

Beata Śniecikowska

Dźwięk i ruch : o awangardowej poezji dźwiękowej

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (147), 268-292

2014

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Beata Śniecikowska

Dźwięk i ruch – o awangardowej poezji dźwiękowej¹

I. Dźwięk, ruch, awangarda

Dźwięk i ruch są w europejskiej poezji awangardowej powiązane wielorako, polisensorycznie, „gordyjsko”. Nigdy wcześniej ani też nigdy później eksperymenty fonostylistyczne nie były w literaturze tak liczne, tak różnorodne i tak nasilone². W kontakcie z tą twórczością można mieć wrażenie obcowania z nieznanymi dotychczasowej tradycji kultury „tekstami w ruchu”³, wierszami o niezwyklej,

Beata

Śniecikowska – dr, polonistka i historyczka sztuki, adiunkt w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN. Bada audialność i wizualność poezji modernizmu, tropi związki europejskiej literatury i sztuki z kulturą Dalekiego Wschodu. Autorka książek: *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939* (2005) oraz *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu* (2008). Kontakt: beata.sniecikowska@gmail.com

-
- 1 Tekst jest zmienioną wersją referatu przedstawionego w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN. Podejmowaną tu problematykę omawiałam także w trakcie wystąpień na konferencjach: „Material Modernism” (University of Kent, wrzesień 2012) oraz „Wiersz. Rytm – dźwięk – obraz – semantyka” (Uniwersytet Warszawski, listopad 2012). Uczestnikiem tych spotkań oraz Panom Profesorom Edwardowi Balcerzanowi i Adamowi Dziadkowi bardzo dziękuję za wszystkie uwagi, sugestie i – za sam aktywny udział w moim oglądzie (i odsłuchu) poezji awangardy.
 - 2 Skalę zjawiska uświadamia np. lektura ogromnej (574 strony formatu A-4) antologii różnorodnej poezji awangardowej (w przekładach angielskich) *Burning city. Poems of metropolitan modernity*, ed. J. Rasula, T. Conley, Action Books, Notre Dame, Indiana 2012.
 - 3 Naturalnie formuję tę rozumie inaczej niż badająca relacje intertekstualne Elżbieta Dąbrowska (por. E. Dąbrowska *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo UO, Opole 2001).

zaskakująco kumulowanej i uwalnianej energii, przejawiającej się na poziomie uporządkowań brzmieniowych, graficznych, wreszcie – w niewyczerpanym performatywnym potencjale kompozycji.

Zagęszczone użycie onomatopei właściwych, paronomazji, echolalii, glosolalii, aliteracji, harmonii głoskowej silnie działa na zmysł słuchu. Nie warto jednak oddziaływania tego redukować wyłącznie do wrażeń audialnych. Nie warto także pozostawać przy najprostszej konstatacji, że to literatura silnie dynamiczna – problem jest znacznie bardziej złożony.

Twórczość awangardy nie cierpi bezruchu. W żadnym wymiarze: na poziomie układów graficznych, artykulacyjnych, fonicznych, wreszcie – interpretacyjnych. Ruch uznaję za przeoczoną (czy raczej – zapomnianą⁴) cechę konstytutywną poezji awangardowej, w szczególności poezji dźwiękowej. Ten szkic wskazuje istotne, a nie dość akcentowane problemy budowy i recepcji awangardowych wierszy. Jest także rodzajem literaturoznawczej zabawy, do której poezja awangardystów zaprasza – i prowokuje – jak mało który rodzaj twórczości. Zabawy świadomej, że bardziej analityczny, systematyczny ogląd wymusi zmianę dykcji i zapewne także modyfikację wstępnie rysowanych, z nadmierną może dezynwolturą, rozpoznań i typologii. Na razie jednak po prostu poruszmy, na różne sposoby, z pozoru przenicowane już badawczo tekstowe uniwersum.

Ruch w poezji awangardy często ogląda się (jak najśluszniej) z perspektywy typografii istotnie ruszającej wiersze z posad słupków i prostokątów strof⁵. Tropi się tematyzowaną fascynację prędkością, cywilizacyjnym pędem, który w XX wieku po raz pierwszy masowo stał się udziałem ludzi⁶. Kolejny obszar badań wyznaczają studia nad problematyką montażu i kolażu⁷. Ruch wewnątrz utworów odbywa się jednak również już w pierwszej (w oglądzie Ingardenowskim) z warstw dzieła literackiego: na poziomie samych (nie)uporządkowań brzmieniowych, niekoniecznie tworzących wyrazisty, powtarzalny rytm. Lektura tej poezji dostarcza różnorodnych wrażeń i impulsów kinestetycznych i motorycznych.

4 W kontekście prac m.in. A. Biełego, W. Szklowskiego, J. Mukařovský'ego.

5 Por. np. J. Drucker *The visible word. Experimental typography and modern art, 1909-1923*, University of Chicago Press, Chicago-London 1994; M. Webster *Reading visual poetry after futurism. Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*, Peter Lang, New York 1995; W. Sadowski *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004.

6 Por. np. znakomite, wieloaspektowe studium Marjorie Perloff *The futurist moment. Avant-garde, avant guerre, and the language of rupture*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1986.

7 Por. np. H. Möbius *Montage und collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, Wilhelm Fink Verlag, München 2000.

Na tym etapie dociekań pozwalam sobie na wielorakość (zespolonych ze sobą) rozumień pojęcia „ruch”, związanego m.in. ze zmianami w prze-strzeni strony, poruszeniami narządów mowy, oddziaływaniem na pro-priocepcję czytelnika. Uwzględniam zarówno płaszczyznę percepcyjną zmysłów, jak i odczucia płynące z bardziej intelektualnego, analitycznego obcowania z awangardowymi „rumorami” literatury. Najistotniejsze są dla mnie te poziomy analizy, do których dostęp gwarantują narzędzia szeroko rozumianej poetyki. Prezentowana „zawierucha ruchu” daleka jest od uporządkowania, pozwala za to dostrzec złożoność i skalę interesujących mnie zjawisk.

Pole badawcze ograniczam do awangardowej poezji dźwiękowej⁸ – przyglądam się wierszom bliskim biegunowi homofoniczności (jednorodności brzmieniowej) oraz utworom o bardzo silnie zagęszczonej fonostylistyce, oddalającym się jednak od ściślej homofonii⁹. Wyrazisty, silny związek z ruchem można tu odczuć już na poziomie artykulacji. Istotnie, „wiersz rodzi się nie tylko w oku i sercu, ale i w gardle”¹⁰. W przypadku poezji dźwiękowej kinestezja artykulacyjna jest wyjątkowo intensywna, często oparta na mniej lub bardziej dokładnych repetycjach układów fonemów. Ruch narządów mowy bywa uznawany za istotniejszy i silniej oddziałujący na czytelnika niż odbiór akustyczny postaci tekstu¹¹. Bardziej niż waloryzowanie i rozgraniczanie oddziaływania artykulacyjnego i fonicznego interesuje mnie jednak współdziałanie gardła i ucha w „poruszaniu” awangardowej liryki.

Pośród kwestii kluczowych znajduje się także semantyka poezji dźwiękowej: kształtowana – i odkształcana – na najrozmaitsze sposoby, poddawana eksperymentom składniowym (słowa na wolności, silna jukstapozycja itd.) i leksykalnym (m.in. glosolaliczność, echolaliczność, neologizacja). Zespolenie dźwięku i ruchu staje się szczególnie silne i szczególnie istotne w tekstach asemantyzujących: słopiewniach, namopanikach,

8 W moich badaniach jako poezję dźwiękową traktuję twórczość silnie waloryzującą i eksponującą tkankę foniczną, często kosztem semantyki. Ujęciu temu daleko do precyzji, nie idzie mi jednak o jakkolwiek „zamykające” definiowanie pojęcia. (O problemach terminologicznych – zob. np. A. Hejmej *Partytura poezji dźwiękowej (cykl Bernarda Heidsiecka „Poèmes-partitions”)*, w: tegoż *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2008, s. 111-137).

9 Zbadać warto najpierw „próbki” najbardziej wyraziste – nie znaczy to jednak, że opisywana problematyka nie dotyczy (w pewnym przynajmniej zakresie) wierszy o mniej jednorodnym konturze artykulacyjnym i audialnym.

10 Z. Łapiński „*Psychosomatyczne są te moje wiersze*”. (*Impuls motoryczny w poezji Juliana Przybo-sia*), „Teksty Drugie” 2002 nr 6, s. 15.

11 To m.in. stanowisko Michaiła Bachtina (por. np. Z. Łapiński „*Psychosomatyczne są...*”, s. 16).

miroślądach¹², gdzie nad sensualną i intelektualną percepcją utworu nie nadbudowuje się klarowna, rozbudowana warstwa znaczeń. Bardzo wyrazista jest wówczas materialność wiersza: zmysłowe doświadczenie jego artykulacji, brzmienia, wyglądu.

Ruch w poezji dźwiękowej obserwuję zatem na płaszczyznach:

– Instrumentacji dźwiękowej i kinestezji artykulacyjnej

W centrum dociekań znajduje się nieregularna instrumentacja dźwiękowa. Strategię tę wyznaczają same badane utwory: teksty o zagęszczonej fonostylistyce, zwykle pisane wierszem wolnym, dalekie od jakichkolwiek sztywnych uporządkowań. Ruch organów mowy, „czynnik bezpośredniej sensualności literatury”¹³, uznaję za partnera (nie konkurenta) układów fonicznych¹⁴. Uwzględnić będę także rozpoznania dotyczące percepcyjnej i semantycznej charakterystyki głosek¹⁵.

– Rytmu

Często mamy tu do czynienia z powtarzalnymi, choć nie w pełni regularnymi układami brzmieniowymi niewpisanymi w numeryczne struktury wersyfikacyjne (co najwyżej częściowo, aluzyjnie do nich nawiązującymi¹⁶), nieprzybierającymi także postaci refrenów. Rytm nie daje się, naturalnie, w prosty sposób utożsamić z metrum¹⁷, jest

12 Rozróżnienie to wprowadzam i szerzej opisuję w książce „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2008, s. 202–205.

13 T. Brzostowska-Tereszkiewicz *Kinestezja artykulacyjna*, <http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/kinestezja-artykulacyjna-66/> (3.03.2013). „Teoretycy i historycy literatury różnych orientacji metodologicznych badają kinestezję [nie tylko artykulacyjną – dopisek B.Ś.] w kilku problemowych przekrojach i zawężeniach: literackich reprezentacji doświadczeń kinestetycznych (szerzej: propriocepcyjnych), somatycznej stymulacji procesów twórczych, somatycznej modalności odbioru czytelniczego, wreszcie: struktury wypowiedzi artystycznej” (tamże). Mnie interesują tutaj przede wszystkim dwie ostatnie płaszczyzny, najsilniej skupiam się na samym ukształtowaniu wypowiedzi poetyckiej.

14 Por. Z. Łapiński „*Psychosomatyczne sq...*”, s. 15.

15 Istotnym punktem odniesienia dla projektowanych badań są prace Reuvena Tsura (zob. szczeg. *What makes sound patterns expressive. The poetic mode of speech perception*, Duke University Press, Durham–London 1992).

16 Niekiedy zdają się one swoistymi substytutami dominujących do niedawna w liryce numerycznych uporządkowań wersyfikacyjnych. Nierzadko zapis wierszy dźwiękowych tworzy silną iluzję regularności wersyfikacyjnej – zob. np. *Imagining language. An anthology*, ed. J. Rausa, S. Caffery, The MIT Press, Cambridge–London 1998, s. 116–117, 113.

17 Por. J. Dembińska-Pawelec „*Poezja jest sztuką rytmu*”: *o świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak), Wydawnictwo UŚ, Katowice 2010, s. 23–39.

zwykle nieprzewidywalny, silnie związany z samym „ucieleśnionym” wykonaniem utworu¹⁸. Szczególnie interesujące są dla mnie układy brzmieniowe tworzące dłuższe, paraleliczne bądź na różne sposoby wariacyjne uporządkowania.

– Wizualnego układu strony

Kompozycja graficzna wierszy dźwiękowych częstokroć odzwierciedla bądź podkreśla ich foniczno-artykulacyjną organizację (choć zdarzają się też układy właściwie nieartykułowane). Inaczej, rzecz jasna, bada się dynamikę kompozycji plastycznej, inaczej – tekstów językowych. Tutaj jednak oba porządki intrygująco interferują¹⁹. Przestrzenne za-komponowanie strony „uruchamia” wiersz na karcie tomu – i w umyśle odbiorcy.

Trzy wyróżnione perspektywy (wraz z nadrzędną perspektywą semantyki) należy traktować łącznie. Tylko taki ogląd pozwoli na możliwie spójny wstępny opis interesujących mnie zjawisk. Naturalnie eksplorowane pole problemowe nie jest dla literaturoznawców nieznanym lądem²⁰. Dotychczasowe

18 Por. np. A. Dziadek *Rytm i ciało. Henri Meschonnic krytyka rytmu*, w: *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. M. Bieńczyk, A. Nawarecki, D. Siwicka, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1996, s. 192-203; S. Scobie *Earthquakes and explorations: language and painting from cubism to concrete poetry*, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London 1997, s. 167 i n.

19 Związki poezji dźwiękowej i sztuk wizualnych wymagają głębszego namysłu (w tekście problematykę tę zaledwie sygnalizuję). Gdyby poszukiwać najogólniejszych paralel do awangardowych i neoawangardowych zjawisk w plastyce – w warstwie wizualnej i na poziomie samych technik artystycznych – znaczną część interesującej mnie twórczości można uznać za poezję prawdziwie abstrakcyjną (w różnych znaczeniach terminu – por. E. Stahl *Anti-Kunst und Abstraktion in der literarischen Moderne (1909-1933)*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1997; S. Scobie *Earthquakes...*, s. 154), tworzoną w duchu konstruktywizmu („inżynierijnie” rozplanowane układy) lub abstrakcyjnego ekspresjonizmu (brak łatwo uchwytnej, „matematycznych” uporządkowań, wrażenie improwizacyjności). Co ciekawe, zaskakująco bliskie okazują się także praktyki awangardowych poetów i malarzy w operowaniu rozrzuconymi na karcie / płótnie literami. Przeprowadzać można również bardziej szczegółowe paralele interdyscyplinarne. Zob. przypisy 38 oraz np. S. Scobie *Earthquakes...*, s. 153-215.

20 Dość przypomnieć studia nad „rozpędzającymi” teksty onomatopejami Marinettiego wspierany niestandardową grafią (por. np. P. Gahl, *The beginnings of iconicity in the work of F.T. Marinetti*, w: *Outside-In – Inside-Out. Iconicity and literature 4*, ed. C. Maeder, O. Fischer, W.J. Herlofsky, J. Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2003, s. 81-82, 89) czy związkami między poezją dźwiękową i awangardową muzyką (m.in. N. Perloff *Sound poetry and the musical avant-garde*, w: *The sound of poetry/The poetry of sound*, ed. M. Perloff, C. Dworkin, University of Chicago Press, Chicago–London 2009, s. 97-117). Poezja dźwiękowa doczekała się także dość licznych omówień dotyczących problematyki ikoniczności (o czym dalej). Na marginesie (!) szeregu prac poświęconych tej twórczości pojawiają się zagadnienia wersyfikacji i rytmu. Bardziej uprzywilejowane miejsce przypada typografii.

badania nie rozpoznają jednak podejmowanej przeze mnie problematyki jako pewnego rodzaju całości: złożonej, wielowymiarowej, kluczowej dla pełnego oglądu poezji awangardowej. Sądzę, że studia, jakie projektuję w tym szkicu, mogą być pierwszym krokiem do stworzenia monograficznej syntezy omawianych zjawisk. Na kolejnych etapach warto wykorzystać badania empiryczne sięgające po narzędzia kognitywistyki i neurolingwistyki²¹. Ważne jednak, by nie popaść w impas wieloperspektywiczności. Stąd w mojej pracy badawcza baza w literaturoznawczych rudymentach.

Proponuję przyjrzenie się kilku strategiom „poruszania” awangardowych wierszy. Nie idzie, naturalnie, jedynie o tworzenie wrażenia pędu, symultanicznego, chaotycznego, „technologicznego” ruchu (to, głównie za sprawą Marinettiego, prymarne awangardowe konotacje), ale o poruszenia bardziej różnorodnie i bardziej subtelne²². Zarysowana typologia nie przedstawia ostrych, wykluczających się podziałów, jest w pewnej mierze układem intuicyjnym. Nie jest również, w żadnej mierze, typologią wyczerpującą²³. Proponowane metaforyczne nazwy kategorii nie stanowią formuł niezmiennych i ostatecznych. Część z nich ma wyraźnie ludyczny charakter – tak jak ludyczne, żywiołowe i twórcze były awangardowe zabawy dźwiękiem i grafią.

II. Próba typologii

A. Homofoniczna poezja dźwiękowa

Korelacja dźwięku i ruchu jest najbardziej wyrazista w przypadku utworów homofonicznych bądź prawie homofonicznych. Wielka gęstość artykulacyjna i audialna tych wierszy silnie profiluje sensualne doświadczenia odbiorcy. Uporczywie powtarzające się zbitki głoskowe czynią artykulację coraz trudniejszą w miarę narastania tekstu. Dominują także w odbiorze słuchowym, stając się – po kilku chwilach obcowania z utworem – oczekiwanymi konstyuantami percepcji.

21 To tym istotniejsze, że badamy odbiór tekstów różnojęzycznych, pisanych w językach znanych bądź nieznanach odbiorcy (niekiedy – „językach” jednorazowych).

22 Bardzo istotny w ich percepcji jest czynnik czasu, często – niejako po Lessingowsku – skracałego dzięki układom graficznym. W opisie tej problematyki zastosowanie mogą znaleźć wywiezione z psychologii postaci „reguły, zgodnie z którymi przebiega odbiór dzieła [muzycznego i literackiego – dopisek B.Ś.]. Najważniejsze to: prawo bliskości, podobieństwa, domykania struktur, regularności i symetrii oraz prawo dobrej kontynuacji” (B. Kasprzakowa *Od filologii oka do filologii ucha*, w: *też Pejzaż akustyczny. Szkice o słuchaniu i rozumieniu literatury*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2010, s. 111). Por. R. Tsur *Toward a theory of cognitive poetics*, North Holland, Amsterdam–London–New York–Tokyo 1992, s. 112 i n.

23 Nie uwzględnia np. problemu „kotwiczenia” poezji dźwiękowej w rymach.

1. „Fajerwerki” słowotwórczo-brzmieniowe

„Fajerwerki” słowotwórczo-brzmieniowe to utwory wyjątkowo ekspresywne, charakteryzujące się intensywną repetytywnością dźwięków i ruchów narządów mowy. Serie powtórzeń brzmieniowo-artykulacyjnych można odbierać jako swoiste, „ucieleśnione” serie wybuchów („fajerwerkowych”, a zatem nie momentalnych, a trwających dłuższą chwilę, nierzadko także ludycznych). Nie bez znaczenia dla odbioru wierszy pozostaje również artykulacyjna (i semantyczna) charakterystyka powtarzających się głosek.

O tego rodzaju percepcji można mówić w przypadku wierszy bądź, częściej, ich fragmentów ufundowanych na figurach etymologicznych i pseudoetymologicznych, powtarzających jeden bądź kilka rdzeni. Mamy tu do czynienia z nieznanym wcześniejszej poezji na taką skalę mnożeniem niekoniecznie systemowych neologizmów. Stąd między innymi efekt zaskoczenia chroniący przed monotonią, silnie różnicujący intelektualne i sensualne doświadczenie obcowania z poszczególnymi częstkami utworu (inaczej niż omawiane tu układy będziemy odbierać wiersze bazujące na zasadzie repetycji dokładnie tych samych form wyrazowych czy teksty charakteryzujące się precyzyjnie wyliszczonymi rotacjami dźwięków). Słowotwórczo-foniczne eksplozje delimitowane są m.in. przez układy wersowo-składniowe i samo rozpisanie gniazd słowotwórczych na fragmenty tekstu.

Przykładem wiersza - „fajerwerku” jest słowotwórcze i onomatopieczne zarazem *Zakłęcie przez śmiech (Zaklatije smiechom)* Wielimira Chlebnikowa²⁴:

O, rassmiejties', smiechaczi!
 O, zasmiejties', smiechaczi!
 Szto smiejutsia smiechami, szto smiejanstwujut smiejalno,
 O, zasmiejties' usmiejalno!
 O rassmieszyszcz nadsmiejalnych – smiech usmiejnych smiechaczej!
 O, issmiejzia rassmiejalno smiech nadsmiejnych smiejaczej!
 Smiejewo, smiejewo,
 Usmiej, osmiej, smieszky, smieszky,
 Smiejuncziki, smiejuncziki.
 O, rassmiejties', smiechaczi!
 O, zasmiejties', smiechaczi!²⁵

24 Wiersze obcojęzyczne w tekście głównym cytuję zasadniczo w wersji oryginalnej (wyjątkiem „didaskalijski” fragment jednej z kompozycji Balli), ich przekłady natomiast (tam, naturalnie, gdzie przekład jest możliwy) podaję w przypisach. Jeśli nie zaznaczam inaczej, tłumaczenia moje [B.Ś.].

25 Cyt. za: W. Chlebnikow *Tworienija*, oprac. M.J. Poliakov, W.P. Grigoriew, A.E. Parnis, Pisatiel, Moskwa 1986, s. 54. Przekład polski (J. Śpiewaka): „O, rozśmiejcie się, śmiechacze, / O, zaśmiejcie się, śmiechacze, / Którzy śmiejąc się śmiechami śmiechają śmiechalnie, / O, rozśmiejcie się

Z po części zbliżoną serią artykulacyjnych i audialnych eksplozji mamy do czynienia we fragmencie *Namopaniuku Barwistanu* Aleksandra Wata, gdzie z zawiłanej, spowolnionej poetyckiej narracji wyłania się nagle – wyróżniony także na poziomie grafii – apostroficzny „gejzer” tekstu:

O barwy o baruwy – o raby barbaruw, barany herubuw
o barwicze o czabary – babuw czary, o bicze rabuw
o barwiasy, o syrawy – o basy wiary, o bary ras!
o barwionki o barwoczy o barwiony o barwiohi
o barwigje o barwalje o barwiecze o barwiole
o kroony barw!²⁶

Nie w pełni jednorodne brzmieniowo (choć bliskie homofonii) układy neologizmów ustępują miejsca w trzech ostatnich wersach prawdziwie „fajerwerkowej” eksplozji derywatów opartych na rdzeniu „barw”²⁷. Podobny „fajerwerk” pojawia się w Watowskim *Namopaniuku charuna*: „O! charmoniki charmonki rozchramonki charmoniuny charmoniętr o pocharmonik charmoniacze!”²⁸.

Z kompozycją brzmieniową silnie łączy się semantyka: odbiorca konfrontowany z dynamicznym, bardzo wyrazistym fonicznie uniwersum słowotwórczym może odbierać przyrost „masy tekstu” jako swoisty, silny – choć wyraźnie ograniczony – ruch odśrodkowy. Nie idzie tu o głęboką analogię z działaniem opisywanej w fizyce siły. Odśrodkowość rozumiem jako ponawiane w poszczególnych częściach utworu próby oddalania się od centrum wyznaczanego przez dominujący rdzeń. Czytelnik/słuchacz nie może jednak przekroczyć pewnej granicy, zdystansować się od semantyki i brzmienia trzymającego całość w ryzach morfemu. Tę odśrodkowość, przy braku swobodnego ruchu naprzód, widać przede wszystkim w tekstach, które próbują rozwijać jakąkolwiek narrację (rozpoznawalne konstrukcje składniowe stworzone z neologizmów – przypadek *Zakłęcia*). Progres semantyczny okazuje się bardzo ograniczony, pole znaczeniowe jest jednak znakomicie ugruntowane. W utworach o charakterze enumeracyjnym (fragmenty namopaników) rezygnacja z uporządkowań zdaniowych osłabia walor semantycznej

uśmieszalnie, / O, rozśmieszysz wyśmiewalnych, wyśmiewanych śmiech śmiechaczy. / O, wyśmiej się rozśmieszalnie ośmiewanych śmiech śmiejący. / Śmiejewo, śmiejewo, / Wyśmiej, ośmiej, śmieszki, śmieszki, / O, rozśmiejcie się, śmiechacze. / O, zaśmiejcie się śmiechacze”. Cyt. za: tegoż *Włamanie do wszechświata*, wybór i przekład A. Kamieńska, J. Śpiewak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 9.

26 Cyt. za: A. Wat *Wybór wierszy*, wstęp i oprac. A. Dziadek, Ossolineum, Wrocław 2008, s. 62.

27 Morfologiczno-fonostylistyczna analiza tekstu – B. Śniecikowska „Nuż w uhu”..., s. 175 i n.

28 Cyt. za: A. Wat *Wybór wierszy*, s. 60-61.

odśrodkowości (nie powstaje bowiem narracja). Tkwimy bardzo blisko środka tekstu, „siedząc” niejako w obudowywanym formantami rdzeniu.

Problematykę tę można badać także w wierszach wciąż stosunkowo bli-
skich biegunowi homofonii, rezygnujących jednak z faktycznej bądź pozoro-
wanej jednorodności. W poniższym liryku Chlebnikowa odśrodkowość
wyznaczają dwa rdzenie²⁹:

Pomirał morien', morimyj moricej
Wierien w wierimoje wiericy.
Umirał w morilach morien'
Wierien w wierocza wierni.
Obmirał morieja morien'
Wierien wieritwam Wierany.
Priobmior moriażski morien'
Wierien wierowi wieriazia.³⁰

Dwa semantyczne i kompozycyjne centra tekstu pozwalają na mniej tauto-
logiczne zarysowanie akcji (mimo że wciąż krążymy wokół jednego zdarzenia,
w każdym dwuwiersie mistrzowsko opisywanego innymi derywatami). Na-
przemienność wersowych szeregów dźwiękowo-artykulacyjnych znacznie
wycisza przy tym słowotwórcze eksplozje³¹.

Leczu ("Lecę") Wasilija Kamińskiego w inny sposób oddala się od proto-
typowego „fajerwerku”:

Leczu nad ozierom
Letajnost' sowierszaju
Letiwij duch
Letit so mnoj
Lotwistost' w myslach
Letimost' otrażaju –

29 W oglądzie synchronicznym cząstki „mir-” i „mor-” z wersów nieparzystych można odbierać jako dwa różne rdzenie, tworzące paronimiczne derywaty. Diachronicznie to jeden morfem rdzenny (dla porównania polskie „morzyce” i „mrzeć” mają wspólne źródło).

30 W. Chlebnikow *Sobranije soczinenij 1, t. 2, Tworienija 1906-1916*, red. N. Stiepanow, Wilhelm Fink Verlag, München 1968, s. 44. Tekst w przekładzie polskim (A. Pomorskiego): „Pomierał morzeń, morzączką morzon, / Wierzon w wierzymość wierzączki. / W morzydłach umierał morzeń, / Wierzeń we wierzca wierzonki. / Obumierał morzęcy morzeń, / Wierzon wierzytwom Wierzanny. / Po morzędzku przyobumarł morzeń, / Wierzeń wierzości wierządza”. Cyt. za: tegoż *Widziqdz widziadeł bezkształtnych. Wiersze i teksty 1904-1916*, red. i tłum. A. Pomorski, Open, Warszawa 2005, s. 39.

31 Zob. też Chlebnikow [*Wrzemyse kamysze...*], w: tegoż *Widziqdz widziadeł...*, s. 32.

Lotkij wzor głubok
 Lotwierien i ustojcziw
 Lotokiean szyrok.
 Letistinnaja radost'
 Letisto uletat'
 Letinnoj u wiesnoj.³²

Jądro wiersza to rdzeń „let”. Opartych na nim neologizmów jest jednak, w stosunku do liczby wszystkich słów tekstowych, znacznie mniej niż w dotąd omawianych przypadkach. Co więcej, płynne nagłosowe „l” sprawia, że zamiast serii wybuchów można raczej odczuć paralitanią monotonię. W każdym wersie pojawiają się – konsekwentnie wpisane w poprawne konstrukcje składniowe – dodatkowe, różnordzenne leksemy, co daje możliwość faktycznego śledzenia wierszowej akcji. Wszystkie te czynniki znacznie wytlumiają „eksplozywność” liryku.

2. Wiersze-implozje

Swoistym przeciwieństwem utworów już opisanych są teksty kreujące ruch do środka, wywołujące wrażenie implozji, zapadania się w słowo. Fonicznie i artykulacyjnie jest to ruch znacznie mniej spektakularny (jednym z odczuć artykulacyjnych może być przymus jąkania się), spektakularna staje się natomiast grafia odzwierciedlająca czy wręcz współkreująca układ foniczny wierszy. Postęp semantyczny, możliwości tworzenia fabuły są dużo mniejsze niż w poprzedniej grupie wierszy. Mamy raczej do czynienia ze swoistym „zwijaniem” słów (jest ich zresztą w utworach implozyjnych niewiele), ruchem ku wnętrzu rozbijanego wyrazu czy frazy. To ruch wyraźnie dzielony na fazy, silnie pauzowany (dźwiękowe przestoje wyrażane podziałem na wersy). Odbiorca jest niejako wciągany do środka słowa, wyrażenia bądź zwrotu, które autor rozkłada na mniejsze cząstki, niekoniecznie motywowane morfologicznie, semantycznie itp.

W *Cigarren (elementar)* [‘Cygara (elementarnie)’³³] Kurta Schwittersa rozbite i zniekształcone zostają tytułowe „Cigarren”:

32 Cyt. za: E. Balcerzan *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 70. Tekst polski, w przekładzie Balcerzana (za: tamże, s. 71): „Lecę nad jeziorem / Latajemność spełniam / Lecinny duch / Leci ze mną. / Lotlistowie w myślach / Lecimyśl odbijam – / Lotki oczu głębokie / Lotupewne stateczne. / Lotocean obszar. / Lecistna radości / Leciwiednie ulatać / Lecinnianą wiosną”.

33 Pisownia „Cigarren” jest sprzeczna z regułami niemieckiej ortografii (właściwa forma to „Zigarren”). „Elementar” znaczyć może: ‘elementarnie’, ‘żywiółowo’, ‘w odniesieniu do spraw podstawowych’.

Cigarren
 Ci
 garr
 ren
 Ce
 i
 ge
 a
 err
 err
 e
 en
 Ce
 CeI
 CeIGe
 CeIGeA
 CeIGeAErr
 CeIGeAErrEr
 CeIGeAErrErr
 CeIGeAErrErr
 ErrEEn
 EEn
 En
 Ce
 i
 ge
 a
 [...]

Ci
 garr
 ren
 Cigarren (Das letzte Vers wird gesungen.)³⁴

W części środkowej wiersza następuje próba scalenia już nieco odpo-
dobnionych (zamienionych na nazwy liter alfabetu) dźwięków wyjściowego
słowa. Ta foniczna akumulacja odbywa się jednak wciąż w ramach dekonstru-
owanego – i składanego na nowo – leksemu.

34 Cyt. za: DADA total. *Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, in Verbindung mit A. Merte, hrsg. von K. Riha, J. Schäfer, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1994, s. 165. Ostatnia linia tekstu znaczy: 'Cygara (Ostatni wers jest śpiewany)'.

Na podobnej zasadzie stworzył Schwitters fragment *Simultangedicht kaa gee dee* ('Wiersza symultanicznego kaa gee dee'):

kaa gee dee	takepak	tapekek
katedraale	take	tape
draale	takepak	kek kek
kaa tee dee	takepak	tapekek
kateedraale	take	tape
draale	takepak	kek kek ³⁵

Funkcję centrum tekstu może pełnić także przekształcana fraza:

Du vase en cristal de Bohème
 Du vas en cri
 Du vas en cri
 Du vas en
 En cristal
 Du vase en cristal de Bohème
 Bohème
 [...]
 Hème hème oui Bohème
 Du vase en cristal de Bo Bo
 [...]³⁶.

Rozkładane bywają wreszcie same asemantyczne zbitki głosek:

Dedesnn nn rrrrrrr
 desnn nn rrrrrrr
 nn nn rrrrrrr
 nn rrrrrrr³⁷

35 Cyt. za: *DADA. 113 Gedichte*, hrsg. von K. Riha, Wagenbach, Berlin 2003, s. 139.

36 A. Breton *Pièce fausse* ('Fałszywy utwór'), cyt. za: *Dada. Réimpression intégrale et dossier critique de la revue publiée de 1917 à 1922 par Tristan Tzara*, tome I, *Réimpression de la revue*, présentée par M. Sanouillet, Centre du XX-ème siècle, Nice b.r., s. 113. Zob. też np. C. Carrà *Divagazione medianica No 1*, w: *Italian futurist poetry*, ed. and trans. W. Bohn, University of Toronto Press, Toronto & Buffalo 2005, s. 92.

37 Fragment *Ursonate* ('Prasonaty') Schwittersa stanowiącej bogate repozytorium przykładów różnego rodzaju ruchu kreowanego za pomocą dźwięku i grafii. Cyt. za: *DADA. Eine literarische Dokumentation*, hrsg. von R. Huelsenbeck, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1994, b.n.s.

Wiersze eksplozyjne i implozyjne można uznać za przykłady kubizmu dźwiękowego³⁸ – prezentującego słowa i frazy z różnych, niesłyszanych i niewidzianych przed dobą awangardy perspektyw. Obrazy kubistyczne (w szczególności powstałe w fazie analitycznej ruchu) zdają się swoistymi summami ruchu i bezruchu, trzymanymi w ryzach przez „obchodzony” z różnych stron obiekt. Odbiorcy zwracają szczególną uwagę na technikę wykonania oraz na samą materialność (i materiałowość) prac. W opisywanych wierszach mamy do czynienia ze swoistym roz biciem świata przedstawionego, ale też – z pokazywaniem z różnych punktów widzenia (słyszenia/mówienia) tworzywa, z jakiego świat ten ułożono. Dźwięk nie jest jedynie „przezroczystym” nośnikiem znaczeń, staje się materialny, dotykalny, fizyczny³⁹. Tak jak w malarstwie kubistycznym, w centrum zainteresowania twórcy pozostaje stosunkowo niewielka liczba przedmiotów (rdzeni), rzeczywistość rozkładana jest na liczne różnorako odkształcone fragmenty, tworzące jednak, mimo wszystko, dość spójną całość.

3. Wiersze-huśtawki, wiersze-wahadła

Kolejny – stosunkowo rzadki – wierszowy przypadek to przyciąganie i odpychanie, tekstowa huśtawka poruszająca się między parami kontrastowanych kompozycyjnie i semantycznie⁴⁰ słów/rdzeni/grup głoskowych. Opozycyjność jest podkreślana przez konceptystyczne (zwykle: nieznaczące, a znaczące) różnice brzmieniowe, przez paralelizmy wersyfikacyjne lub wyróżnienia graficzne. Rozważmy dwa przykłady.

Oto utwór Chlebnikowa, oparty na dwóch rosyjskich rdzeniach („czar” i „czur” obecne w słowach takich jak: „czarar” – ‘czarownik rzucający uroki’, „czurat’sia” – ‘bronąć się przed złymi siłami, wymawiając słowo «czur»’⁴¹):

My czarujemyśia i czurujemyśia.
 Tam czarujas’, zdies’ czurajas’,
 To czurachar’, to czarachar’,
 Iz czuryni wzor czaryni.

38 Por. B. Śniecikowska *Kubizm dźwiękowy*, <http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/kubizm-dzwiekowy-239/>; teźże „Nuż w uhu”?, s. 191-193.

39 Por. K. Pomorska *Russian formalist theory and its poetic ambiance*, Mouton, The Hague-Paris 1968, s. 108.

40 Inaczej niż w przypadku [Pomirał morien] Chlebnikowa.

41 R. Vroon *Velemir Xlebnikov's shorter poems: a key to the coinages*, University of Michigan, Ann Arbor 1983, s. 42. Zob. teź tamże, s. 133.

Jest' czurawiel, jest' czarawiel.
 Czarari! Czurari!
 Czuriel! Czariel'!
 Czariesa i czuriesa.
 I czurajsia i czarujsia.⁴²

Trochę inaczej skonstruowana została „huśtawka” Stanisława Młodożeńca, zawieszona nie tylko między podkreślanymi wizualnie opozycjami „tam” i „tu”, ale także między totalnym dźwiękonaśladownictwem (całotekstowa onomatopeja właściwa) a klarownością semantyczno-składniową⁴³.

tu-m czy-m ta-m?
 tam-tam TAM –
 TU-M — —
 tam-tam TAM tam-tam-tam TAM
 TU-M TU-M
 czy-m tam-tam? tam-tam? czy-m tam?
 TAM-M? TUM-M?
 czyli-m tam? — jeżeli-m tam to i tu-m
 TUM-TUM
 [...] ⁴⁴

4. Monotonia? Bezruch?

Ostatni wyróżniony typ poezji homofonicznej obejmuje wiersze na pierwszy rzut oka skrajnie monotonne, wręcz – tkwiące w bezruchu. W uważnym oglądzie, odsłuchu, wykonaniu głosowym wrażenie to jednak znika. Istotnie, mamy do czynienia ze skrajną powtarzalnością układów głoskowych, nie znaczy to jednak, że tekst jest jednorodny w perspektywie ruchu dźwięku i znaczeń. Rozważmy kilka przykładów:

brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt
 brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt
 brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt
 brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt

42 W. Chlebnikow *Sobranije...*, s. 42.

43 Por. np. B. Śniecikowska „Nuż w uhu”..., s. 36-37, 282-286.

44 S. Młodożeniec *Moskwa, w: tegoż, Kreski i futureski*, Klub Futurystów „Katarynka”, Warszawa 1921, b.s.

brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt
 brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt
 brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt brüllt
 [...]

der sich immer noch sehr sympatisch findet. Tristan Tzara⁴⁵

Wand
 Wand
 WAND
 WAND WAND WAND
 WAND WAND WAND
 WAND WAND WAND WAND

wände
 wände
 Wände
 WÄNDE WÄNDE WÄNDE
 WÄNDE WÄNDE WÄNDE WÄNDE
 [...]
 wand⁴⁶

Persienne ?

Persienne Persienne Persienne
 Persienne persienne persienne persienne persienne
 persienne persienne persienne persienne persienne
 persienne persienne persienne persienne persienne
 Persienne persienne persienne persienne
 Persienne ?⁴⁷

Bezruch jest niezmiernie rzadki w kompozycji graficznej skrajnie homofonicznych utworów opierających się na wielokrotnej repetycji tego samego słowa. Nawet wiersz Tzary przełamuje w końcu impas niezmiennej wizualnej

45 T. Tzara [brüllt] ([‘ryczy’]), w: DADA. 113 Gedichte, s. 178. Opuszczony fragment to trzydziesto-czterokrotne powtórzenie wersu „brüllt...”, wers ostatni znaczy: ‘ten, kto zawsze uważa się za bardzo sympatycznego’.

46 K. Schwitters Gedicht 63 [‘Wiersz 63’], w: B. Scheffer Anfänge experimenteller Literatur: das literarische Werk von Kurt Schwitters, Bouvier, Bonn 1978, s. 220. Opuszczony fragment to różne graficznie zapisy słowa „Wand” (7 wersów).

47 L. Aragon Persiennes (‘Żaluzje’), w: G. Hugnet L’Aventure Dada (1916-1922), Seghers, Paris, 1971, s. 130.

i akustycznej repetytywności, silnie zresztą ukonkretniającej dźwięk słowa, i jednocześnie zbitki akcentowej o „krzyczącej” semantyce⁴⁸. W tego rodzaju układach sygnały graficzne (różnej długości pauzy, odmienności w budowie wersowej, różnicowanie czcionek, interpunkcja) silnie profilują realizację brzmieniową (intonacja, rytm, natężenie głosu). Nieustannie trwa poszukiwanie chwiejnego kompromisu między jednolitym układem głoskowym i modyfikującą artykulację (i semantykę) wizualną organizacją strony. Jednorodność fonetyczno-grafemiczna sprzyja przy tym ikonizacji (przykładowo *Persiennes* [‘Żaluzje’] bliskie są poezji wizualnej), rozwój znaczeń bywa zaś zaskakująco intensywny⁴⁹.

B. Poza ścisłą homofonią

W tej części szkicu interesuje mnie poezja dźwiękowa oddalająca się od bieguny homofoniczności. To bardzo obszerna grupa tekstów – wskażę jedynie wybrane tendencje w jej obrębie.

1. Naśladowanie

Zagadnieniem bardzo istotnym w perspektywie różnorodnych ruchowych uwikłań poezji awangardowej jest, jak wspomniałam, jej silne dążenie do ikonizacji. Liczne wiersze składają się z sekwencji głosek i czcionek, które mają odwzorowywać charakter prezentowanego ruchu i/lub rodzaj dźwięków pozajęzykowych. W wielu wypadkach idzie o ruch gwałtowny, intensywny, na wskroś „nowoczesny”, nierzadkie są jednak również znacznie subtelniejsze „poruszenia”. Rozpocznijmy od tego, co głośne i spektakularne.

Najlepiej znane awangardowe wcielenie fonowizualnej ikonizacji to Marinettowskie słowa na wolności (których realizacje należy wiązać z mniej znaną i mniej klarowną Marinettowską teorią onomatopej⁵⁰) i kompozycje wyrosłe z inspiracji tą koncepcją, znakomicie oddające nieokiełznany ruch, hałas, chaos współczesności. Z drugiej strony awangardysty zaskakująco często interesują się tym, co skrajnie regularne: silna repetytywność dźwięków wsparta wyrazistą grafią odzwierciedlać może wojskowy krok i wojskową muzykę – przykładem *Marcia futurista* (‘Marsz futurystyczny’)

48 Utrzymany do końca graficzny schemat prostokąta silnie przeciwstawia się temu foniczno-semantycznemu „załamaniu”, nie może go jednak anihilować.

49 Skrajnym przykładem przełamania graficznej, fonicznej i semantycznej monotonii jest cytowana wcześniej *Moskwa Młodożeńca*.

50 Por. np. B. Śniecikowska „Nuż w uhu”?..., s. 304 i n.

W wierszu Balli, tak jak w licznych innych awangardowych kompozycjach, bruitystyczna zawierucha dźwięków nie tyle nazywa i wskazuje, co wytwarza jednocześnie zrygoryzowane i niedające się okiełznać (12 wyrazistych serii dźwiękowo-artykulacyjnych!) hałas, energię, dynamikę⁵⁶. Poeci stosują także inne proste i jednocześnie spektakularnie ikoniczne zabiegi: u Mario Dessy'ego zapis krzyku przypomina wykres odwzorowujący opadanie i wznoszenie się tonu głosu⁵⁷, Pierre Albert-Birot kontrastuje chaotyczną „partyturę” szlochu z uporządkowanym rytmem tańca⁵⁸.

Jak widać, twórcy często wychodzą poza samo dźwiękonaśladownictwo, interesuje ich łączenie wrażeń akustycznych i artykulacyjnych z naśladowaniem i kreowaniem ruchu. W odbiorze tego rodzaju wierszy, częstokroć asemantyzujących, bardzo istotny bywa symbolizm dźwiękowy⁵⁹. W tym kontekście warto przesłuchać utwór Hugona Balla:

Wolken ['Chmury']

elomen elomen lefitalominai
wolminuscaio
baumbala bunga
acycam glastula feirofim flinsi

elominuscula pluplubasch
rallalalaio

endremin saxassa flumen flobollala
fellobasch falljada follidi
flumbasch

56 Zob. też *Intermède rythmique* z poematu symultanicznego *L'admiral cherche une maison à louer* Huelsenbecka, Janco i Tzary, w: *DADA total...*, s. 86-87.

57 M. Dessy *Stato d'animo* ('Nastrój'), w: *Italian futurist poetry*, s. 106-107.

58 Fragmentaryczna interpretacja *Poème à crier et à danser* (zob. *Imagining language*, s. 112-113; D. Kelly *Pierre Albert-Birot. A poetics in movement, a poetics of movement*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford 1997, s. 160).

59 Wielu badaczy uznaje percepcyjną charakterystykę głosek w konstrukcjach dźwięko- i rucho-naśladowczych za uniwersalną (por. M. Bańko *Struktura fonologiczna onomatopei*, w: tegoż *Współczesny polski onomatopeikon. Ikoniczność w języku*, PWN, Warszawa 2008, s. 55 i n.). Symbolizm dźwiękowy poszczególnych głosek poza tego rodzaju układami budzi znacznie więcej kontrowersji – por. np. D.S. Miall *Sounds of contrast: an empirical approach to phonemic iconicity*, „Poetics” 2001 nr 1, vol. 29, s. 56 i n.

cerobadadrada
 gragluda gligloda glodasch
 gluglamen gloglada gleroda glandridi

elomen elomen lefitalominai
 wolminuscaio
 baumbala bunga
 acycam glastala feirofim blisti
 elominuscula pluplusch
 rallabataio⁶⁰

Głosolaliczność płynnie łączy się tu z dźwięko- i ruchonaśladownictwem. Struktura fonostylistyczna wiersza pozwala na interpretowanie go jako zapisu ruchu chmur skojarzonego z dźwiękami deszczu, burzy, wicheru. Fonotaktyka poszczególnych wersów rodzi dodatkowe konotacje, odsyłając do różnych uniwersów językowych i kulturowych. Dźwięczny wers inicjalny zapowiada narrację niezwykłą językowo i semantycznie. Samogłoskowość nadaje mu lekkość i płynność, interpretowaną oczywiście w perspektywie paratekstualnie zapowiedzianych chmur. Dobór głosek silnie kojarzy się z fonotaktyką języka hebrajskiego, rodząc dodatkowe – biblijne, sakralne⁶¹ (i niebiańskie!) – konotacje. Pojawiające się w kolejnych wersach cząstki „min”, „minus”, „minuscula” zdają się informować o niewielkich rozmiarach obłoków (odsyłając już ku semantyce łaciny). Liczne dalsze układy głoskowe można czytać jako onomatopeje: „baumbala bunga” jako zmieniające tempo i motorykę obrazu grzmoty⁶², „pluplubasch” – odgłos nagłego deszczu⁶³, „rallalalao” powtarzające cząstkę „la” po ekspresywnym „r” – dźwięk mocnej ulewy⁶⁴. W trzeciej strofoidzie (dźwięczne zbitki z inicjalnym „f” i śródgłosowym „l”) chmury, być może wciąż deszczowe,

60 Cyt. za: DADA. 113 *Gedichte*, s. 34.

61 Por. przypis 66.

62 „B” w nagłosie typowe jest dla onomatopei oddających nagłe dźwięki wywołane np. wybuchem czy uderzeniem (M. Bańko *Struktura fonologiczna...*, s. 60).

63 „P” występuje w nagłosie onomatopei odwzorowujących dźwięki nagłe, słabsze jednak niż te wyrażane onomatopejami z nagłosową dźwięczną „b” (M. Bańko *Struktura fonologiczna...*, s. 60). Cząstka znacząca „plu-” pojawia się w „deszczowym” dźwiękonaśladownictwie różnych języków europejskich (np. franc. „pluie”, pol. „plum”).

64 „L” często występuje w onomatopejach mających związek z pływem (M. Bańko *Struktura fonologiczna...*, s. 63).

płyną po niebie gnane wiatrem⁶⁵, by wreszcie, w kolejnej częstce wiersza, wylać z siebie (i rynien-gargulców) nadmiar wody (dźwiękonaśladowcze „gragluda”, „gluglamen” itd.). Ostatnia strofoida zbiera dotychczasowe rucho- i dźwiękonaśladownictwo.

2. Konstruowanie

Znaczna część awangardowych wierszy dźwiękowych dowodzi zaskakująco silnych tendencji konstruktywistycznych tej poezji. Nierzadko dochodzi do mariażu tego, co pozornie bardzo odległe – matematycznej, wyliczonej precyzji układu i jego swoistej transowości.

a. „Wiersze-karuzele”

„Wiersze-karuzele” to kompozycje niejako kręcące się w kółko, proponujące rotacyjny, niekiedy prawie transowy ruch⁶⁶. Można go doświadczyć przede wszystkim w kontakcie z utworami asemantyzującymi⁶⁷, gdzie układy głoskowe silnie skupiają uwagę na swym materialnym i rytmicznym kształcie. W „karuzelach” mamy do czynienia z bliskimi, natrętnymi powtórzeniami sekwencji fonetycznych i rytmicznych (niekiedy z niewielkimi modyfikacjami w kolejnych wersowych nawrotach, tak jakby nieznacznie zmieniały się trajektorie ruchu, jakby wierszowa karuzela delikatnie się przestawiała, by wreszcie – po kolejnych obrotach – zupełnie zmienić rytm, „melodię”, tempo). Wrażenie rytmiczności ruchu potęgowane jest przez regularność sylabiczną utworów bądź ich fragmentów. To zresztą zwykle teksty wyraźnie, niekiedy przewrotnie odwołujące się do muzyki i ruchu, „prymitywne” układy głosolaliczno-echolaliczne silnie kojarzące się z transowym tańcem i plemienną rytmiczną pieśnią (w tytułach natomiast często wykorzystujące terminy takie

65 Glosolaliczne „słowa” zawierające głoski „f” i „l” („f” łączone jest z ruchem powietrza, „l” w śródgłosie sugeruje związek z płynem – M. Bańko *Struktura fonologiczna...*, s. 62-63; cząstki „fl + samogłoska” odsyłają do leksemów oznaczających latanie bądź przepływ – por. „fliegen”, „Fluss”, „fly”, „flow”, „efluvio”, „fluid” itd.).

66 Metaforę karuzeli mogłoby zastąpić wyobrazenie trasowego tańca. W poezji dźwiękowej transowość, glosolaliczność, literacka abstrakcyjność nierzadko noszą znamiona „świętego bełkotu”. Por. np. S. Scobie *Earthquakes...*; J. Płuciennik *Awangardowy „święty bełkot” Wata, w: Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1999.

67 Inny będzie np. odbiór nawrotowo, paralitanijnie zbudowanej *Kołądy w olbrzymim mieście* Tytusa Czyżewskiego, tekstu o „pełnej” semantyce, która zdaje się osłabiać bardziej somatyczne „poruszenia”. Zob. T. Czyżewski *Poezje i próby dramatyczne*, wstęp i oprac. A. Baluch, Ossolineum, Wrocław 1992, s. 187-188.

jak „sonata”, „pieśń”, „kantata”). Poeci nie tyle odwzorowują formy muzyczne w języku ogólnym (jak czyniono to w romantyzmie czy symbolizmie), ile sami piszą muzykę na najbardziej wszechstronny instrument – ludzki głos⁶⁸. Oto dwie awangardowe „karuzele”:

[...]
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
bum bimbim bam bimbim
bum bimbim bam bimbim
bum bimbim bam bimbim
bum bimbim bam bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
bum bimbim bam bimbim
bum bimbim bam bimbim
bum bimbim bam bimbim
bum bimbim bam bimbim
Tila lola lula lola
tila lula lola lula
tila lola lula lola
tila lula lola lula
[...]
Tata tata tui E tui E
tata tata tui E tui E
tata tata tui E tui E
tata tata tui E tui E
Tillalala tillalala
tillalala tillalala.
[...]⁶⁹.

68 Najwyrazistszym przykładem *Ursonate* Schwittersa – por. np. H. Heissenbüttel *Versuch über die Lautsonate von Kurt Schwitters*, Franz Steiner Verlag, Mainz–Wiesbaden 1983.

69 Schwitters, *Ursonate*, cyt. za: K. Coutts-Smith, *Dada*, Studio Vista / Dutton Pictureback, b.m. 1970, s. 127.

[...]
 TITTI klà TITTI klè TITTI klò
 plep te plup tu plap ta plip ti
 te tu ta ti
 te tu ta ti
 te tu ta ti

Hopotòm tro-tro-tro

trrrrrrrrrrr

Hapatam tra-tra-tra

trrrrrrrrrrr

Hupùtum tru-tru-tru

trrrrrrrrrrr

TITO' TITA' TITEN... TENNN...

TITO' TITA' TITEN... TENNN...

TITO' TITA' TITEN... TENNN...

[...]70

b. „Wiersze-zygzaki”

Wewnątrz awangardowych wierszy odbywa się także swoisty ruch zygzakiem (ruch w przód i w tył, niebędący prostym ruchem wahadłowym), któremu towarzyszy akumulacja brzmień⁷¹. Często mamy tu do czynienia z regularnym przyrastaniem fragmentów tekstów i przynajmniej częściowo przewidywalnym rytmem. Zasady rządzące tego rodzaju kompozycjami znakomicie widać na przykładzie fragmentów *Ursonate*:

Rum!

RrRrRrRrummpff t?

Rum!

RrRrRrRrRrummpff tll?

Rum!

RrRrRrRrRrRrummpff tllff toooo?

Rum!

RrRrRrRrRrRrRrummpff tllff toooo ziiuu!⁷²

70 F. Depero, *Canzone Rumorista*, cyt. za: *Imagining Language...*, s. 10.

71 Za „zygzak” nie uznaję zatem np. fragmentu słynnego wiersza Majakowskiego *Iz ulicy w ulicu*, gdzie został zastosowany *quasi*-palindromowy chwyt odwracania słów i ich części („U – / lica. / Lica / u / dogow / godow / riez- / cze. / Cze- / riez / [...]”); cyt. za: N. Chardżijew *Majakowski i malarstwo*, s. 83).

72 Cyt. za: <http://www.costis.org/x/schwitters/ursonate.htm> (2.09.2013).

fümmsbö
 böwörö
 fümmsböwö
 böwörötää
 fümmsböwötää
 böwörötääää⁷³

Układy takie nie są domeną wyłącznie utworów asemantyzujących. Podobieństwa kompozycyjne widać np. w ustępach poematów rozkwitających Tadeusza Peipera⁷⁴ czy tekstów Gertrudy Stein:

Nam twój śpiew,	Beacause in.
nam złoty twój śpiew,	Beacause in on o.
nam czarnym złoty twój śpiew,	Beacause in on o shall.
[...] ⁷⁵	Beacause in on o shall low set long.
	[...] ⁷⁶

Ruch zygaczny jest w znacznej mierze zrygoryzowany, precyzyjny, wyliczony. Narastanie dźwięku to jednocześnie swoiste narastanie napięcia domagającego się rozładowania – w wierszach asemantyzujących dochodzi zwykle do porzucenia dotychczasowego wzorca na rzecz innego, prostszego, bardzo ekspresywnego artykulacyjnie i fonicznie; w tekstach operujących słowami języka następuje analogiczna „zmiana tematu”, rozwinięcie frazy pozwalające na jej pełną semantyzację bądź przeciwnie – zburzenie budowanego porządku.

3. Ekspresja „czysta” – dźwiękowe improwizacje

Najliczniejsza grupa wierszy dźwiękowych to utwory niemieszczące się w dotąd zarysowanej szkieletowej typologii⁷⁷. Określam je jako dźwiękowe

73 Cyt. za: Heissenbüttel, *Versuch...*, s. 12.

74 Oraz – np. ludowych konkatencji (wtórność wobec których zarzucano Peiperowi).

75 T. Peiper *Chorał robotników*, w: tegoż *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Ossolineum, Wrocław 1979, s. 273.

76 G. Stein *In*, cyt. za: *Imagining language...*, s. 106 (rezygnuję z przekładu tej krótkiej, częściowo desemantyzowanej cząstki tekstu)

77 Oto wybrane, dość dobrze znane, przykłady należących do niej tekstów: [*gadji beri bimba*], [*Te gri ro ro*], *Totenklage* Balla; [*LANKE trr gll*], [*Der Hunger keucht...*] Schwittersa; *Defile fictif...*, [*clgr grtl gzdr / la fatigued*] Tzary; *Die Schwalbenhode 4*, [*Tapa tapa tapa / pata pata*] Arpa; *Seelen-Automobil*, *Chorus sanctus* Huelsenbecka; *L'admiral cherche...* Huelsenbecka, Janco i Tzary;

Abstract

Beata Śniecikowska

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES
(WARSZAWA)

Sound and motion – avant-garde sound poetry

The paper examines different dimensions of motion in avant-garde sound poetry. Various techniques of accumulating sound within repetitive but not strictly regular verse arrangements alone may create impressions of movement, only partly identified within studies on versification. One may identify several strategies of using sound to "move" the poem (on various text levels) and of combining sound and typography in creating motion impressions. A proper description requires bringing together different perspectives: analysing the sound texture (phonostylistics, rhythm, sound symbolism) and some aspects of articulatory kinaesthetics (direct sensory modality of perception) as well as an extensive analysis of the visual organisation of the page.