

Monika Górska

Problemy fonostylistyki w twórczości poetyckiej Wielimira Chlebnikowa

Studia Rossica Posnaniensia 36, 71-79

2011

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.

PROBLEMY FONOSTYLISTYKI W TWÓRCZOŚCI POETYCKIEJ WIELIMIRA CHLEBNIKOWA

PHONOSTYLISTIC PROBLEMS IN THE POETRY OF VELIMIR KHLEBNIKOV

MONIKA GÓRSKA

ABSTRACT. The article presents an attempt to analyse Velimir Khlebnikov's selected poems from the point of view of phonostylistic, i.e. sound and prosodic organization. In the poet's texts, sound can be said to have three main functions: onomatopoeic, conceptual, and structural. Each is present in Khlebnikov's texts, but none of them manifests to the same degree. A detailed analysis of these texts with respect to phonostylistic elements reveals a number of meanings absent from many other analyses, and many times proves to be the exclusive method of comprehension of Khlebnikov's texts.

Monika Górską, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław – Polska.

Początek XX wieku, wraz z rozwojem kierunków awangardowych, m.in. w literaturze, sztuce, teatrze, zrewolucjonizował także język. Szczególną rolę w tym procesie odegrał rosyjski futuryzm, którego propagatorzy zaczęli postrzegać język jako system zamknięty, wyeksploatowany do końca, ale dążyli do jego odrodzenia, a przede wszystkim do wzbogacenia tych jego warstw, które dotychczas uznawano za znaczeniowo niefunkcjonalne.

Wśród futurystów rosyjskich najbardziej zaangażowany w eksperymenty językowe był Wielimir (wł. Wiktor) Chlebnikow. Przyjął on postawę uczonego-myśliciela, był wizjonerem, miał genialną pamięć i absolutny słuch językowy. Wpłynął on nie tylko na twórczość pozostałych futurystów, ale znalazł także swojego rodzaju kontynuację w przyszłości: wspomnijmy choćby tworzoną w latach 50. XX wieku równoległe na terenie Szwecji, Niemiec i Belgii poezję „konkretną”¹. Podobnie jak Chlebnikow, inni futuryści tworzyli swoje teksty w postaci kompozycji wizualnych, zbudowanych z układów liter i znaków typograficznych, które nie są podporządkowane żadnym związkom semantycznym czy syntaktycznym.

Wyjątkowy charakter tekstów Chlebnikowa sprawia, że nie można stawiać go na równi z pozostałymi futurystami, takimi jak Burluk czy Kruczonych. Ich teorie,

¹ G. G a z d a, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 462–469.

pomimo np. wspólnej terminologii – „zaum”, nie pokrywają się. Jako teoretyk i jako poeta Chlebnikow jest samoistnym zjawiskiem przerastającym cały nurt futurystyczny. Można tutaj postawić tezę, że tak Chlebnikow, jak i jemu współcześni zgodnie, choć każdy na swój sposób, przeciwstawili się światopoglądowi pokolenia poprzedniego, tj. pokolenia symbolistów.

Poeta-symbolista był przede wszystkim teurgiem, rządcą dusz, nosicielem tajemnic bytu ludzkiego. Symboliści podporządkowywali słowa melodyjności, muzyce, nie interesując się spięciami słownymi, nieoczekiwanymi skojarzeniami, które mogłyby wywołać nowe pojęcia i obrazy. Mistrzem melodyjnych, śpiewnych i niezwykle długich wersów był przedstawiciel grupy „starszych” symbolistów Konstanty Balmont. Futuryści z kolei przeciwstawiali tej religijno-mistycznej postawie symbolistów nowy stosunek do słowa. Chlebnikow i Kruczonych we wspólnym artykule *Слово как таковое* (1914)² stawiają słowu nowe zadania, które zaczyna rozwijać się „jako takie”. W związku z tym utwór może składać się odtąd z jednego słowa:

В 1908 году готовился *Садок судей* I: часть произведений попала в него, а часть в *Студию импрессионистов*. В обоих сборниках В. Хлебников, Бурлюки, С. Мясоедов и др. наметили новый путь искусства: слово развивалось как таковое. Отныне произведение могло состоять из одного слова и лишь умелым изменением его достигалась полнота и выразительность художественного образа. Но выразительность иная – художественное произведение и принималось и критиковалось [...] только как слово³.

Symbolistyczne poddaństwo słowa wobec sensu więziło je, poddawało myśli. Określonym wartościom językowym odpowiadały ściśle z nimi związane stany emocjonalne i doznania zmysłowe. Dodatkowo zainteresowanie symbolistów wizualnymi walorami kolorów zbliżało poezję do malarstwa. Modernistyczna stylistyka dążyła do nadużywania epitetów, stosowała wyszukaną metaforykę i symbolikę, co w efekcie tworzyło rozwiniętą składnię, dającą wrażenie przesadnej afektacji i patosu⁴.

W opozycji do osiągnięć wiersza symbolistycznego zrodziła się idea języka porozumowowego, „zaumnego”, powszechnego. W myśl tej idei poprzez słowo można dojść do bezpośredniego pojmowania istoty rzeczy. Przy założeniu, że nowa forma

² А. Кручених, В. Хлебников, *Слово как таковое. О художественных произведениях*, [w:] В. Хлебников, *Собрание сочинений*. Т. 6, кн. 1: *Статьи (наброски). Ученые труды. Открытые письма. Выступления. 1904–1922*, Москва 2005, s. 332–338.

³ Tamże, s. 337.

⁴ „Literatura przełomu wieków wprowadzająca w to, co subiektywne, nastawiona indywidualistycznie, potrzebowała do wyrażenia treści skrajnie osobniczych odpowiednich gatunków. Najbardziej odpowiadała temu twórczość liryczna. Nastąpił ogromny rozkwit poezji, który mógł się równać jedynie z dobą romantyzmu. Liryka wkraczała i do innych gatunków literackich, do prozy powieściowej i dramatu, zabarwiając je nastrojem lirycznym, odciskając się na ich warstwie stylistycznej, na rytmie i walorach brzmieniowych” – zob.: G. Bobilewicz, *Literatura srebrnego wieku*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, pod red. A. Drawicza, Warszawa 1997, s. 50.

słowna tworzy nową treść, postawa symbolisty-teurga zostaje zastąpiona postawą poety wysuwającego na pierwszy plan fakturę, formę i technikę słowa.

L. Poszczołowska zauważa, że „problemy fonostylistyki dźwiękowej od wieków stanowiły przedmiot różnorodnych – naukowych i paronaukowych – dociekań. Przez stulecia starano się odkryć semantykę poszczególnych fonemów, rozwikłać zagadkę pięknie brzmiących i «zgrzytliwych układów głosek»”⁵. Problem ten leżał często w polu zainteresowania wielu badaczy. Starożytni (Gorgiasz, Arystoteles), analizując zagadnienie organizacji dźwiękowej, odwoływali się do eufonii, pod którą rozumieli harmonijny, łatwo wpadający w ucho, melodyjny dźwięk wypowiedzi językowej. W epokach późniejszych zaczęto głosić pogląd przeciwny: brzmienie słowa stało się nieistotne, gdyż ważniejszy od niego był przekaz informacji. Współcześnie propagowana jest myśl, zgodnie z którą płaszczyzna dźwiękowa jest jednym z komponentów tekstu, organizuje i modyfikuje znaczenia, stanowiąc pełnoprawny środek wyrazu.

Chlebnikowa można określić jako mistrza słowotwórstwa, a organizacja dźwiękowa nowo powstałych słów wydaje się tutaj mieć kluczowe znaczenie. Jego bogata słowotwórcza poetyka służyła rozbiciu języka książkowego, według poety skamieniałego i zastalego w swych formach. Sam poeta sprecyzował dokładnie warstwy językowe, których używał w swojej poezji. Są to między innymi: 1) słowo-liczba, 2) język „zaumny”, 3) dźwiękozapis, 4) słowotwórstwo, 5) rozkładanie słowa, 6) słowa obce, 10) spółbrzmienia skośne, 11) spółbrzmienia-cele, 12) wykręcanie słowa, 13) wywroty (anagramy), 14) słowa ludowe, 15) słowa ogólnosłowiańskie, 16) język gwiazdny, 17) język tajemny⁶.

W tej tak obfitej poetyce słowotwórczej Chlebnikowa szczególne miejsce zajmuje problem organizacji dźwiękowej. Uwzględniła on 3 funkcje: (1) pokazuje praktyczną teorię języka pozarozumowego (2), jest zamierzonym i pełnoprawnym elementem strukturalnym poszczególnych utworów oraz (3) w znacznym stopniu wpływa na wartość literacką poszczególnych utworów. Instrumentacja dźwiękowa nadaje wypowiedzi, w tym przypadku wypowiedzi poetyckiej, szczególnych walorów brzmieniowych i semantycznych, eliminuje foniczną monotonię, wywołuje określony nastrój oraz współdziała w kreowaniu nowego języka poprzez tworzenie conceptów językowo-pojęciowych, spokrewnianie wyrazów czy konstruowanie nowych ich sensów.

Wydaje się, że w przypadku tekstów Chlebnikowa możemy mówić o nieregularnej instrumentacji dźwiękowej. Oznacza to, że brak w nich wyraźnie zaznaczonego układu metrycznego, a poszczególne utwory zawierają przeróżne figury słowno-dźwiękowe, takie jak aliteracje, anafory, figury etymologiczne, anagramy, paronomazje, wyrazy onomatopieczne, neologizmy, echolalie.

⁵ L. P s z c z o ł o w s k a, *Instrumentacja dźwiękowa*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, s. 94–104.

⁶ Zob. J. Ś p i e w a k, *Posłowie*, [w:] W. C h l e b n i k o w, *Włamanie do wszechświata. Poezja i proza*, wybór i przekład A. Kamińska i J. Śpiewak, Kraków 1972, s. 292.

Jednym z przykładów zastosowania przez Chlebnikowa instrumentacji dźwiękowej jest anafora. Ten specyficzny rodzaj powtórzenia słów występuje na początku poszczególnych jednostek syntaktycznych, w tym przypadku każdego wersu. Przykłady anafor wersowych znajdujemy w utworach *Зазовь* (1907–1908)⁷ i *Когда умирают кони* (1911)⁸:

Зазовь.	Когда умирают кони – дышат,
Зазовь манности тайн.	Когда умирают травы – сохнут,
Зазовь обманной печали.	Когда умирают солнца – они гаснут,
Зазовь уманной устали.	Когда умирают люди – поют песни.
Зазовь сипких тростников.	
Зазовь зыбких облаков.	
Зазовь водностных тайн.	
Зазовь.	

W pierwszym cytowanym wierszu instrumentację dźwiękową uwydatnia bardzo ciekawa anafora – nowotwór językowy Chlebnikowa – tytułowe słowo *зазовь*. Adam Pomorski⁹, tłumacz Chlebnikowa, wyraz ten przekłada jako *zanęta*¹⁰, które w języku polskim nie jest neologizmem. Jest to termin specjalistyczny z zakresu wędkarstwa, przez co nie należy do podstawowego słownictwa języka polskiego. Powtarzany wyraz *зазовь* użyty jest w mianowniku lp. i wpływa wyraźnie na strukturę brzmieniową oraz na organizację całego utworu. Najprawdopodobniej powstał on od formy czasownikowej słowa *зазвать* (namówić do przyjścia). Anaforyczne powtórzenia sprawiają, że nowe słowo zapada w pamięć, autor podkreśla tym samym jego wagę i celowość użycia w tym konkretnym utworze i w konkretnych semantycznych kreacjach.

Inną figurą słowno-dźwiękową stosowaną przez poetę jest paronomazja, która przybliża semantycznie różne słowa przez fonetyczną zgodność i ustanawia czasowe, bliskie relacje pomiędzy nimi. Słowotwórcza praktyka Chlebnikowa, oparta między innymi na paronomazji, prowadzi do wytwarzania nowych słów, nowych kombinacji językowych i nowej fonicznej warstwy wypowiedzi. W tym przypadku zmiana brzmienia zachodzi w obrębie rdzenia wyrazu. Chlebnikow gromadzi homonimy, a także wyrazy podobnie brzmiące lub rozpoczynające się tym samym dźwiękiem. Wszystkie z nich, jak ma to miejsce w utworze *Заклятые смехом* (1909)¹¹, tworzą swoiste gry słów:

⁷ В. Х л е б н и к о в, *Зазовь*, [w:] tegoż, *Собрание сочинений*. Т. I: *Литературная автобиография. Стихотворения 1904–1916*, Москва 2000, s. 90.

⁸ Тамże, s. 245.

⁹ W. С h l e b n i k o w, *Zanęta*, [w:] tegoż, *Widząc widziadła bezkształtnych. Wiersze i teksty 1904–1916*, wybór i przekład A. Pomorski, Warszawa 2005, s. 33.

¹⁰ Zob.: *Uniwersalny słownik języka polskiego*, pod red. S. Dubisza, t. 4, Warszawa 2006, s. 834.

¹¹ В. Х л е б н и к о в, *Заклятые смехом*, [w:] tegoż, *Собрание сочинений*, т. I, указ. соч., s. 209.

О, рассмейтесь, смехачи!
 О, засмейтесь, смехачи!
 Что смеются смехачи, что смеяньствуют смеяльно,
 О, засмейтесь усмеяльно!
 О, рассмешиц надсмеяльных смеячей!
 О, исмейся рассмеяльно, смех надемейных смеячей!
 Смейево, смейево,
 Усмей, осмей,
 Смешики, смешики,
 Смеюнчики, смеюнчики.

W utworze tym Chlebnikow gromadzi cały szereg wyrazów o wspólnym rdzeniu: *сме-* (*\$mie-*), rozbudowując tym samym i odsłaniając skomplikowaną strukturę semantyczną i morfologiczną poszczególnych wyrazów. Powstałe w ten sposób neologizmy, np. rzeczownikowe: *смехачи, смеячи, смешики, смеюнчики* lub czasownikowe: *усмей, осмей, рассмейтесь, засмейтесь*, stają się aluzją do słowa *смех* i wzbogacają warstwę brzmieniową tekstu. Powtarzanie tego samego rdzenia prowadzi do utrzymania utworu w obrębie dźwięków jednorodnych, podkreśla jego ekspresję i wskazuje na niezwykle wysoki stopień opanowania tworzywa językowego przez autora. Taki zabieg przypomina rodzaj zabawy językiem, zonglerki słownej, która kształtuje dźwiękową stronę utworu oraz jego warstwę semantyczną.

Ciekawym przykładem odmiany paronomazji i źródłem kolejnych zaskakujących efektów dźwiękowych jest figura etymologiczna. Polega ona na zestawieniu wyrazów lub ich całych grup w takim otoczeniu leksykalnym, które wskazuje na istnienie pewnego wspólnego źródła pochodzenia¹². Figura etymologiczna, użyta przez poetę celowo, może służyć ujawnieniu zatartych pokrewieństw między wyrazami, a także uaktywnieniu i odnowieniu ich semantycznej wyrazistości. Niezwykle celnym przykładem tekstu nasyconego tą figurą retoryczną i równocześnie mistrzowskimi nowotworami słownymi są utwory *Помирал морень* (1907–1908)¹³ – po stronie lewej i *Я любоч* (1907)¹⁴ – po prawej:

Помирал морень, моримый морицей,	Я любоч, любимый любаной,
Верен в веримое верицы.	Любеж залобил, залобился в любви,
Умирал в морильях морень,	Любязей лобких, лоблых любилой люблю,
Верен в вероча верни.	Любрями с лобкою любляться люблю,
Обмирал, морея, морень,	Любязь любви, в любитвах люблю
Верен веритвам вераны.	Полобить, залобить,
Приобмер моряжески морень,	Приполюбивать! Позалобивать!
Верен верови верязя.	Нелобины приразлюбивать люблю!

¹² Zob.: A. O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a, *Figura etymologiczna*, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. A. Sławińskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 153.

¹³ В. Х л е б н и к о в, *Помирал морень*, [w:] tegoż, *Собрание сочинений*, т. I, указ. соч., s. 91.

¹⁴ Tamże, s. 115.

Poeta wykorzystuje w swoim słowotwórczym laboratorium kombinacje rdzeni i formantów charakterystycznych dla współczesnego języka rosyjskiego. Zestawia w bezpośrednim sąsiedztwie wyrazy o tym samym rdzeniu, ale stanowiące różne części mowy: *помирал морень* (czasownik + rzeczownik), *верен верови* (przymiotnik + rzeczownik). Znane morfemy (w tym przypadku *мер, вер*) wykorzystuje on do budowania nowych wyrazów i łączy je w większe całości. Takie słowne nowotwory mogą być nośnikami pewnych znaczeń leksykalnych i mieć formy gramatyczne właściwe autorowi systemu języka, w tym przypadku Chlebnikowowi. Pomimo zastosowania w tym wierszu powszechnie używanych współcześnie morfemów i wyrazów warstwa znaczeniowa całości utworu wydaje się słabo uchwytna, aczkolwiek niepozbawiona głębszego sensu.

Przed zaburzeniem porządku składniowego powyższego utworu zdaje się ratować użycie fonetycznego zjawiska aliteracji, która występuje tu w roli spoiwa wyrazów na linii tekstu. Powtórzenia dźwiękowe uzupełniają więc strukturalne związki między wyrazami lub wręcz je zastępują (np.: „Верен веритвам вераны”).

Kolejny przykład aliteracji widzimy w wierszu, w którym incipit brzmi:

Женун и женуню
Мы одни в лесной дремею
Мы вдруг друга влюблены.
– Ни подруги, ни Жены!
Мы друг в друга лобуны.
Погубовники! Полюбовники!¹⁵.

Tutaj połączenie bezspójnikowe dwu członów wyrazów tworzących cały wers nr 6: „Погубовники! Полюбовники!” jest wzmocnione powtórzeniem spółgłosek: *n, б, в, н, к*. W jeszcze innym przypadku ekspresja wzmocniona jest trzykrotnym powtórzeniem głoski *м* w tym samym wersie oraz dwukrotnym głoski *з*: „Неумь, разумь и безумь”.

Odchyleniom od tradycyjnej struktury składniowej tekstu towarzyszą również odchylenia w warstwie słownikowej. Anomalie leksykalne pełnią niezwykle ważną rolę w utworach Chlebnikowa. Są przede wszystkim bogatym źródłem figur instrumentacyjnych oraz tworzą nowatorskie połączenia wyrazów. Te z kolei wywołują odpowiednie obrazy mentalne i stają się komponentami nowego języka. Taką właśnie funkcję mają złożenia użyte w kolejnym wierszu z 1907 roku¹⁶:

Огнивом-сечивом высек я мир,
И зыбку-улыбку к устам я поднес,
И куревом-маревом дол озарил.

Chlebnikow chętnie sięgał do przykładów „języka magicznego” rosyjskiego folkloru i wprowadzał je w rozmaitych postaciach do swoich tekstów. Jednym ze

¹⁵ Тамże, s. 59.

¹⁶ Тамże, s. 39.

zjawisk fonetycznych charakterystycznych dla twórczości ludowej są echolalie – język bogów, przemawiająca do ludzkich emocji mowa aintelektualna. Echolalie budują jednakowe lub podobne układy głoskowe powtarzane w przyśpiewkach i refrenach wierszy ludowych. Tworzą one naczelną zasadę organizacji i rozwijania wypowiedzi, niezależną od semantycznych rygorów języka. Użycie echolalii interesująco pokazuje utwór zatytułowany *Ночь в Галиции* (1913)¹⁷:

<i>Песня ведъм:</i> Ла-ла сов! Ли-ли соб!	Пиц пацо! Пиц пацо!
Жун-жан – соб леле.	Ио иа цолк!
Соб леле! Ла, ла, собю	Дынза, дынза, дынза!
Жун-жан! Жун-жан!	[...]
<i>Русалки:</i> Иа ио цолк.	<i>Ведьмы</i> Шагадам, магадам, выкадам.
Цио иа пацо!	Чух, чух, чух Чух.

Echolalie jako jeden ze sposobów instrumentowania tekstu poprzez powtarzanie wyrazów lub ich komponentów, skandowanie, tworzenie nowych całości są pewnego rodzaju dewiacjami językowymi, prowadzącymi do „asemantyczności”. Charakterystycznym przykładem tego zjawiska są wyżej przywołane pieśni wiedźm i rusalek z wiersza cytowanego wyżej – *Ночь в Галиции*.

Teoretyczne rozważania Chlebnikowa na temat sensu i znaczenia wierszy są niezwykle pomocne w zrozumieniu jego słowotwórczej praktyki pisarskiej. Chlebnikow nie chce, by jego utwory przypominały przejryste i czytelne szyldy uliczne, wypisane zrozumiałym językiem. Dla Chlebnikowa szyld to jeszcze nie wiersz. Dlatego też sięga on do tej tak zwanej mowy magicznej, kultowego języka pogaństwa i przywołuje go w swoich wierszach jako język pozarozumowy w mowie ludowej – zaklinań i zamawiań. Szeregi niezrozumiałych sylab, głoskowych zbitok, dźwiękowych ciągów (np. *пиц, пац, пацу* czy *шагадам, магадам, выгадам*), powtarzanych rytmicznie, mają moc wróżebną. Autor przypisuje im wielką władzę nad człowiekiem oraz bezpośredni wpływ na jego losy. Chlebnikow powołuje się także np. na język różnych religii, które podtrzymując tradycję, świadomie używają w liturgii języków niezrozumiałych dla współczesnego odbiorcy. Sam tłumaczy tę kwestię w następujący sposób:

Czyż Hindus rozumie hymny Wedy? Język staro-cerkiewno-słowiański jest niezrozumiały dla Rosjanina. Łaciński – dla Polaka i Czecha. Ale modlitwa napisana po łacinie ma nie mniejsze działanie niż szyld. W ten sposób czarodziejska mowa zaklinań i zamawiań nie apeluje do sądu „zdrowego rozumu”¹⁸.

W tym kontekście echolalie Chlebnikowa można interpretować jako metajęzyk używany w określonej praktyce magicznej przez osoby do tego uprawnione: kapłana, celebrytę, wiedźmę, rusalkę.

¹⁷ В. Х л е б н и к о в, *Ночь в Галиции*, [w:] tegoż, *Собрание сочинений*. Т. 4: *Драматические поэмы. Драмы. Сцены 1904–1922*, Москва 2003, s. 271.

¹⁸ W. C h l e b n i k o w, *O wierszach*, [w:] tegoż, *Włamanie do wszechświata...*, op. cit., s. 40.

Analiza tekstów poetyckich Chlebnikowa zwraca uwagę na umiejętne wykorzystanie przez niego glosolalii. Termin ten obejmuje zbitki i kompozycje głosek tworzące niby-wyrazy, niekiedy przypominające rozmaite słowa zaczerpnięte z języka rodzimego lub obcego, bądź też pozbawione czytelnej motywacji słowotwórczej¹⁹. Często są to teksty charakterystyczne dla twórczości ludowej oraz ciągi głosek przypominające ptasie trele lub omówioną wyżej mowę tajemną, spotykaną w zaklęciach, wyliczankach²⁰. Zapisy dźwiękowe podsłuchanych ptasich treli odnajdujemy w wielu tekstach poety, i one również stanowią element jego techniki pisarskiej oraz organizują bardzo wyraźnie warstwę instrumentacyjną jego tekstów. Przykładem takiej zasłyszanej i zapisanej ptasiej rozmowy jest utwór zatytułowany *Мудрость в силке. Утро в лесу* (1913):

Пеночка зеленая. Прынь! пуйрѣб, пуйреб сѣ,сѣ,сѣ!
 Овсянка золотистая. Кри, ти-ти-ти-и.
 Дубровник. Вьор, вьор виру-ськ, сьек, сьек!...
 Вбюрок. Тьорти-ед игреди!
 Пеночка зеленая. Прынь! пуйреп, шреп, пуйреп сѣ, сѣ,сѣ!
 Славка черная. Беботеу-вевяць! [...]
 Птица. Отѣу, отѣу!...
 Ворона. Каа-а!²¹

Oprócz przykuwających uwagę rozmaitych form asonansów dla powyższego tekstu charakterystyczne są onomatopeje. Graficzna imitacja dźwięków ptaków ma tutaj charakter neologizmów: nie ma tych jednostek w standardowej leksyce rosyjskiej, lecz mimo to są to twory zrozumiałe dla odbiorcy, który prawdopodobnie zna ich dźwiękową realizację z własnego doświadczenia językowego. W analizowanym wierszu te zwroty onomatopeiczne są nie tylko świadectwem wrażliwości Chlebnikowa na dźwięki natury, ale przede wszystkim stanowią realizację założonej poetyki „powrotu do korzeni”, będącej ważnym aspektem języka pozarozumowego.

Próbując podsumować powyższe rozważania, warto wysunąć wniosek, że dźwięk w utworach poetyckich Chlebnikowa odgrywa rolę szczególną. Jest on postrzegany jako element tworzący znaczenie poszczególnych tekstów, ale także jawi się jako ich element strukturalny. Bez względu na zastosowane wcześniej kryteria wyodrębniania i podziału organizacji dźwiękowej można mówić o ich 3 głównych funkcjach: 1. onomatopeicznej, gdzie przypisuje się dźwiękowi ważną rolę w powstawaniu skojarzeń pozadźwiękowych, budowaniu nastroju, zacieraniu znaczeń leksykalnych, 2. konceptualnej, dzięki której powstają koncepty językowo-po-

¹⁹ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 183.

²⁰ *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, pod red. K. Polańskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 2003, s. 202.

²¹ В. Х л е б н и к о в, *Мудрость в силке. Утро в лесу*, [w:] tegoż, *Собрание сочинений*, указ. соч., т. 4, s. 341.

jęciowe, spokrewnianie wyrazów i konstruowanie nowych znaczeń oraz 3. strukturalnej, biorącej udział w procesie wierszotwórczym i kompozycyjnym.

Wszystkie one są obecne w tekstach Chlebnikowa, choć nie w każdym z nich ujawniają się w jednakowym stopniu. Szczegółowa analiza poszczególnych utworów pod względem zjawisk fonetycznych ujawnia ich ukryte znaczenia pomijane w badaniach nad twórczością Chlebnikowa, a niejednokrotnie jest jedynym możliwym sposobem odbioru tekstów tego futurysty. Może ona również stanowić obiecujący kierunek w dogłębnych studiach nad językiem futurystów i pozwoli lepiej zrozumieć znaczenia i sensy, które futuryści starali się przekazać.