pan-pan pan-pan-pan-pan\**

-----

kinomoichmyśliktórekręcęwplenerze

*krii krii\*\**

dziękuję dobry wieczór

lasy lasy lasy

*A psik*

powiem mu

góry morza miasta

*pron-pron-pron drrrrr*

Jean chodź tu

[...]

światy idzie

*puk-puk*                      *puk-puk*

*ty śpisz*

słońca idzie

*zzzzzzzzzz*

-----

[...]

\* „Pan-pan-pan” interpretuję tu jako konstrukcję onomatopieczno-echolaliczną, odnotować trzeba jednak, że słowo „pan” w języku francuskim oznacza ‘połę’, ‘krawat’, ‘ścianę’, ‘bok’.

\*\* *Krii krii* można wiązać z francuskim dźwiękonaśladowczym leksemem „*cri*” – ‘krzyk’.

układu, jedyny „dźwiękonaśladowczo-nawczy” problem polega na tym, że... reprezentowanych w tekście kosmicznych odgłosów nijak w pozatekstowym świecie wysłuchać niepodobna...

## b) „Onomatopeje”

Przywoływane dotąd gwiazdne brzmienia były różnorodnie pośrednio motywowane ikonicznie (jakkolwiek, przynajmniej, swoiste i przewrotne to motywacje). Sami autorzy nie eksplikowali także, o ile mi wiadomo, omówionych tu działań dźwięko- i ruchonaśladowczych. Zupełnie inaczej rzecz wygląda w przypadku prac Marinettiego, twórcy złożonej, bardzo odległej od ustaleń językoznawców, teorii onomatopei. Lingwista uprawomocniłby jedynie pierwszy ze wskazanych przez Marinettiego typów dźwiękonaśladownictwa, najniższy i najmniej ciekawy dla „szefa futuryzmu”: onomatopeje bezpośrednie (imitujące, elementarne, realistyczne)<sup>20</sup>. Muczenie krowy-słońca Marinetti zaliczyłby chyba, mimo wszystko, do tej właśnie klasy najprościej reprezentujących rzeczywistość konstrukcji. Sam tworzył zresztą liczne onomatopeje imitujące, oddające np. najlepiej utrwalony w powszechnym odbiorze futurystycznej fonostylistyki hałas i chaos wojny.

Znacznie ciekawsze wydawały się włoskiemu futurystyce konstrukcje odległe od bieguna prostej ikoniczności. Onomatopeje „pośrednie, kompleksowe (złożone), analogiczne” uznawał za drugi, doskonalszy stopień dźwiękonaśladownictwa. Nie opisał wprawdzie mechanizmu ich działania (czemu może trudno się dziwić), podał jednak konkretny przykład. Formacja „dum-dum-dum-dum” (franc. „doum-doum-doum-doum”) wyrażać miała „odgłos obrotu afrykańskiego słońca<sup>21</sup> i pomarańczowy ciężar słońca, tworząc harmonię między wagą, gorącem, kolorem, zapachem

<sup>20</sup> Zob przypis 8. Szeroko o Marinettowskiej koncepcji onomatopei piszę w książce „Nuż w uhu...”, s. 305–309.

<sup>21</sup> Dodajmy na marginesie, że włoscy futurystyci z uporem dezawuowali opiewany przez dziewiętnastowiecznych twórców księżyc. Marinetti pisał: „Smutny księżycu, zaspany i przeszły / Przekreślam cię za jednym zamachem / zapalając reflektor / wzniesłego elektrycznego blasku / który jest nowy, jaśniejszy / niż twój” (cyt. za: T. Miczka, *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*, Katowice 1988, s. 78). Słońce, jak widać, nie niosło negatywnych konotacji, świetnie wpisując się w futurystyczny witalizm.

i dźwiękiem”<sup>22</sup>. Rozpoznanie Marinettiego zdają się próbą metaartystycznego sankcjonowania niepowtarzalnego, po części tylko jakkolwiek motywowanego ikonicznie, synestezyjnego idiolektu artystycznego. Takie układy fonowizualne zapraszają jednak do interpretacyjnych akrobacji.

Wielokrotnie powtórzone „doum” (oraz „douum douumm”) pojawia się między innymi we francuskojęzycznej kompozycji Marinettiego *Dunes* (‘Wydmy’). Przyjrzyjmy się pierwszej stronie utworu. „Doum” to paronim wielokrotnie askładniowo przywoływanego tu „dunes” (odpowiedniość przede wszystkim akustyczno-artykulacyjna, dla oka podobieństwo wyrazów tekstowych jest znacznie mniej oczywiste). Ten paralelizm w znacznej mierze determinuje interpretację układu.

Stronę otwiera wyrazisty pejzaż dźwiękowy i jednocześnie wizualny, na który składają się wytluszczone glosolalie (nawiązujące do fonotaktyki arabskiego?) „Karazouc-zouc-zouc” i „nadi-nadi”, wykrzyknik (?) z graficzną podpowiedzią artykulacji „AAAAaaaaaam (bis)”, w którym można się zresztą dopatrywać kształtu wydmy – rzecz o tyle uprawnocieniowa, że leksykalne „wydmy” – „dunes” (także w postaci „duuuuuuuuunes”) pojawiają się w inicjalnym akapicie aż dziewięć razy. Pierwsze linie kompozycji tworzą dźwiękowe i wizualne tło dla pozostałej, nielinearnej części układu. Sześciokrotnie powtórzone, zapisane większą wytluszczoną czcionką „doum” tworzy tam osobną kolumnę, pionową dominantę kompozycji otoczoną z trzech stron konstrukcjami językowymi najróżniejszego autoramentu: prócz glosolalii to leksemy języka francuskiego – poprawne i odkształcane, notowane askładniowo i tworzące rozbudowane frazy. „Doum” (powtórzone także w prawej części układu, w postaci wytluszczonego „douum douumm”) stanowi brzmieniowe i wizualne jądro kompozycji, „promieniuje” (niczym słońce?) na inne wyrazy i „niby-słowa”. Marinetti decyduje się także na prosty koncept graficzny, wyraźnie wpisujący układ w tradycję poezji wizualnej. „Onomatopieczna” kolumna „doum” ograniczona została z lewej strony dwoma pionowymi kreskami, z prawej wydłużonym znakiem otwarcia nawiasu (niemal linia prosta). Po lewo od kolumny „doum” wydrukowano słowa: „pośpieszny” („précipité”), „oślepiający” („aveuglant”), „wieczny” („éternel”), „mechaniczny” („mécanique”) (przypomnijmy: w języku francuskim słońce jest rodzaju męskiego), po prawo czytamy natomiast: „wełna hałasu myśli” („Laine du bruit

<sup>22</sup> F.T. Marinetti, *La splendeur géométrique et mécanique*, s. 151, przeł. B. Śniecikowska.



# Dunes

**Karazouc-zouc-zouc**

**Karazouc-zouc-zouc**

nadI-nadI **AAAAaaaaaa** (bis) dunes  
duuuuuuuunes soleil dunes dunes dunes  
dunes dunes dunes dunes

*précipité*

*aveuglant*

*éternel*

*aveuglant*

*mécanique*

*aveuglant*

*consanguin*

*aveuglant*

*ton majeur*

*aveuglant*

**doum**

**doum**

**doum**

**doum**

**doum**

**doum**

**doum douumm**

derboukah ennuiblanc

+ laine du bruit

de la pensée

rembourrage sonore

du ciel

bruit rotatif

du soleil souvenirs

cotonneux tam-

bours des moelles

tunnel de sons noirs

dans les montagnes

incandescentes de la

lumière

Il. 1. Pierwsza strona kompozycji *Dunes* ('Wydmy') F. T. Marinettiego, opublikowanej w „Lacerbie” w 1914 roku (za: J. Drucker, *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Chicago 1994, s. 122)

de la pensée”)<sup>23</sup>, „dźwiękowa wyściółka nieba” („rembourrage sonore du ciel”), „obrotowy hałas słońca” („bruit rotatif du soleil”), „tunel czarnych dźwięków w górach rozżarzonych światłem” („tunnel de sons noirs dans les montagnes incandescentes de la lumière”). Układ spiętrzonych, wy-

<sup>23</sup> Ta zaczerpnięta z „gwiazdowego” tekstu fraza mogłaby być łącznikiem między podziałkami mojego szkicu.

bitych pogrubioną czcionką „doum” interpretować można właśnie jako zwizualizowany „tunel czarnych dźwięków”. Czytelnik cały czas pamięta także o brzmieniowo pokrewnych „doum” rozległych piaszczystych wydmach („dunes”, „duuuuuuuuunes”).

I jeszcze jedna ikoniczna kwestia – Marinetti słyszy w „doum-doum-doum” „odgłos obrotu afrykańskiego słońca”. Afryka to – szczególnie w świadomości ludzi sprzed stulecia – kraj ludzi „prymitywnie” komunikujących się przy użyciu bębnów. Dźwięczne „doum” dobrze oddaje głęboki, niski dźwięk bębna<sup>24</sup>, „bęben” pojawia się zresztą w jednej z fraz w prawej części kompozycji (trudne do przełożenia „tambours de moelles” – ‘bębny istoty rzeczy / rdzenia / szpiku kostnego’). „Doum” nie sposób uznać za jakkolwiek weryfikowalną onomatopieczną reprezentację słońca (to zresztą swoisty oksymoron), trudno jednak odmówić ikoniczności (różnego typu i o różnym natężeniu) całej omówionej tu kompozycji.

### c) Cytaty z gwiazd?

Na koniec tej części szkicu – niespodzianka. Na hasło „mowa gwiazd”, wielu automatycznie odpowie: jedna z płaszczyzn języka Wielimira Chlebnikowa! Istotnie pisał Chlebnikow o języku gwiazdnym, ba! – w poemacie *Zangezi* (i nie tylko tam) podawał przykłady takiego języka. Wcale nie chodziło mu jednak o mowę gwiazd. Ciało niebieskie było tutaj tylko jedno i, co więcej, nie była to gwiazda, a konkretna planeta: Ziemia. Istotę językowych poszukiwań stanowiło natomiast poszukiwanie jak najdoskonalszej, nowej (czy raczej: nowej-starej, zapomnianej) płaszczyzny porozumienia zamieszkujących planetę (gwiazdę) ludzi. Język gwiazdny miał być bowiem swoistym, nienacechowanym emocjonalnie alfabetem intelektu, opartym na semantyce dźwięków mowy (znaczeń tych twórcy *Zakłęcia przez śmiech* poszukiwał na najróżniejsze sposoby: poprzez gromadzenie i porównywanie słów o podobnych nagłosach, przez zabiegi słowotwórcze, tropienie zakłęb i ludowych wyliczanek, dociekania onomatopieczne itd.<sup>25</sup>). A zatem szło o język ogólnoziemski, „uniwersalny dla

<sup>24</sup> Zob. charakterystykę głoski „u” w onomatopejach – M. Bańko, *Współczesny polski onomatopeikon*, s. 66.

<sup>25</sup> O poszukiwaniach tych interesująco pisała niedawno Marjorie Perloff (M. Perloff, *Krajobrazy dźwiękowe Chlebnikowa: litera, liczba i poetyka „zaumu”*, [w:] *tejże*,

całej planety – »gwiazdy«<sup>26</sup>, stanowiący krok na drodze poszukiwania *zaumu*<sup>27</sup>. *Pieśń w języku gwiazdnym z Zangezi*<sup>28</sup> nie jest zatem w żadnej mierze pieśnią gwiazd – jakkolwiek pozostaje dla badaczy literatury i językoznawców tekstem wyjątkowo interesującym.

Twórczość Chlebnikowa posłużyła mi w okologwiezdnym wywodzie jako swoisty przykład negatywny. Na zakończenie tej części rozważań oddaję jednak, mimo wszystko, głos Prezesowi Kuli Ziemskiej. Pisał on: „dźwiękowa lalka *słońce* [słowo „słońce” – zabawka stworzona z dźwiękowych „gałganków”, mająca znaczenie tylko dla ludzi mówiących danym językiem – dop. B. Ś.] pozwala w naszej ludzkiej zabawie ciągnąć za uszy i za wąsy majestatyczną gwiazdę rękoma żałosnych śmiertelników, przez różnymi dativami, na które nigdy by się nie zgodziło prawdziwe słońce”<sup>29</sup>. Wygląda na to, że awangardyści wcale nie chcieli (przynajmniej w swych najskrajniej eksperymentalnych pracach) słońca – ani żadnej innej gwiazdy – męczyć dativami i oblekać „laleczkami” epitetów. Glosolalia, onomatopeja, nierozzerwalne zrosty echolaliczno-glosolaliczne to sposób na wprowadzenie do tekstów „czyste” dźwiękowej energii, na dezautomatyzację percepcji literatury i – dzięki temu – także dookólnego świata.

*Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki*, przeł. K. Bartczak, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2012, s. 172–177. Koncepcję Chlebnikowa szeroko omawiam w książce *„Nuż w uhu”...*, s. 154–171 (tam też obszerna bibliografia).

<sup>26</sup> A. Pomorski, *Wstęp*, [w:] W. Chlebnikow, *Poezje wybrane*, wyboru dokonał, przeł. i oprac. A. Pomorski, Warszawa 1982, s. 13.

<sup>27</sup> Jak pisze Adam Pomorski: „Koncepcja ta wynika z założenia, że poszczególne litery alfabetu w swym kształcie i początkowe fonemy rdzeni wyrazowych wyobrażają określony rodzaj przemieszczenia w przestrzeni, ruchu, co decyduje następnie o charakterze treści samego wyrazu” (*tamże*). I tak, w *Zangezi* czytamy np., że „S oznacza ruch punktów z jednego nieruchomego punktu: promieniowanie”, „W to obrót jednego punktu wokół innego (ruch kolisty)”, „Ch jest powierzchnią, która chroni jeden punkt przed poruszającym się w jego stronę innym punktem” (cyt. za: V. Khlebnikov, *Collected Works of Velimir Khlebnikov*, Vol II: *Prose, Plays and Supersagas*, transl. P. Schmidt, ed. R. Vroon, Massachusetts–London, England 1989, s. 344, przeł. B. Śniecikowska). Zob. też rozpoznania zawarte w tekście *Nasze założenia* (W. Chlebnikow, *Rybak nad morzem śmierci. Wiersze i teksty 1917–1922*, wybrał, przełożył i przypisami opatrzył A. Pomorski, Warszawa 2005, s. 78).

<sup>28</sup> Zob. np. Khlebnikov, *Collected Works...*, s. 342–343.

<sup>29</sup> W. Chlebnikow, *Nasze założenia*, s. 77.



## 2. Intraakustyka

We współczesnych *sound studies* pisze się wiele o wydawanych przez ciało człowieka dźwiękach pozajęzykowych. Na somatoakustykę składają się między innymi „oddech, sapanie, jąkanie, mruczenie, mlaskanie i inne głosy i omsknięcia języka”, „szepty, krzyki, mruczenie i gwizdanie, nucenie, mlaskanie, ssanie i przetykanie, [...] wybuchy śmiechu i płaczu”<sup>30</sup>. Takie cielesne odgłosy należy, naturalnie, wyławiać także z awangardowej skryptoralności. Okazuje się jednak, że w eksperymentalnych tekstach pierwszych dekad XX wieku przeróżne, niekoniecznie artykułowane dźwięki wydaje nie tylko ciało, ale też ludzki umysł, zmysły czy... dusza (jakkolwiek, naturalnie, dość nieostre to kwalifikacje). Mamy tu do czynienia z bardzo gęstymi artykulacyjno-fonostylistycznymi odwzorowaniami doświadczeń, odczuć i doznań wewnętrznych. To stany, których przeżywanie w żaden oczywisty sposób nie wiąże się z wydawaniem dźwięków. Tymczasem w ujęciu awangardowych twórców wewnętrzny świat człowieka nowocześnie (przy użyciu eksperymentalnych zabiegów fonostylistycznych) „rezonuje” w zetknięciu z bardzo różnorodnymi bodźcami.

Tę – dość dziwaczną i mocno heterogeniczną – dziedzinę nazywam roboczo intraakustyką. Nie upieram się wcale, przynajmniej na tym etapie poszukiwań, że to wyjątkowo istotna, a przeoczona (niedosłuchana) część spuścizny awangardy. Na razie przeanalizujemy po prostu, co – i jak – w podsłuchanych głowach i sercach piszczy. To w moim szkicu przeciwwaga dla omawianej „kakofonii sfer”, semantyczne antypody gwiezdnych brzmień. Ciała niebieskie oraz zakamarki ludzkiej duszy – i mózgu – uznać można za ekstremalnie oddalone. Brzmienia, jakie przypisali im awangardysty, wcale jednak tak mocno się od siebie nie różnią.

Rozpocznę od układów, które – pod pewnymi względami – uznać trzeba za stosunkowo konwencjonalne. Tym bardziej, że wyrażają wewnętrzne głosy nieźle słyszalne także w literaturze wcześniejszych okresów. Tyle tylko, że wówczas brzmiały one zdecydowanie inaczej. Oto jeden z najprostszych i najoczywistszych przykładów. W zbierającym najróżniejsze dźwięki-głosy *Telegrafie i telefonie duszy* (*Telegrafo e telefono dell'anima*, 1926) Giovanniego Gerbino słychać

<sup>30</sup> D. Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha?*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 23 (drugi z cytatów pochodzi z opisu książki *Lexicon of the Mouth* Brandona LaBelle). Zob. też np. J. Mowitt, *Sounds. The Ambient Humanities*.

## GŁOS WYRZUTU SUMIENIA

Część pierwsza:

Eeeee

Część druga:

Eeeeeeeeeeeee

Część trzecia

Eeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee<sup>31</sup>

Wewnętrzne *soliloquia* mogą, naturalnie, układać się w naszych głowach w sekwencje fraz i zdań. Tyle tylko, że u Gerbino „wypowiedź” wyrzutu sumienia to tylko ciąg liter (właściwie: multiplikacja jednej litery), w realizacji głosowej – coraz dłużej ciągnięty pojedynczy dźwięk. W miejsce semantyki – najistotniejszej przecież, gdy idzie o wewnętrzne porachunki – pojawia się sam artykulacyjno-foniczny konkret. Naturalnie, daje się go „natrzeć”: to, być może, znany, męczący komunikat, dla którego zbędna jest już jakakolwiek werbalna wykładnia. Na tle innych zapisywanych na kartach *Telegrafu i telefonu duszy* „głosów” – np. „głosu jesieni” („Laràlaràlaràaaaaaa”) czy zimy („Brrrrrrrrrrrrrrrrrrrr”)<sup>32</sup> – wyrzut sumienia brzmi dość nowocześnie, wpisuje się bowiem w tworzony w całości kompozycji echolaliczno-glosolaliczno-onomatopeiczny ciąg. W izolacji jego „głos” brzmi jednak jak stosunkowo konwencjonalny wykrzyknik.

W kontekście intraakustyki czytać daje się także ikony (czy raczej: „dżingle”) awangardowości. Znow trudno się obejść bez Marinettiego i jego niesłychanej (nigdy wcześniej) onomatopeiczności. Autor *Zang Tumb Tuuum* pisał:

Werbalizacja abstrakcyjna wyrażać ma rozmaite stany naszej duszy za pomocą spontanicznie tworzonych i zestawianych ze sobą hałasów i dźwięków pozbawionych konkretnego znaczenia. Przykładowo: złożone odczucia prędkości i kierunku osoby jadącej automobilem oddałem przy użyciu następującej werbalizacji abstrakcyjnej:

<sup>31</sup> Cyt. za: T. Miczka, *Czas przyszły niedokonany...*, s. 79.

<sup>32</sup> Cyt. za: G. Gerbino, *Telegrafo e telefono dell'anima. Con norme e regolamento di F. T. Marinetti*, Milano 1926, s. 22–23, wersja online: <http://www.arengario.it/opera/telegrafo-e-telefono-dellanima-con-norme-e-regolamento-di-f-t-marinetti-4703>, dostęp 5.12.2016.

mocastrinar fralingaren donì donì  
 donì x x + x vronkap vronkap  
 x x x x x angolò angoli angolà  
 angolin vronkap + diraor diranku  
 falasò falasòhhhh falasò picpic  
 viaAAAR viamelokranu  
 bimbim nu rang = = = + =  
 rarumà viar viar viar<sup>33</sup>

Stworzony przez futurystę wierszowy przykład werbalizacji abstrakcyjnej wykorzystany został w słynnej, na różne sposoby nicowanej przez badaczy<sup>34</sup> werbo-wizualnej kompozycji *Après la Marne, Joffre visita le front en auto* ('Po Marnie [bitwie pod Marną]. Joffre odwiedził front samochodem', 1919; tam ośmiowiersz podpisany został jako „Verbalisation dynamique de la route” – 'dynamiczna werbalizacja drogi'). Przywołaną kilkuwersową kompozycję potraktować należałoby – w świetle Marinettowskiego opisu – jako glosolaliczny „zanot” wrażeń kinestezyjnych i propriocepcyjnych. Gdyby nie metaliterackie wprowadzenie autora, słyszałabym tu – w kontekście całego „mapopodobnego”<sup>35</sup> *Après la Marne* – ekspresywny mirohład<sup>36</sup>, dający się z pewnym trudem semantycznie wkomponować w całostronicową opowieść o pokonującym górskie drogi i przemawiającym do żołnierzy generale. W ośmiowierszu pojawiają się nieliczne dezautomatyzowane *włoskie słowa* (ich semantyka uprawomocnia przedstawioną wyżej interpretację, to m.in. „via” – 'droga' czy „angolo” – 'róg /ulicy/') i onomatopeje o różnym stopniu skonwencjonalizowania, być może oddające dźwięk samochodowej trąbki, pojedynczych wystrzałów czy ryk silnika („picpic”, „bimbim”, „rang”, „raruma viar” i „viaAAAR”). Przeważają jednak wyrazy tekstowe, których w żaden sposób z „włoszczyzną” łączyć się nie da (jak obce fonotaktyce i morfologii

<sup>33</sup> F. T. Marinetti, *Onomatopées et Verbalisation abstraite*, s. 67.

<sup>34</sup> Zob. szczeg. ostatnio wydane prace: N. Perloff, *Sound Poetry and the Musical Avant-Garde*, [w:] *The Sound of Poetry...*, s. 106–108; J. J. White, *Iconic and Indexical Elements in Italian Futurist Poetry*, [w:] *Signergy*, ed. J. Conradie et al., Amsterdam 2010, s. 144–148.

<sup>35</sup> J. J. White, *Iconic and Indexical Elements...*, s. 146.

<sup>36</sup> O gradacyjnej hierarchii tekstów asemantyzujących (słopiewnie – namopaniki – mirohłady) piszę szczegółowo w książce „*Nuż w uhhu*?...”, s. 202–205.





Il. 2. F. T. Marinetti, *Après la Marne, Joffre visita le front en auto* ('Po Marnie. Joffre odwiedził front samochodem'), 1919 (za: N. Perloff, *Sound Poetry and the Musical Avant-Garde*, [w:] *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, eds. M. Perloff, C. Dworkin, Chicago and London 2009, s. 107)

tego języka „mocastrinar fralingaren” czy „diraor diranku”<sup>37</sup>. Dzięki egzegezie Marinettiego dźwiękowo-semantyczna tekstura ośmiowiersza zyskuje bardzo konkretne znaczenie, ciekawie korespondujące z całościowym kształtem logowizualnej kompozycji *Après la Marne*. Bez metaartystycznej podpowiedzi poradzilibyśmy sobie, jak wskazywałam, nieco inaczej.

W przypadku niektórych kompozycji Marinettiego interpretator jest jednak właściwie bezradny. Może albo w ciemno (i głucho?) zgodzić się na wykładnię autora, albo po prostu rozłożyć ręce. Przywołajmy Marinettowską „onomatopieję abstrakcyjną” (trzeci, wysoki stopień dźwiękonaśladowczości), „nie odpowiadającą żadnemu ze znanych w naturze

<sup>37</sup> Za konsultacje językowe bardzo dziękuję Panu Doktorowi Emiliano Ranocchiemu.

głosów, a stanowiącą dźwięczny odpowiednik najbardziej skomplikowanych i tajemnych aspektów wrażliwości człowieka”<sup>38</sup>. Jako przykład Marinetti podaje formację „ran ran ran”. Zmultiplikowane „ran” znajdziemy także na jednej ze stron analizowanej już kompozycji *Dunes*<sup>39</sup>. I w wynurzeniach futurysty (bardzo ogólnikowych), i w samym tekście literackim (wyjątkowo heterogenicznym stylistycznie i semantycznie) brak konkretnych wskazówek interpretacyjnych. We wcześniej opisywanych kompozycjach Włocha były to np. słońce, Afryka, wydmy, jazda automobilem, front. Tym razem próżno szukać w metaartystycznym wywodzie wyrazistych punktów odniesienia, *Dunes* natomiast dają ich aż nazbyt wiele.

W tym miejscu chciałabym wrócić do przywoływanego już *Niebieskiego ołówka* Alberta-Birota. Przypomnijmy pierwsze wersy utworu:

il fait beau dans mon cœur

*pan-pan-pan pan-pan-pan-pan*

-----

cinémademapenséequejetourneenpleinair

*krii krii*

**merci bonsoir**

des forêts des forêts des forêts

*Atchou*

Tekst pokazuje rzecz bardzo istotną dla rozważań o intraakustyce. Mamy oto do czynienia z dźwiękowymi „zanotami” stanów bardzo trudnych do uchwycenia i opisanie – nawet pełnymi, jak najpoprawniejszymi zdaniami. Trudno tu o klarowność semantyczną, także jeśli idzie o same źródła zapisywanych dźwięków. Bo czy na przykład wypełniające drugi wers „*pan-pan-pan pan-pan-pan-pan*” to odgłos rozlegający się „dans mon cœur” czy też, po prostu, eholaliczny przerywnik w utworze, którego spójność wymyka się dotychczasowym literackim konwencjom. Podobnie opisywać można onomatopieczne (?) dźwięki (krzyki?) towarzyszące „kinumoichmyśli”. Nie wiadomo, czy rozlegają się one tylko

<sup>38</sup> J. Heistein, *Futuryzm we Włoszech*, [w:] *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*, red. J. Heistein, Wrocław 1977, s. 33.

<sup>39</sup> Zob. J. Drucker, *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*, Chicago 1994, s. 124.

w głowie doświadczającego niezwykłych stanów podmiotu, czy jednak w jakimś, również zapowiadany tekstowo, plenerze? Z domniemaną intraakustyką ciekawie koresponduje zaprzęgnięta w obrazowanie dźwiękowe somatoakustyka, wyrażająca się w najprostszym (ale dzięki temu łatwo wychwytywalnym i wyraźnie zmieniającym perspektywę)... „*A psik*”.

Ostatni literacki przykład, na jaki chcę się powołać, to dadaistyczny *Seelen-Automobil* (*Automobil duszy* albo *Automobil dusz* – tytuł przekładać można dwojako) Raoula Hausmanna. Na utwór w całości składają się nieprzejrzyste semantycznie układy glosolaliczne:

Solao Solaan Alamt  
lanee leneao amamb  
ambi abmbée enebemp  
enepao kalopoo senou  
seneakpooo sanakoumt  
saddabt kadou koorou  
korrokoum oumpaal  
lapidkal adathoum  
adaneop ealop noamth<sup>40</sup>

Jak interpretować ten mirohład? Trudno byłoby jakkolwiek „natreścić” wiersz bez paratekstualnej podpowiedzi zawartej w tytule. A i tak mamy mnóstwo wątpliwości: czy czytać *Seelen-Automobil* jako tekst śmiertelnie poważny (wariant „świętego bełkotu”, pokrewnego np. *Totenklage – Skardze umarłych / umarłego*<sup>41</sup> Hugona Balla)? A może widzieć i słyszeć tu przede wszystkim zabawę, awangardowe granie na nosie (uchu) czytelnikom ciągle jeszcze oczekującym od poezji wyrazistych treści? Fonotaktyka glosolalicznych wyrazów tekstowych odsyłać może do greki (grecko pobrzmiwa np. wers „enepao kalopoo senou”<sup>42</sup>) i, w mniejszym stopniu, łaciny (cząstki i słowa „lapid-”, „sol-” / „solus”, „ambi-”)<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> Cyt. za: *DADA. 113 Gedichte*, hrsg. von K. Riha, Berlin 2003, s. 102.

<sup>41</sup> Zob. np. *tamże*, s. 35–36.

<sup>42</sup> Nie znaczy to bynajmniej, że wers przekazuje jednoznaczne treści. Nowogreckie „pao” znaczy ‘idę’, „kalo” to ‘dobrze’, „senou” – ‘starego’ (jeśli przyjąć, że zapis „ou” oddaje [u]). Za konsultacje językowe bardzo dziękuję Panu Profesorowi Krzysztofowi Tomaszowi Witczakowi.

<sup>43</sup> Znacznie bardziej sceptyczny jest tutaj w swych językoznawczych diagnozach Jürgen H. Petersen (zob. J. H. Petersen, *Absolute Lyrik: Die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin



Wyrazy, których obecności można domyślać się w tekście widzianym jako palimpsest, miałyby jednak bardzo poważne znaczenia („lapidkał” jako zniekształcone łacińskie „lapis, lapidis” – ‘kamień’?, „Solao Solaan” interpretowane jako odwołania do łacińskiego „solus” – ‘sam, samotny’ lub „sol, solis” – ‘słońce’, w „kalopoo” pobrzmiewać może greckie „kalo” – ‘dobrze’). Dźwięczny, samogłoskowy kontur brzmieniowy utworu budzi także skojarzenia z językami egzotycznymi (np. polinezyjskimi) czy wymyślonymi (jak języki fantastycznych stworzeń u Tolkiena). Glosolalicznymi wyrazami można bawić się niemal bez końca. Interpretacja tekstu takiego jak *Seelen-Automobil* nie jest – i chyba być nie może – serioznym wywodem.

Skupmy się jednak na podstawowych dla moich rozpoznań ustaleniach. Czy tekst Hausmanna to w ogóle przykład intraakustyki? Co lub kto wydaje dziwaczne, fascynujące dla lingwisty, dźwięki? Czyżby dusza (pozornie tylko nieinteresująca literackich rebeliantów<sup>44</sup>) nowoczesnie mknąca automobilem? „Samogłoski, co zrozumiałe, są niezbędnym elementem onomatopei oznaczających jęk lub krzyk”<sup>45</sup>. Może to zatem po prostu zmodernizowane, po nowemu udźwiękowione przeżywanie *Weltschmerzu*? A może dusza, najzwyczajniej, zamknięta jest w ciele i cały tekst interpretować można jako zapis odczuć człowieka podróżującego (samotnie? – inicjalne „Solao”) rozpędzonym autem? Wiersz byłby wtedy jakoś pokrewny przywoływanej werbalizacji abstrakcyjnej Marinettiego. A może wreszcie tak dziwacznie dźwięczy sam automobil? *Par excellence* samogłoskowe układy niewiele mają wprawdzie wspólnego z onomatopejami naśladującymi dźwięki silnika, pisk hamulców czy brzmienia klaksonu. Jeśli to jednak specjalny, „duszny” automobil unoszący się w przestworzach, także onomatopeje mogą być tu zupełnie inne.

Oczywiście docieramy w ten sposób do granic logicznej, jakkolwiek

2006, s. 235).

<sup>44</sup> Już tylko w tym artykule „dusza” pojawia się kilkakrotnie. Awangardyści w pogoni za nowoczesnością wcale – jak widać – dusz nie zaprzędawali, starali się jedynie wpisywać je w nowe konteksty. Aldo Palazzeschi mówił np. w zamknięciu wiersza *Chi sono?* (‘Kim jestem?’): „Jestem linoskoczkiem mojej duszy” (cyt. za: T. Miczka, *Czas przyszły niedokonany...*, s. 62).

<sup>45</sup> M. Bańko, *Współczesny polski onomatopeikon*, s. 67. Wywód Bańki opiera się na polskim materiale językowym, z oczywistych fonologicznych względów (stąd wtrącenie „co zrozumiałe” w wywodzie badacza) daje się także uogólnić (zob. też: *tamże*, s. 54–61).

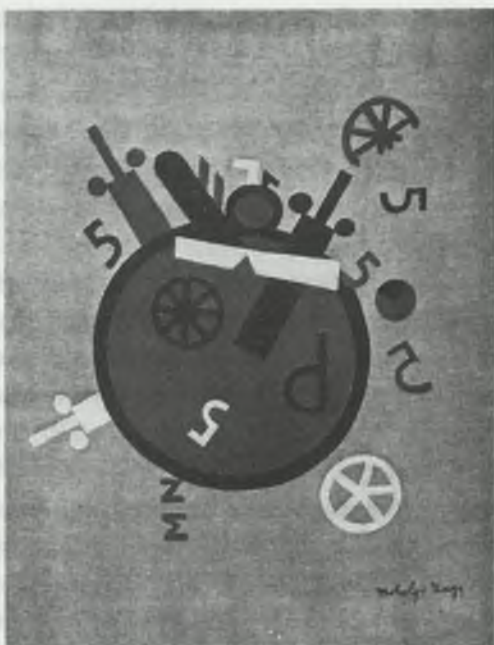
weryfikowalnej interpretacji. Zapowiedziana na początku szkicu ludyczność łatwo może się przedzierzgnąć w literaturoznawczy belkot. Widać jednak znakomicie, jak grząski jest grunt analiz interesujących mnie tu przedziwnych, słabo opisanych przestrzeni awangardowej fonostylistyki, które z pewnością nie wchodzą w obszar somatoakustyki ani też, z drugiej strony, nie odwzorowują zewnętrznych pejzaży dźwiękowych nowoczesności.

Na koniec proponuję jeszcze jeden zwrot w rozważaniach. Aby rzecz jeszcze bardziej skomplikować (ale też, mam nadzieję, poznawczo uatrakcyjnić) odwołam się do w pewnej mierze analogicznych przedstawień wizualnych. Jak widać, teksty operujące intraakustyką w obrazowanie dźwiękowe wprzęgają maszyny (nie jest to regułą we wszystkich tego rodzaju układach, zdarza się jednak dość często). W utworze Gerbino wewnętrzne głosy mogą się ujawnić tylko dzięki tytułowemu „telegrafovi i telefonowi duszy”. U Alberta-Birota pojawia się dziwny wewnętrzny (?) kinematograf. W kolejnych wierszach ważne role pełnią automobile – „doszlusowane” metatekstowo (*casus* Marinettiego) bądź paratekstualnie (przypadek Hausmanna). Co ciekawe, także w zaskakująco wielu awangardowych kompozycjach wizualnych litery i ich zbitki łączone są z różnego typu mechanizmami i opatrywane zaskakującymi, reinterpretującymi całość tytułami. Mistrzem tego rodzaju układów był naturalnie Francis Picabia<sup>46</sup>, sporo podobnych zestawień wyszło także spod ręki Raoula Hausmanna<sup>47</sup>. Pęknięcia kompozycyjne i trudności interpretacyjne nie dziwią szczególnie w przypadku prac dadaistycznych czy surrealistycznych. W tym miejscu odwołać chcę się jednak do znakomicie wyważonej wizualnie kompozycji konstruktywisty, László Moholy-Nagy’a. Na *Wielki emocjometr* (inny tytuł: *Wielkie koło*<sup>48</sup>) składa się

<sup>46</sup> Zob. znakomite opisy mechanomorficznych prac Picabii – G. Baker, *The Artwork Caught by the Tail. Francis Picabia and Dada in Paris*, Massachusetts 2007.

<sup>47</sup> Zob. np. *Dada zum Vergnügen*, hrsg. von H. Korte, K. Kupczyńska, Stuttgart 2015, s. 100; <https://www.uclm.es/artesonoro/r.hausmann/html/d28.html> (dostęp 29.10.2016).

<sup>48</sup> *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste*, a cura di A. Schwarz, Milano 1976, s. 278. Dostępne mi źródła nie podają tytułów węgierskich ani niemieckich (w latach 1919–1920 Moholy-Nagy przebywał w Wiedniu, potem – wiele lat spędził w Niemczech). Tytuły angielskie to *Large Emotion Meter* lub *Large Wheel* (w *Almanacco Dada* podano wyłącznie ten pierwszy angielski tytuł).



Il. 3. L. Moholy-Nagy, *Wielki emocjometr* (inny tytuł: *Wielkie koło*), 1920 (za: *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste*, a cura di A. Schwarz, Milano 1976, s. 278)

przedstawiona centralnie kula (część maszynerii, a może dziwna planeta?) oblepiona dookoła kształtami geometrycznymi (wieże-anteny wyłapujące fale emocji?, dziwnie wyoblone przyrządy pomiarowe?), cyframi i literami. Niektóre litery są odpodobniane, inne zachowują swój zwyczajny, „alfabetyczny” kształt. Litery nie tworzą żadnych rozpoznawalnych słów, mogą jednak pozostawać dla odbiorców nośnikami dźwięków<sup>49</sup>. A zatem: mamy nietworzące leksemów litery, trudne do rozpoznania kształty

<sup>49</sup> Odwołuję się do wyników prowadzonych przez siebie, na razie na niewielką skalę, badań empirycznych dotyczących odbioru prac wizualnych operujących pojedynczymi literami i zbitkami liter. Zob. B. Śniecikowska, *Pole widzenia = pole słyszenia. Percepcyjne uwikłania awangardowych sztuk wizualnych / Visual Field = Sound Field? Perceptual Entanglements of Avant-Garde Visual Arts*, [w:] *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei Nowej Typografii / A Machine for Communicating. Around the Avant-garde Idea of New Typography*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Łódź 2015, s. 111–147.



i tytuł – odwołujący się do emocji. Sytuacja w pewnej mierze pokrewna literackiej intraakustyce i – podobnie skomplikowana interpretacyjnie. Literaturoznawca wzruszyć może ramionami – dziwne intraakustyczne wiersze zdają się zupełnie wymykać analizie językowej i spójnej interpretacji, historyk sztuki natomiast może ciągle opisywać układy kształtów na płaszczyźnie obrazu, opisywać typy kompozycji, analizować zestawienia barwne. Zgoda. Dostrzec warto jednak pewną, wcale nie jednorazową, paralelność trudnych w egzegezie działań awangardowych artystów wizualnych i twórców sztuki słowa. Tym bardziej, że w obu wypadkach w grę wchodzi desemantyzowane zbitki liter. Oraz, co wcale niełatwe do przyjęcia dla badaczy awangardowego malarstwa czy grafiki – dźwięki.

\* \* \*

„Akustyka afektywna dwubiegunowa” to formuła tyleż efektowna, co (mimo wszystko) myląca. Jeśli idzie o semantykę, istotnie mamy do czynienia z ekstremami: perspektywą kosmiczną i trudno uchwytną perspektywą „wsobną”. Z drugiej jednak strony, stosowana w obu wypadkach fonostylistyka nie jest wcale, jak pokazywałam, biegunowo odmienna. Przeciwnie, artyści chętnie wykorzystywali tutaj te same narzędzia: glosolalie, echolalie, onomatopeje, w których modelowaniu nie dostrzegam żadnych wyrazistych, „znaczeniozależnych” prawidłowości. Innymi słowy: samo użycie i ukształtowanie chwytów instrumentacyjnych wcale nie odróżnia „układów gwiazdnych” od kompozycji intraakustycznych.

Na ile natomiast omawiane kompozycje istotnie okazują się afektywne? Dźwięki gwiazd i niesomatyczne brzmienia ludzkiego wnętrza przywoływane są zwykle w tekstach o dużym ładunku emocjonalnym. Niekiedy tworzą tło dla prezentowanej tam wartkiej akcji (przypadek *Krippenspiel* czy *Romansu Peru*), niekiedy same stanowią najżywotniejszą „akcję” utworu (*Seelen-Automobil*). Inna rzecz, że w spuściznie interesujących mnie autorów niewiele jest tekstów emocjonalnie „chłodnych”. Awangardę zajmowały przecież przede wszystkim zjawiska na różne sposoby ekstremalne. Najchętniej przy tym – również ekstremalnie (stylistycznie) wyrażane.

Wydaje się, że wielu awangardowych poetów – z najróżniejszych artystycznych „stajni” – podpisałoby się pod słowami współczesnego artysty dźwiękowego, Endre Szkárosiego:

Poezja: przekaz energii. Dźwięk: przekaźnik energii. Poezja dźwiękowa: totalna komunikacja siły duchowej. [...] Niespodziewana manifestacja zasadniczo niedostępnych wzrokowi, słuchowi i percepcji rzeczy i zjawisk pozwala na momentalny wgląd w działanie jakiegoś fragmentu uniwersum [...].<sup>50</sup>

Czy przedstawione „manifestacje zasadniczo niedostępnych słuchowi zjawisk” istotnie odkrywają jakiś nieznaną fragment świata? Z całą pewnością umożliwiają wgląd (i „wsluch”) w niektóre nieczęsto odwiedzone zakątki uniwersum awangardy. Próby głosowego odtwarzania tych tekstów mogą także uwalniać skumulowane w awangardowych kompozycjach pokłady energii, prezentując obce tradycyjnej sztuce działanie oczyszczające ze stylistyczno-semantycznych konwencji dźwięku.

<sup>50</sup> Cyt. za: <http://www.artpool.hu/Poetry/soundimage/exhibition.html>, dostęp: 29.10.2016.