

Teksty Drugie 2009, 5, s. 106-110



Ruch w uchu.

Adam Dziadek

Ruch w uchu

Słuchając uważnie polskiej poezji futurystycznej, byłem od zawsze przekonany o potrzebie napisania książki, która podejmie zagadnienia brzmień, która wywoła ferment i spowoduje „ruch w uchu”. Taka książka niedawno powstała, mam na myśli pracę Beaty Śniecikowskiej *„Nuż w uchu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*¹. Jest to dzieło w mojej opinii niezwykle, dzieło, o którym trzeba napisać, aby zachęcić do jego lektury. Rzadko dziś czyta się książki naukowe tworzone z takim rozmachem, a decyduje o tym ogromna praca materiałowa i kontekstowa, jaką wykonała autorka. Świadomość historycznoliteracka łączy się tu płynnie z teorią literatury, swoista filozofia języka poetyckiego z komparatystyką. Znaczenie monografii Śniecikowskiej polega nie tylko na erudycyjności (dziś w literaturoznawstwie wszystko albo prawie wszystko, co się pisze, jest erudycyjne, więc ten przymiotnik w odniesieniu do omawianej pozycji nie do końca wydaje się stosowny), ale przede wszystkim na tym, że jest to **g r u n t o w n e p r z e m y ś l e n i e i o p i s a n i e f u t u r y z m u n a n o w o**, czego nie zrobił dotąd na taką skalę nikt. I rzeczywiście jest tak, jak napisała autorka na początku pracy, zanim jeszcze zdążyła rozpuścić wiedźmy swojej wiedzy: „Nikt dotychczas nie zaproponował szerokiego, całościowego ujęcia problemów dźwiękowego ukształtowania wierszy futurystów” (s. 45). Dodam tylko, że wiedźmy wiedzy Śniecikowskiej mkną na swoich miotłach z oszałamiającą prędkością i wymiatają ze swojej drogi wszelkie nadużycia, niedoróbki i niedopowiedzenia. Co więcej, autorka nie boi się śmiałych tez naruszających scjentyczne tabu, nie obawia się polemiki z najwybitniejszym znawcami problematyki, których opinie uznawane były za niena-

¹ B. Śniecikowska *„Nuż w uchu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2008. Cytaty lokalizuję w tekście.

ruszalne. Odtąd każdy, kto zechce się wypowiedzieć na temat futuryzmu, będzie musiał do tej książki się odwołać. I dobrze!

Na przeszło pięciuset stronicach tekstu odnajdujemy cały szereg pytań skupionych wokół zagadnień instrumentacji brzmieniowej (i nie tylko, bo autorka stawia pytania tam, gdzie sprawy uznaje się zwykle za na wskroś oczywiste, niewarte zachodu – przypadek znakomicie opisanego w tej rozprawie problemu naśladowania Chlebnikowa przez polskich poetów), całe ciągi zaskakujących odkrywczością mikroanaliz, komparatystycznych eksperymentów, których skuteczność wręcz domaga się pytania: jak to możliwe, że nikt dotąd na to nie wpadł? Poczęte w skrupulatnych lekturach utworów Jasińskiego, Sterna, Wata, Młodożeńca i Czyżewskiego odkrycia Śniecikowskiej urzekają prostotą i rzadko pozostawiają wątpliwości. Od tej książki trudno się oderwać, ponieważ zachwyca (zachwyci głównie tych, którzy lubią i umieją słuchać) płynnością toku narracyjnego, swoistą przyjemnością płynącą z nowatorskiego odsłaniania ukrytych w brzmieniach znaczeń. Tym, co mnie szczególnie urzekło w tej pracy, jest konkret. Brak tu scenetycznego wodolejstwa, tekstowej waty, pustej syntagmy szczelnie wypełniającej myślowe luki. Poza tym, rzecz kolejna, wnikliwość i dociekliwość. Śniecikowskiej nie zadowalały opinie innych, proste odwołania do opracowań o ustalonej w świadomości badawczej opinii. Karty tej książki o futuryzmie przemierza podskórnie imperatyw: „Sprawdź!” Sprawdzam, ponieważ wątpię, sprawdzam, ponieważ chcę wiedzieć na pewno. To nie jest jakaś banalna potrzeba udowodnienia swoich racji, ustalenia Prawdy Ostatecznej, jedynej i niepodważalnej, o której przecież wiemy, że jej nie ma, i do której bezustannie w naszych poszukiwaniach usiłujemy się zbliżyć. Ta praca dobitnie świadczy o dociekliwości jej autorki – choć szukałem pilnie, nie udało mi się odnaleźć żadnego referencyjnego pominięcia. Tam, gdzie trudne było z jakichś przyczyn zdobycie oryginalnego tekstu w języku obcym, Śniecikowska dotarła do przekładów na inne języki. Tam, gdzie brak było przekładów tekstów poetyckich, autorka radziła sobie sama lub konsultowała sprawę z filologami obcymi, co zresztą zostało skrupulatnie odnotowane w podziękowaniach i w przypisach do każdego konsultowanego z kimś innym tekstu.

W tym miejscu konieczna jest niewielka dygresja. Otóż praca ta uświadamia spore braki w zakresie przekładów na język polski awangardowej poezji francuskiej, włoskiej czy niemieckiej. Autorka musiała pokonać wielkie przeszkody z tym związane i ten aspekt jej pracy chcę szczególnie docenić. Przekładając bowiem teksty uchodzące za nieprzekładalne, zmuszona była do nadzwyczaj trudnej pracy w kilku językach naraz. Powiedziałbym nawet, że gdyby tłumaczenia wybranych tekstów istniały, to prawdopodobnie autorka musiałaby dokonać własnych, czego wymaga specyfika problemowa tej książki. Piszę te słowa jako tłumacz książki Jacques’a Derridy *Szibbolet dla Paula Celana*, w której płaszczyzna przekładu tekstów Celana i samego wywodu filozofa są nierozzerwalne. W trakcie przekładu, pomimo istniejących polskojęzycznych edycji Celana, wielokrotnie zmuszony byłem tłumaczyć teksty poety na nowo, czego domagał się dyskurs autora *Wież Babel*.

Roztrząsania i rozbiory

Książka Śniecikowskiej jest próbą odpowiedzi na bardzo ważne pytanie, które autorka postawiła zresztą w zakończeniu: „Co nam zostało z futuryzmu?” (s. 543-550). Autorka odpowiada na to pytanie tak: „nowoczesne postrzeganie języka literatury” (s. 550) i nie sposób się z tą odpowiedzią nie zgodzić. Jeśli odkrywamy futuryzm i szerzej, awangardę, dziś, kiedy wyposażono nas w narzędzia współczesnego językoznawstwa i filozofii języka, staje się oczywiste, że bez literatury, która stawiała trudne pytania na początku XX wieku, niewiele ruchów w językoznawstwie, literaturoznawstwie i filozofii można by było wykonać.

Znaczące w tej pracy wydaje się przejście od młodopolskiej muzyczności do struktur brzmieniowych poezji futurystycznej. To bardzo ważny gest badawczy podkreślający więź z tradycją literacką, ale też – co jest o wiele ważniejsze – wskazujący na rewolucyjny charakter języka poetyckiego futurystów. To ich wiersze sprawiły w końcu, że już nie sposób truć dalej o muzyczności, melodyjności czy śpiewności wiersza. Sfera brzmień tej poezji odsłania ukrytą w niej suplementarność znaczeń, a autorka ma tego pełną świadomość.

Śniecikowska jako pilna uczennica strukturalistów (dziś niestosownie jest kogoś tak nazywać, ale ani nie dla mnie, ani na szczęście dla wielu innych) zdaje się postępować zgodnie z myślą wypowiedzianą przez Romana Jakobsona w jego *Six leçon sur le son et le sens*: „Dźwięki mowy mogą być rozumiane, określane, klasyfikowane i wyjaśniane wyłącznie pod kątem funkcji, jaką pełnią w języku”². Rzeczywiście, w tej książce tak jest, wszystkie bowiem analizy „tkanki dźwiękowej” (ulubione i zręczne określenie autorki) odsłaniają (lub starają się odsłaniać) jej ściśle sfunkcjonalizowanie i wyrastają z przekonania o komunikatywnym charakterze języka. Autorka próbuje na ich podstawie usystematyzować, uporządkować i sklasyfikować dostrzeżone w wierszach futurystycznych fenomeny dźwiękowe. Te klasyfikacje nie wzbudzają zbyt wielkiego entuzjazmu, ale rozumiem, że w tej pracy musiały się znaleźć. Dlaczego napisałem, że nie wzbudzają entuzjazmu? Co powiedziałby Kurt Schwitters, kiedy dowiedziałby się, że liczne jego utwory są mirohładami. Co powiedzieliby na to Hans Arp i Hugo Ball? Niestety, tego nie dowiemy się nigdy, ale nie jest przecież wykluczone, że bardzo by im się ta nazwa spodobała.

Pewne wątpliwości pojawiły się przy namopaniakach Aleksandra Wata. Same namopaniki doczekały się odrębnego hasła w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich*. Namopanik – to dziwny gatunek, który wyznaczają w historii literatury powszechnej dwa teksty Wata: *Namopanik charuna* i *Namopańnik Barwistanu*. Interpretowano i omawiano je wielokrotnie, a najciekawsze opracowania wyszły spod pióra Tomasa Venclovy³ i Jarosława Płuciennika⁴. Interpretatorzy zwracają uwa-

² R. Jakobson *Six leçon sur le son et le sens*, préf. de C. Lévi-Strauss, Éd. de Minuit, Paris 1976, s. 115.

³ T. Venclova *Aleksander Wat. Obrazoburca*, przeł. J. Goślicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 70-72.

⁴ J. Płuciennik *Namopanik*, hasło w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, wstęp G. Gazda, Universitas, Kraków 2006, s. 440-442.

gę na związek z Jamesem Joycem, Wielimirem Chlebnikowem, Julianem Tuwimem, wskazują na religijne konteksty gatunku. Autorka proponuje swoją własną, oryginalną i ciekawą interpretację. Czytając Wata, wielokrotnie zwracałem uwagę na fakt, że namopaniki pod względem formalnym przypominają modlitwę, to ważna uwaga, odnotowana także przez Śniecikowską. Rzeczywiście, obydwa teksty zrobione są na bazie modlitwy i obydwa trzeba czytać z wielkim wyczuleniem na fonetykę. Tomas Venclova czytał je w odniesieniu do anagramów Ferdynanda de Saussure'a (ściśle mówiąc, chodzi tu o paragram, u de Saussure'a opierający się na wchłanianiu wielu sensów w komunikacie poetyckim, który może być scentralizowany przez jakiś sens). Autorka zwraca uwagę na zagadnienie anagramów de Saussure'a, ale nie wykorzystuje jego pomysłów do swoich analiz, które podążają innym trybem metodologicznym i zgodnie z inną teorią tekstu, różną od tej, która ukształtowała się we Francji w ścisłym związku z teoriami de Saussure'a. Na marginesie dodam, że pomysły tzw. „drugiej rewolucji Saussurowskiej” nie mogą się w żaden sposób przebić przez mur oporu w polskim literaturoznawstwie, podczas gdy w innych krajach stały się jeszcze w ubiegłym wieku w pełni uprawnionym i uznanym trybem analizy tekstów literackich. O wielkiej roli układów fonetycznych pisał też Jarosław Płuciennik. Śniecikowska uznaje nazwę namopanik za: „urobioną przez samego Wata, prawdopodobnie – z wykorzystaniem metody anagramowej – od «manii» i «paniki» (idę tu za sugestią A. Pomorskiego)” (s. 171). Myślę, wbrew autorce, że tej interpretacji nie potwierdza fakt zamieszczenia na okładce *Nieśmiertelnego tomu futuroz* zapisu „namo! panik”. Żaden z wymienionych tu wnikliwych czytelników Wata nie zwrócił uwagi na fakt, że zawarta w tytułowych określeniach genologicznych formuła, to słowo utworzone, a jakże, na zasadzie anagramatycznej (w rozumieniu de Saussure'a, więc nie stylistycznie, a fonetycznie) od modlitewnych czy litanijnych słów „Nam o Panie” – poeta zmienia jedynie repartycję tych słów, które w ciągu fonetycznym dają słowo „namopanik”.

Uznanie należy się intuicji Śniecikowskiej, kiedy pisze o *Ursonate* Schwittersa: „Zapis *Ursonate* przypomina swoistą partyturę” (s. 295). To rzeczywiście utwór „do wykonania”, a sprawa jego recytacji jest bez wątpienia bardzo ważna. Schwitters wykonuje ten utwór w sposób nadzwyczajny, ożywiając swoim głosem tekst i czyniąc zeń autentyczną sonatę polisemantycznych dźwięków⁵. Trochę może szkoda, że autorka nie dotarła do recytacji, która pomogłaby jej jeszcze mocniej wesprzeć przyjęte założenia interpretacyjne.

Zaniepokoiła mnie nieco analiza wiersza Sterna *Melancholia* (s. 358), zwłaszcza w zestawieniu ze Schwittersem i jego *Unsittliches i-Gedicht*. Co ma jedno do drugiego, nie bardzo wiem, inaczej mówiąc, nie bardzo mnie wywód autorki tej sprawie przekonuje. Bardziej natomiast zaniepokoiła mnie interpretacja *Melancholii*. Bez wątpienia jest to utwór komiczny, ale metamorfoza nie jest w nim absurdalna. Myślę, że damy w tym wierszu nie są damami, ale zwykłymi mieszczka-

⁵ Recytację utworu Schwittersa znalazłem w ciekawej edycji płytowej *lunapark 0,10* przygotowanej przez Marca Dachy dla wydawnictwa Subrosa w 1999 roku.

Roztrząsania i rozbiory

mi. Tytułowa melancholia nie jest melancholią, a po prostu nudą. Mieszczki udające damy zabijają nudę rozmową o kotletach, są jak marionetki kołyszące się „na stu postronkach”. Ale to moje własne zdanie.

I na koniec jeszcze jedna, istotna uwaga. Nie wszystko jest koncepcją. Chcę powiedzieć, że nie wszystkie zjawiska dźwiękowe w poezji polskiego futuryzmu (ani w żadnej innej poezji) opierają się na koncepcjach. Gdzie jest sfera nieświadomości? Gdzie jest paragramatyzm (de Saussure, Julia Kristeva)? Gdzie jest *signifiance* [znaczącość], zapożyczona do prac literaturoznawczych z psychoanalizy Lacanowskiej, oznaczająca zarówno proces wytwarzania sensu, jak i rezultat tego procesu i obejmująca działania wyłącznie w obrębie *signifiants*, które nigdy nie odnoszą się do *signifié*? Gdzie wreszcie jest intratypografia (Henri Meschonnic) i ściśle z nią powiązane kwestie rytmu oraz układu tekstu na stronicy (*page performative*)? Ta seria pytań w żadnym razie nie jest uwagą adresowaną do autorki, która w końcu stworzyła koherentny metodologicznie model opisu instrumentacji głoskowej w tekstach futurystycznych. Stawiając te pytania, próbuję wskazać dalsze możliwe drogi analizy układów brzmieniowych w poezji futurystycznej. To jest praca do wykonania, materiał na kolejną poświęconą tej problematyce książkę.

Podziwiam pracę Śniecikowskiej za jej rozmach, za zawartą w niej wiedzę i oryginalne pomysły oraz interpretacje. Zachęcam do jej lektury każdego, kogo interesuje poezja futurystyczna, zwłaszcza zaś jej kształt brzmieniowy. Tak naprawdę, to nie muszę zachęcać, bo jeśli w przyszłości ktoś zechce zajmować się polskim futuryzmem, to tej książki w żaden sposób nie będzie mógł pominąć.

Adam DZIADEK

Abstract

Adam DZIADEK
University of Silesia (Katowice)

A Motion in the Ear

Review of the book by Beata Śniecikowska, “Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu* [‘A knife in the ear? The concepts of sound in Polish futurist poetry’], Wrocław 2008.

Having embarked on a far-flung analysis and evaluation of this book, the reviewer emphasises its revealing character, against the background of the existing studies focusing on Polish futurist poetry.