

ANDRZEJ HEJMEJ

Uniwersytet Jagielloński\*



<https://orcid.org/0000-0002-3385-0664>



## Słyszeć poprzez język. Pogłosy awangardy

Hearing Through Language. Reverberations of the Avant-Garde

### Abstract

The paper addresses two main issues: the first relates to modern hearing and the phenomenon of a new understanding of sound in the world of modernity, the second — as a consequence — to the repercussions of the auditory experience in the works of representatives of the first avant-garde. The author, following various examples of avant-garde manifestations of “language-noise” (including the works of Filippo Tommaso Marinetti, Luigi Russolo, artists of Cabaret Voltaire in Zurich), points out that they reveal the compulsion to hear, to be *in* sound-noise. He highlights the special importance of early European avant-garde movements (such as Futurism and Dadaism) in the process of restoring the proper sound potential to language (and literature) and at the same time refers to the new understanding of literature in the context of the modern soundscape.

\* Katedra Teorii Literatury, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego  
ul. Gołębia 16, p. 41, 30-007 Kraków  
e-mail: a.hejmej@uj.edu.pl

1. Pierwszy człon tytułu *Słyszeć poprzez język. Pogłosy awangardy* — stanowi, oczywiście, czytelne nawiązanie do tytułowej formuły eseju Donalda Davidsona „widzieć poprzez język” (Davidson 2007: 128–141). W zasygnalizowanym kontekście, mając na uwadze znaczenie wczesnych europejskich ruchów awangardowych (takich jak futuryzm i dadaizm) dla kształtującej się w kolejnych dekadach XX wieku kultury audiowizualnej, interesują mnie w zasadzie dwie ogólne diagnozy filozofa. Pierwsza z nich, sformułowana zwięźle, brzmi restrykcyjnie: „Zapominamy, że nie ma czegoś takiego jak język poza dźwiękami i znakami, jakie ludzie produkują, oraz nawykami i oczekiwaniami, jakie są z tym związane” (Davidson 2007: 132; podkr. — A.H.); druga, w formie dłuższego objaśnienia, akcentuje pewną szczególnie ważną dla nas analogię:

Nie widzimy świata poprzez język, tak samo jak nie widzimy świata poprzez nasze oczy. Nie patrzymy przez oczy, lecz oczyma. Nie wyczuwamy rzeczy przez palce i nie słyszymy przez uszy. [...] Istnieje pewna sensowna analogia pomiędzy posiadaniem oczu i uszu a posiadaniem języka: to organy, dzięki którym wchodzimy w bezpośredni kontakt z naszym otoczeniem. Nie są one natomiast pośrednikami, ekranami, mediami czy oknami. (Davidson 2007: 132; podkr. — D.D.)

Pragmatyczne argumenty Davidsona pozwalają sformułować od razu dwie uwagi, które wytoczą tutaj zasadniczy kierunek wywodu. Zgodnie z pierwszą z przywołanych diagnoz nie istnieje „język poza dźwiękami” — myśl ta wpisuje się, rzecz jasna, w rozległą tradycję pojmowania języka od starożytności po współczesność: od Arystotelesa (1989: 72–75) przez Rousseau<sup>1</sup> po Ferdinanda de Saussure’a<sup>2</sup>, Waltera Onga<sup>3</sup> i wielu dzisiejszych badaczy kultury

<sup>1</sup> Rousseau wychodzi z założenia, że: „Języki powstały po to, by były mówione, pismo służy tylko jako uzupełnienie mowy” (2001: 100). W oryginale: „Les langues sont faites pour être parlées, l’écriture ne sert que de supplément à la parole” (Rousseau 1961: 1249). Zob. także Rousseau 1781: 225–338 (przekład: Rousseau 2001: 37–86).

<sup>2</sup> Zdaniem Ferdinanda de Saussure’a:

Język i pismo to dwa odrębne systemy znaków; jedyną racją bytu pisma jest to, że przedstawia język; przedmiotu językoznawstwa nie określa kombinacja wyrazu pisanego i mówionego: przedmiotem tym jest wyłącznie wyraz mówiony. Wyraz pisany zlewa się jednak tak ściśle z mówionym, którego jest obrazem, że w końcu uzurpuje sobie główną rolę; zaczynamy przywiązywać tyleż wagi do przedstawienia znaku głosowego, co do samego znaku. Tak jak gdybyśmy uważali, że chcąc kogoś poznać, lepiej jest patrzeć na jego fotografię niż na jego twarz. (de Saussure 1991: 51–52)

<sup>3</sup> Jak przekonuje Walter J. Ong, w pierwotnej kulturze oralnej:

nie tylko zresztą zainteresowanych zjawiskami oralnymi — w prostej konsekwencji zatem, także w przypadku funkcjonowania i rozumienia literatury, zwłaszcza w dobie społeczeństwa medialnego, istotny okazać się musi (pośrednio czy bezpośrednio) wymiar audialny. Zgodnie z drugą diagnozą — w sytuacji, gdy zyskuje akceptację owa „sensowna analogia pomiędzy posiadaniem oczu i uszu a posiadaniem języka” — widzenie nie znajduje się w jakiejś uprzywilejowanej pozycji względem słyszenia (w jednym i w drugim wypadku chodzi bowiem o wejście „w bezpośredni kontakt” z otoczeniem), a więc powszechne przekonanie o tzw. dominacji w czasach nowoczesności oka nad uchem uznać trzeba za nieprawomocne, nazbyt upraszczające, iluzoryczne (takie ujęcie problemu nie prowadzi, oczywiście, ani w stronę kwestionowania roli widzenia, ani też umniejszania osiągnięć znakomicie rozwijających się w ostatnich dekadach rozmaitych nurtów badań nad kulturą wizualną<sup>4</sup>). Uwzględnienie analogicznego „działania” oka, ucha i języka otwiera w gruncie rzeczy perspektywę antropologii audiowizualnej, czy szerzej jeszcze ujmując: perspektywę antropologii zmysłów (nie można wszak zapominać o fakcie dosadnie akcentowanym chociażby w Gadamerowskim komentarzu: „Samo tylko widzenie, samo tylko słyszenie to dogmatyczne abstrakcje, które dokonują sztucznej redukcji fenomenów” — Gadamer 1993: 113).

W tym pobieżnie naszkicowanym kontekście problemowym, łączącym się jednocześnie z widzeniem, słyszeniem i funkcjonowaniem języka (a w konsekwencji: literatury), zmierzam do sformułowania głównej tezy. Otóż w dobie, którą włoska filozofka Adriana Cavarero skłonna jest określać mianem „dewokalizacji *logosu*” (to czasy kultu pisma, gdy *logos* i logocentryczna myśl Zachodu cierpią na „strategiczną głuchotę” — Cavarero 2003: 32<sup>5</sup>), rolę takich ruchów awangardowych jak futuryzm czy dadaizm, biorąc pod uwagę naraz charakter języka awangardowego i nowoczesne słyszenie, okazuje się swoista „terapia wstrząsowa”, a mianowicie obsesyjnie ponawiany w różnych okolicznościach artystycznych wysiłek przywracania językowi jego właściwego potencjału dźwiękowego. Z dzisiejszej perspektywy, po ponad stu latach od fali pierwszych wystąpień futurystów i dadaistów, widać dobrze, że przedstawiciele przywołanych ruchów awangardowych podejmują rozmaite radykalne próby *mani festacji doświadczenia audialnego*, w tym także „poprzez język”. Aby uniknąć jednak nieporozumień, warto poczynić w tym miejscu dwa zastrzeżenia: po pierwsze, nie chciałbym, podobnie jak Davidson, w żaden sposób zawężać formuły „słyszeć poprzez język” (a to oznacza, że nie obowiązuje ona wyłącznie w kontekście twórczości futurystów i dadaistów); po drugie — nie zamierzam redukować idei futuryzmu — z racji ich wdzierania się w różne przestrzenie sztuki i życia (literatury, muzyki, malarstwa, fotografii, kina, tańca, architektury itd.) — do kwestii wymiaru audialnego, aczkolwiek będzie to niewątpliwie jeden z akcentowanych tutaj aspektów awangardowego ruchu (skądinąd niejednorodnego, jak dobrze wiadomo, nie tylko w skali makro, co staje się oczywiste w sytuacji konfrontowania chociażby futuryzmu włoskiego, rosyjskiego czy polskiego, ale i w skali mikro, co dostrzega się w sytuacji

---

Słowa są dźwiękami. Można je przywołać — „przypomnieć”. Nie można ich jednak nigdzie „odszukać”. Nie mają ani siedliska, ani śladu (ta wizualna metafora wskazuje na uzależnienie od pisma), ani nawet trajektorii. Są zdarzeniami. (Ong 2003: 191)

<sup>4</sup> Wystarczy wskazać dorobek takich wybitnych znawców kultury wizualnej jak William J. Mitchell, Nicholas Mirzoeff czy Martin Jay.

<sup>5</sup> Książka Adriany Cavarero (2003) została przetłumaczona na język angielski (2005), a jej fragment — *Multiple Voices* — zamieszczony jest w antologii *The Sound Studies Reader* (Cavarero 2012: 520–532).

zestawiania na przykład skrajnie odmiennych ideologicznie poglądów włoskich futurystów, takich jak Filippo Tommaso Marinetti i Luigi Russolo).

2. W świecie zachodnim XX wieku od samego początku pojawiają się nowe zjawiska związane ze słyszeniem i z doświadczeniem audialnym — zachodzi istotna „ewolucja w kierunku dźwięku-hałasu” (Russolo 1916: 10–11; 2010: 33). W tak właśnie kształtowanym pejzażu dźwiękowym pierwszych dekad ubiegłego stulecia<sup>6</sup> — z rezonującymi nowymi dźwiękami: zwłaszcza odgłosami wielkomijskich ulic, „zanieczyszczaną” audiosferą społeczeństwa przemysłowego, hałasami kolejnych konfliktów wojennych etc. — upatrywać trzeba źródeł przemian „nowoczesnego ucha”, o czym świadczy między innymi wyjątkowa podatność ówczesnych twórców na zjawiska audialne, takie jak *dysonanś, symultaniczność, hałas*. Przykładów w obrębie różnych sztuk można by wskazywać wiele. Wystarczy odnotować użycie dysonansów w operze Richarda Straussa *Salome* (wyst. 1906)<sup>7</sup> czy charakter jednej z miniatur z *Vázlatok* op. 9b Beli Bartóka, której pierwsze takty jawiły się Ludwikowi Rebenowi, krytykowi muzycznemu krakowskiej „Zwrotnicy”, jako utwór „harmonicznie dwupłciowy”... (Reben 1922: 36); pojawienie się onomatopiecznych, zrywających z linearnością zapisów futurystów i poezji dźwiękowej dadaistów — m.in. poematów symultanicznych w Cabaret Voltaire; wykorzystywanie przez Luigię Russolo grupy nowych instrumentów stworzonych we współpracy z Ugo Piattim (instrumenty te, określane sugestynie mianem *intonarumori*<sup>8</sup>, łączone są przez futurystę z „nową wartością akustyczną”<sup>9</sup>). Dodać przy tym należałoby, że artystyczne dążenia do eksplorowania nowoczesnego dźwięku-hałasu (od szumów, dźwięków, hałasów codzienności po nowe dźwięki w muzyce) wzmagają, jak powiedziałby Irving Fang, kolejna w historii „rewolucja informacyjna” (Fang 1997) związana z pojawieniem się i rozpowszechnianiem takich mediów, jak fonograf i radio, a precyzyjnie mówiąc: ze specyficznym doświadczeniem słuchowym — *doświadczeniem akuzmatycznym*.

Najogólniej stwierdzając, zainteresowanie twórców awangardowych sferą audialności — dźwiękiem i słyszalnością — jest powszechne (wyjątek stanowią niewątpliwie francuscy surrealiści, którzy wyrażają, podobnie jak wcześniej Apollinaire, niechęć do sztuki wykorzystującej nowe dźwięki). Zainteresowanie to łączy tak różnych przedstawicieli awangardy, jak Marcel Duchamp, Filippo Tommaso Marinetti, Luigi Russolo, Richard Huelsenbeck, Hugo Ball itd. Na tej liście nazwisk jako pierwszy został umieszczony Duchamp: i jako autor tekstu *L'accordeur [Stroiciel]*, powstałego ok. 1913 roku, a opublikowanego dopiero w 1980 w tomie *Notes* (zapisy z lat 1912–1968), i jako — co godne odnotowania — twórca neologizmu „*musicianité*”.

<sup>6</sup> Na temat znaczenia dźwięku w polu awangardy zob.: *Wireless Imaginations* 1992; Kahn 1999: 45–67 (tekst zamieszczony w *The Sound Studies Reader* 2012: 427–448).

<sup>7</sup> Nb. przywołuje ten przypadek Veit Erlmann w 7. rozdziale swojej książki poświęconej nowoczesnej słyszalności (2010: 271 i n.).

<sup>8</sup> Instrumenty te uległy zniszczeniu w czasie II wojny światowej. Wśród grupy instrumentów wytwarzających hałas znalazł się między innymi *rumorarmonio* (określany również jako *Russolophone*).

<sup>9</sup> Ostatni, 11. rozdział książki Luigię Russolo *L'Arte dei rumori* nosi tytuł: *L'Arte dei rumori: nuova valutta acustica*. Zob. Russolo 1916: 89–92.

*L'accordeur* — Faire accorder un piano sur la scène —  
EEEEEEEE

EEEE ou Faire un cinéma de l'accordeur accordant et  
synchroniser les accords sur un piano, ou plutôt synchroniser  
l'accordage d'un piano caché — ou Faire accorder un  
piano sur la scène dans obscurité.

Le faire techniquement et éviter toute musicianité —<sup>10</sup>

(Duchamp 1980: 121)

Zapis Duchampa — utwór poliwersjonalny, ponieważ zakłada się co najmniej cztery możliwości realizacji — to projekt performansu, rezultat aktywności scenicznej związanej z czynnością specyficznego strojenia fortepianu (w trybie poniekąd „aleatorycznym”) i używaniem — towarzyszących mimochodem tej czynności — dźwięków „niemuzycznych” (szmerów, hałasów, pozbawionych muzycznej logiki dźwięków). Przywołany neologizm w sposób najbardziej lapidarny określa charakter zabiegów scenicznych: czynność strojenia instrumentu traktowana jako dzieło sztuki ma być wykonywana czysto „technicznie”, z uniknięciem jakiegokolwiek „muzyczności” [*éviter toute musicianité*]. Twórcę performansu interesują więc nie dźwięki wydobywane z instrumentu (i słuchanie, które na przykład Adorno łączy z kompetencjami między innymi „eksperta” i „dobrego słuchacza”; Adorno 1962: 16–17), lecz dźwięk-hałas towarzyszący działaniu, przypadkowe zjawiska akustyczne słyszane w przestrzeni scenicznej; innymi słowy, w centrum uwagi Duchampa pozostaje nie słuchanie (rozumiane jako czynność estetyczna), lecz proces słyszenia<sup>11</sup>.

3. Fascynacja przygodnymi dźwiękami w przestrzeni codzienności, szumem, hałasem, współczesnym światem jako „cywilizacją ruchu” — to idea scalająca poglądy włoskich futurystów. Wyrazem tej fascynacji jest zrazu spektakularne zachowanie Filippa Tommaso Marinettiego, który z nieskrywanym zachwytem, wręcz w euforii, odnosi się do nowej rzeczywistości i związanych z nią doświadczeń audialnych. Fragmenty powszechnie znanego *Manifestu futuryzmu*, zamieszczonego na łamach sobotniego wydania „Le Figaro” 20 lutego 1909 roku, znakomicie oddają sposób postrzegania przez włoskich futurystów otaczającego ich świata:

Drgnęliśmy nagle na dźwięk przeraźliwego hałasu olbrzymich piętrowych tramwajów, które rwały w podskokach, olśniewając różnokolorowymi światłami, podobne do wiosek, które w czasie festynu porwał niespodziewanie wezbrany Pad, unosząc je do morza poprzez progi i wiry powodzi.

<sup>10</sup> W przekładzie:

*Stroiciel* — Stroić fortepian na scenie —  
EEEEEEEE

EEEE lub Tworzyć kino stroiciela strojącego i  
synchronizować akordy na fortepianie, lub raczej synchronizować  
strojenie ukrytego fortepianu — lub Stroić  
forte pian na scenie w ciemności.

Robić to technicznie i unikać wszelkiej muzyczności [*musicianité*]

<sup>11</sup> Roland Barthes w tekście *Écoute*, redagowanym we współpracy z Rolandem Havasem, uznaje słyszenie za zjawisko fizjologiczne, słuchanie — za akt psychologiczny („*Entendre est un phénomène physiologique; écouter est un acte psychologique*”; zob. Barthes 1992: 217).

Potem cisza stała się bardziej nieprzenikniona. Wsłuchując się jednak w sła-bitki modlitewny szmer starego kanału, w trzeszczenie gości umierających pałaców, obrosłych wilgotną zielenią, usłyszeliśmy nagle pod oknami ryk zgłodniałych samochodów<sup>12</sup>. (Marinetti 1969: 144)

Przywołując ten fragment manifestu w przekładzie Marcina Czerwińskiego, chciałbym od razu zwrócić uwagę na pewien istotny szczegół, a mianowicie interpretację hałasu — „hałas” objaśniany jest literalnie, *expressis verbis*: „Drgnęliśmy nagle na dźwięk przeraźliwego hałasu olbrzymich piętrowych tramwajów”. W zestawieniu polskiego przekładu z oryginałem widać znakomicie, że w wersji francuskiej mamy do czynienia z czymś nieco innym: to sama konstrukcja językowa rodzi hałas ze względu między innymi na sekwencję „r” — persewerujący dźwięk: „Et nous voilà brusquement distraits par le roulement des énormes tramways à double étage” (Marinetti 1909: 1). Dystrybucję sześciokrotnie powtórzonej spółgłoski drżącej dźwiękowej w przywołanym zdaniu trudno byłoby uznać za przypadkową. Z pewnością to próba świadomego kształtowania „języka-hałasu” najprostszymi środkami, skoro — jak sensownie dowodzi przy zupełnie innej okazji Henri Meschonnic — „onomatopeja jest tym, co robi najczęściej hałasu w języku” (Meschonnic 1989: 18; por. Meschonnic 1982: 117–140), próba niewątpliwie związana z wymogiem „słyszenia poprzez język”.

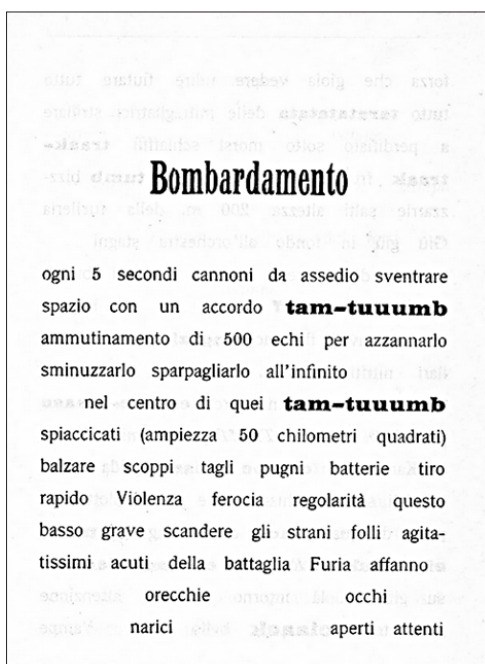
„Język-hałas” Marinettiego — swoisty zapis dźwiękowy — w formie wypracowanego języka awangardowego, łatwo rozpoznawalnego idiomu, będzie gotowy niewiele później od momentu opublikowania manifestu. Do krystalizowania się koncepcji tego rodzaju zapisu przyczynią się wyjątkowe doświadczenia życiowe. Marinetti, jako korespondent wojenny paryskiego dziennika „L’Intransigeant”, opisuje bitwę o Trypolis rozgrywającą się 26 października 1911 roku, toczoną w czasie wojny włosko-tureckiej (trypolitańskiej) w Libii. W relacji *Une Bataille moderne*, która ukazuje się w kolejnych numerach czasopisma od 27 grudnia 1911 roku (Marinetti 1911a: 2–3; 1911b: 2–3; 1911c: 2–3), pojawiają się charakterystyczne onomatopeje, czego przykładem sekwencja: „Cro! crocro! cro! cro! crocro!” (Marinetti 1911a: 3). Rok później Włoch znajdzie się w realiach wojny bałkańskiej, będzie świadkiem oblężenia twierdzy Adrianopola przez wojska bułgarskie. Jego raport z okopów Adrianopola — *Bombardamento di Adrianopoli*, przybliżający atmosferę bitwy językiem futurysty, powstający w konwencji „słów na wolności” [*parole in libertà*], to już przykład złożonej koncepcyjnie realizacji „języka-hałasu” kształtowanego przy użyciu onomatopei imitacyjnej<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> W oryginale:

Et nous voilà brusquement distraits par le roulement des énormes tramways à double étage, qui passent sursautants, bariolés de lumières, tels les hameaux en fête que le Pô débordé ébranle tout à coup et déracine, pour les entrainer, sur les cascades et les remous d’un déluge, jusqu’à la mer.

Puis le silence s’aggrava. Comme nous écoutions la prière exténuée du vieux canal et crisser les os des palais moribonds dans leur barbe de verdure, soudain rugirent sous nos fenêtres les automobiles affamées. (Marinetti 1909: 1)

<sup>13</sup> W tekście przeważają proste onomatopeje, ale nie są one jedynymi sposobami wytwarzania, czy też „zachowywania” hałasu. Sam Marinetti wyróżniał cztery rodzaje zjawisk łączonych z onomatopeją: po pierwsze — onomatopeję bezpośrednią, imitacyjną, realistyczną (stosowaną m.in. w *Zang Tumb Tuuum*); po drugie — onomatopeję pośrednią, złożoną, analogiczną; po trzecie — onomatopeję abstrakcyjną; po czwarte — werbalizację abstrakcyjną. Zob. Marinetti 1919: 65–67.

Fot. 1. *Bombardamento di Adrianopoli*, pierwsza strona

Źródło: Marinetti 1914b: 181.

Forma zapisu pozwalająca na oddanie czy też rejestrację hałasów wojennych, domagająca się dźwiękowej realizacji (*Musica futurista*, 2010), jest rezultatem świadomego działania artystycznego zgodnie z wyznawaną zasadą: „poeta futurystyczny będzie mógł używać onomatopei, nawet najbardziej kofonicznej, która odtworzy niezliczone odgłosy materii w ruchu”<sup>14</sup>. Marinetti, zrywając ostentacyjnie z „przecelebrowaną harmonią stylu” (Marinetti, cyt. za: Rypson 1989: 256; por. Marinetti 1914a: 100), przypomina na początku XX wieku o dobrze znanym fakcie związanym ze słyszeniem „poprzez język”. Obrane przez niego strategie imitacyjne — z wykorzystaniem onomatopei — umożliwiają z jednej strony wydobycie dźwięku-hałas z języka, z drugiej — wprowadzenie hałasu do sztuki. Tekst *Bombardamento di Adrianopoli* ukazuje się w 1914 roku w zbiorze *Zang Tumb Tuuum* (Marinetti 1914b: 179–185), adresowany też jest — w formie listu — do przyjaciela, Luigiego Russolo.

<sup>14</sup> Fragment należy przywołać w szerszym kontekście: „Zniszczenie tradycyjnego zdania, obalenie przymiotnika, przysłówka i znaków przestankowych doprowadzi do upadku tej przecelebrowanej harmonii stylu w takim stopniu, że poeta futurystyczny będzie mógł używać onomatopei, nawet najbardziej kofonicznej, która odtworzy niezliczone odgłosy materii w ruchu” (Filippo Tommaso Marinetti, *Manifest techniczny literatury futurystycznej*, cyt. za: Rypson 1989: 256). W oryginale: „La distruzione del periodo tradizionale, l’abolizione dell’aggettivo, dell’avverbio e della punteggiatura determineranno necessariamente il fallimento della troppo famosa armonia dello stile, cosicché il poeta futurista potrà finalmente utilizzare tutte le onomatopee, anche le più cacofoniche, che riproducono gl’innumerevoli rumori della materia in movimento” (Marinetti 1914a: 100).



4. Nowe podejście do dźwięku zyskuje niezwykle ważną awangardową artykulację cztery lata po ukazaniu się manifestu Marinettiego na łamach „Le Figaro”; rok od czasu powstania raportu z Adrianopola; w okresie, w którym najprawdopodobniej Duchamp obmyśla sekwencję działań scenicznych dla nietypowego stroiciela fortepianu. W *L'Arte dei rumori* (1913) włoski twórca Luigi Russolo domaga się rewolucyjnego spojrzenia i na samą sztukę (zgodnie z własną wizją nowej muzyki), i na otaczającą rzeczywistość. Jego założenia programowe wiążą się bezpośrednio między innymi ze słyszeniem codziennego zgiełku, dźwięków miejskiej cywilizacji, świata, by tak rzec, w stanie wrzenia. Ujmując znaczenie tej koncepcji z dzisiejszej perspektywy, trzeba przede wszystkim stwierdzić, że już w 1913 roku sformułowany zostaje postulat bliski propozycjom przedstawicieli *sound studies*: „Przespacerujmy się po wielkiej nowoczesnej metropolii, bardziej słuchając, niż patrząc” (Russolo 2010: 34; podkr. — A.H.)<sup>15</sup>. W manifestie tego futurysty *par excellence*<sup>16</sup> (Russolo — mimo formalnego wykluczenia z szeregów organizacyjnych w 1921 roku z powodu swoich antyfaszystowskich poglądów i nieugiętego stanowiska — pozostaje bez wątpienia jednym z najważniejszych przedstawicieli ruchu) trafia się jednocześnie na *passus* świadczący o radykalnej rewizji słyszenia i słuchania, utrzymany w duchu awangardowej retoryki:

My, futuryści, kochaliśmy harmonie wielkich mistrzów i cieszyliśmy się nimi. Beethoven i Wągner przez wiele lat poruszali nasze serca. Dziś mamy ich już jednak dosyć i większą radość niż słuchanie po raz kolejny *Eroiki*, czy też *Pastoralnej* sprawia nam wyobrażanie sobie kombinacji dźwięków tramwajów, silników samochodowych, powozów i krzyczących tłumów. (Russolo 2010: 34)

Kwestia słyszenia, jak widać, pojawia się tutaj w samym centrum wywodu, tym bardziej więc zaskakuje, że autor polskiego przekładu manifestu nie uwzględnił dwóch szczegółów: po pierwsze, pominął ważny detal typograficzny, wszak prawie całe trzecie zdanie w oryginale zostało wytuszczone<sup>17</sup>; po drugie — co wymaga odrębnego komentarza — zrezygnował z fragmentu autorstwa Marinettiego, usuwając ze *Sztuki hałasów* tekst napisany w konwencji „słów na wolności”, oddający atmosferę walk wojennych toczonych w Adrianopolu. Ingerencja tłumacza wydaje się zupełnie niezrozumiała, bowiem pominięty w polskim przekładzie list Marinettiego, a chodzi o ponadstronicowy fragment wyróżniony kursywą (Russolo 1916: 13–14; 2010: 35), nie bez powodu został przywołany jako przykład realizacji „języka-hałasu” i nowego podejścia do dźwięku.

W poprzedzającym list krótkim komentarzu Russolo podkreśla dźwiękowy charakter tekstu, który, jak stwierdza, powstał „w nowym stylu futurystycznym” i prezentuje „orkiestrę wielkiej bitwy” („l'orchestra di una grande battaglia” — Russolo 1916: 13). Zapis

<sup>15</sup> Nb. przekład literalny fragmentu „Attraversiamo una grande capitale moderna, con le orecchie più attente che gli occhi [...]” (Russolo 1916: 12) — jeżeli wybrzmi formuła: „z uszami bardziej wrażliwymi niż oczy” — ujawnia jeszcze dosadniej zamierzony cel argumentacji. Por. z przekładem tego fragmentu znajdującym się w książce *Futuryzm*: „Przemierzając miasto z uchem bardziej niż okiem uważnym [...]” (Baumgarth 1987: 288). Zob. fragmenty *Sztuki hałasów*, w tym między innymi przytoczone zdanie, z ilustracjami Kasi Lach (Russolo 2015: 2–3).

<sup>16</sup> W wydaniu książkowym z 1916 roku pod nazwiskiem pojawia się określenie: *futurista*. Taka też jest formuła tytułowa pierwszej książki poświęconej w całości Luigiemu Russolo (Chessa 2012).

<sup>17</sup> W oryginale fragment ma następującą postać: „Noi futuristi abbiamo profondamente amato e gustato le armonie dei grandi maestri. Beethoven e Wągner ci hanno squassato i nervi e il cuore per molti anni. Ora ne siamo sazi e godiamo molto più nel combinare idealmente dei rumori di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti, che nel riudire, per esempio, «l'Eroica» o la «Pastorale»” (Russolo 1916: 11).

Marinettiego, jak trzeba dopowiedzieć, traktuje on jako realizację koncepcji „dźwięku-hałas”. W manifestcie interesuje się co prawda hałasem opanowującym codzienną rzeczywistość, poczynsz od XIX wieku (wyróżnia sześć rodzajów hałasu z myślą o wykorzystaniu w nowej muzyce: „(1) ryki, grzmoty, wybuchy, trzaski, huki, łoskoty; (2) gwizdy, syki, prychnięcia; (3) szepty, mrużenia, mamrotania, chrząknięcia, bulgotania; (4) zgrzyty, skrzypienia, szelesty, brzęczenia, dzwonienia, szurania; (5) odgłosy wydawane przy bębnieniu w metal, drewno, skórę, kamienie, ceramikę etc.; (6) głosy ludzi i zwierząt, krzyki, wrzaski, jęki, zawodzenia, wycie, śmiechy, łkania”; Russolo 2010: 35; por. Russolo 1916: 15), ale trzeba przy tym dodać, że odrębny rozdział w książce z 1916 roku poświęca nie tylko ewidentnej kwestii hałasu i wojny (rozdział 5: *I rumori della guerra*), lecz także kwestii „hałasu” i języka (rozdział 6: *I rumori del linguaggio: le consonanti*; Russolo 1916: 51–57).

To szerokie ujęcie zjawiska hałasu zadecyduje w przyszłości o znaczeniu refleksji i o pozycji Russolo: skalę oddziaływania koncepcji futurysty zrywającego z dotychczasowymi zasadami muzyki (harmonią, instrumentarium, obsadą orkiestry, notacją muzyczną itd.) łatwo ocenić dzisiaj nie tyle w kontekście pierwszego koncertu jego muzyki, zorganizowanego w Mediolanie w 1914 roku, czy nawet serii trzech koncertów w miejscu niegdysiejszej prapremiery *Święta wiosny*, w Théâtre des Champs Élysées, w czerwcu 1921 roku<sup>18</sup>, ile w kontekście zmiany podejścia do słuchania/słyszenia, która wpłynie w XX wieku na kierunki dalszego ewoluowania sztuki, nie tylko muzyki. W *L'Arte dei rumori* Russolo — pochłonięty hałasami codziennego życia (rozdzielił m.in.: trzaski, huki, zgrzyty, skrzypienia, szelesty, brzęczenia itd.) i zjawiskami akustycznymi związanymi z reakcjami człowieka (uwzględnił m.in. głosy, krzyki, wrzaski, śmiechy, szepty, chrząknięcia, bulgotania itd.) — jawi się jako prekursor muzyki konkretnej, elektronicznej, industrialnej. Wyznaczonymi przez niego ścieżkami będą podążać Edgar Varèse, John Cage czy Pierre Schaeffer. Ale będzie również podążać wielu innych twórców zainteresowanych nie tylko szeroko rozumianą sztuką hałasów, lecz także procesem słyszenia i nowoczesną audiosferą.

5. Rozmaite idee sztuki jako hałasu, sztuki zanurzonej w audiosferze znajdują w czasach pierwszych awangard wielu zwolenników, o czym świadczą między innymi głosowe realizacje w Cabaret Voltaire w Zurichu, „stowarzyszeniu młodych artystów i pisarzy”<sup>19</sup> inaugurującym działalność w lutym 1916 roku (w składzie tego stowarzyszenia, uzupełnianym w błyskawicznym tempie, znaleźli się m.in. Hugo Ball, Marcel Janco, Tristan Tzara,

<sup>18</sup> Koncerty odbyły się 17, 20 i 24 czerwca 1921 roku. Na afiszu zamieszczona została informacja: „3 Concerts Exceptionnels des Bruiteurs Futuristes Italiens”, znalazło się tam też objaśnienie: „Les bruiteurs futuristes ne sont pas des instruments bizarres et cacophoniques. Les bruiteurs futuristes sont des instruments de musique absolument nouveaux qui donnent, avec des timbres nouveaux (dont plusieurs très doux), toute la gamme musicale” [„Futurystyczne *les bruiteurs* nie są dziwacznymi i kakofonicznymi instrumentami. Futurystyczne *les bruiteurs* to absolutnie nowe instrumenty muzyczne, które dają, z nowymi brzmieniami (wśród których wiele jest bardzo łagodnych), całą gamę muzyczną”]. Orkiestrę, którą poprowadził brat autora manifestu *Sztuka hałasów*, Antonio Russolo, mieli okazję usłyszeć tak wpływowi twórcy i artyści ówczesnej epoki, jak Siergiej Diagiłow, Igor Strawiński, Tristan Tzara, Maurice Ravel, Manuel de Falla, Piet Mondrian, Paul Claudel, Edgar Varèse, Darius Milhaud, Arthur Honegger. Piet Mondrian napisał po tym dwa artykuły w „De Stijl” o Russolo, m.in. *De „Bruiteurs futuristes Italiens” en ‘het’ nieuwe in de muziek* (1921a: 113–120; 1921b: 129–136).

<sup>19</sup> Te słowa to fragment komentarza Hugona Balla z 2 lutego 1916 roku: „Cabaret Voltaire. Unter diesem Namen hat sich eine Gesellschaft junger Künstler und Literaten etabliert, deren Ziel es ist, einen Mittelpunkt für die künstlerische Unterhaltung zu schaffen” [Cabaret Voltaire. Pod tą nazwą powstało stowarzyszenie młodych artystów i pisarzy, których celem jest stworzenie centrum rozrywki artystycznej] (Ball 1927: 77).

Hans Arp, Richard Huelsenbeck). Inspiracją dla eksperymentujących z językiem i dźwiękiem artystów Cabaret Voltaire są bez wątpienia, jak przyznawał sam Huelsenbeck, „słowa na wolności” Marinettiego, koncepcja „języka-hałas” (nb. hałas dla autora *En avant Dada* — twórcy, który ma świadomość zapożyczenia idei od włoskich futurystów — jest kategorią transmiedialną, to znaczy nie daje się sprowadzić ani tylko do muzyki, ani tylko do literatury<sup>20</sup>). Status realizacji dźwiękowej ujawnia pierwsze wykonanie w Cabaret Voltaire poematu symultanicznego [„*poème simultan*”] Richarda Huelsenbecka, Marcela Janco i Tristana Tzary *L'Amiral cherche une maison à louer*, zaprezentowane 31 marca 1916 roku (tekst poniżej: fot. 2.).

Fot. 2. *L'Amiral cherche une maison à louer*



Źródło: Huelsenbeck, Janco [sic!], Tzara 1916: 6–7.

Zapis tekstowy okazuje się w tym wypadku swoistą partyturą wykonawczą tekstu dźwiękowego. Zamierzony efekt symultaniczności przynosi dopiero realizacja głosowa — „lektura paralelna” (określenie Tristana Tzary), performans będący rezultatem połączenia różnych głosów — jednoczesnego mówienia, śpiewania, gwizdania — i różnych naturalnych szmerów i hałasów w tle (*Futurism & Dada Reviewed 1912–1959*, 2000). Warto odnotować, że Hugo Ball, komentując wyjątkowe wydarzenie w swoim dzienniku, zwracał uwagę przede wszystkim

<sup>20</sup> Jak podkreśla Richard Huelsenbeck w *En avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus*: „«Le bruit», das Geräusch, das Marinetti in der imitatorischen Form in die Kunst (von einzelnen Künsten, Musik oder Literatur kann man hier kaum noch sprechen) einfuhrte, [...] sollte im Anfang wohl nichts weiter als ein etwas gewaltsamer Hinweis auf die Buntheit des Lebens sein” [„«Le bruit», hałas, wprowadzony przez Marinettiego do sztuki, w formie naśladownictwa (trudno już tutaj mówić o poszczególnych sztukach, muzyce czy literaturze), [...] na początku był prawdopodobnie niczym więcej jak tylko gwałtownym wskazaniem na różnorodność życia”] (Huelsenbeck 1920: 6).

na fenomen głosu ludzkiego i konflikt między *vox humana* a światem, który mu zagraża<sup>21</sup>. To właśnie w wymiarze audialnym — za sprawą głośniejszej realizacji i trybu symultaniczności — dokonuje się „artystyczna rewolucja” (Kahn 1999: 45), jak określa autor *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts* skutek performatywnego działania dadaistów. Nietrudno byłoby prześledzić historię i zasięg owej rewolucji, sięgając po kolejne przykłady poezji fonicznej/dźwiękowej, po realizacje między innymi Hugona Balla („poezję bez słów” — *Verse ohne Worte*), Richarda Huelsenbecka (poemat bruitystyczny *Ebene*), Raoula Hausmanna (etiudę z wykorzystaniem pięciu liter — *Fmsbw*), Kurta Schwittersa (poemat-kompozycję *Ursonate*) itd.

Kwestie audiosfery i nowego podejścia do dźwięku akcentowane są parokrotnie w jednej z prób zdefiniowania ruchu DADA, w *Manifestie dadaistycznym* ogłoszonym w Berlinie w kwietniu 1918 roku:

Czymże jest więc DADAIZM?

Słowo «DADA» wyraża najbardziej prymitywny stosunek do otaczającej rzeczywistości; wraz z dadaizmem dochodzi do głosu nowa rzeczywistość. Życie przedstawia się jako równoczesna płatanina dźwięków, barw i rytmów duchowych, którą z dnia powszedniego i w całym brutalnym realizmie wiernie przejmują sztuka dadaistyczna ze wszystkimi sensoryjnymi wybuchami oraz rozgorączkowaniem swej zuchwałej psyche. (*Manifest dadaistyczny (1918)* 1969: 319; por. *Dadaistisches Manifest* 1920: 38)

W dalszej części manifestu, na kartach którego krytyce poddany zostaje, jak wiadomo, i ekspresjonizm, i futurizm, wyodrębnione są różne formy wiersza dadaistycznego, a mianowicie „wiersz bruitystyczny”, „wiersz symultaneistyczny” i „wiersz statyczny” (*Manifest dadaistyczny (1918)* 1969: 320–321; por. *Dadaistisches Manifest* 1920: 39). Jako pierwszy w powyższym zestawieniu, na co trudno nie zwrócić uwagi, pojawia się wiersz bruitystyczny („przedstawia tramwaj takim, jakim jest, istotę tramwaju wraz z poziewaniem rentiera Schulze i zgrzytem hamulców” — *Manifest dadaistyczny (1918)* 1969: 320; por. *Dadaistisches Manifest* 1920: 39<sup>22</sup>), a zatem typ wiersza stanowiący swoistą partyturę dźwiękową, eksponujący materialność dźwięku. W rzeczywistości wszystkie wyróżnione rodzaje wiersza awangardowego — niezależnie od postaci i zaistnienia (lub też nie) fazy dźwiękowej realizacji — koncentrują się w jakiejś mierze na dźwięku, skoro „nie ma czegoś takiego jak język poza dźwiękami”, pozostają zanurzone w określonym pejzażu dźwiękowym. W wielu zresztą przypadkach teksty dadaistyczne winny przypominać — z racji uwarunkowań typograficznych — partyturę muzyczną<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Hugo Ball objaśnia kwestię precyzyjnie: „Das «Poème simultan» handelt vom Wert der Stimme. [...] In typischer Verkürzung zeigt es den Widerstreit der *vox humana* mit einer sie bedrohenden, verstrickenden und zerstörenden Welt, deren Takt und Geräuschablauf unentrinnbar sind” [„«Poème simultan» traktuje o wartości głosu. [...] W typowym skrócie pokazuje konflikt *vox humana* z zagrażającym, pochłaniającym i niszczącym go światem, którego rytmu i hałasu nie da się uniknąć”] (Ball 1927: 86).

<sup>22</sup> Na marginesie, fragment ten, odnoszący się do wiersza bruitystycznego, opatrzony jest przez redaktorów antologii *Artyści o sztuce* wymowną uwagą w przypisie: „Podejmując eksperymenty poetyckie zbliżone do poszukiwań futurystycznych (*parole in liberta*) Huelsenbeck i inni przedstawiciele grupy berlińskiej doszli do innych rezultatów niż te, które równoległe i w latach następnych osiągnęli poeci ze środowiska paryskiego (Tzara i późniejsi surrealiści, np. Breton, Éluard), a także inni dadaści niemieccy: Arp, Ernst, Schwitters” (*Manifest dadaistyczny (1918)* 1969: 579, przyp. 132).

<sup>23</sup> W takich właśnie kategoriach postrzega zapis poetycki chociażby Raoul Hausmann, objaśniając celowość pewnych rozwiązań w sytuacji wiersza optofonetycznego: „stosowałem litery różnej wielkości, duże i małe, cienkie i wytłuszczone, żeby w ten sposób stworzyć coś w rodzaju zapisu muzycznego” (Hausmann 1958; cyt. za: Richter 1986: 213–215).

Próby konfrontowania tekstu poetyckiego z partyturą muzyczną zdarzały się, oczywiście, i wcześniej. Na przykład w 1914 roku Apollinaire pisze o trybie lektury tekstu analogicznym do czytania partytury (1914: 324), a mianowicie objęciu spojrzeniem, podobnym do działania kompozytora, całości tekstu — niemniej wykładnia ta nie ma nic wspólnego z realizacją dźwiękową i sferą audialności. Uwagi Apollinaire'a, co okazuje się tutaj ważne, powstawały na marginesie *Manifeste sur le simultanisme poétique*, którego autor, Henri Martin-Barzun, zaproponował własną koncepcję symultanizmu. W polemicznym artykule *Simultanisme-Librettisme* sformułowana zostaje ostra krytyka Barzuna, włącznie z zakwestionowaniem odkrywczości idei symultanizmu poetyckiego: Apollinaire wskazuje wcześniejsze realizacje, m.in. Picassa i Braque'a powstałe w 1907 roku (1914: 324), przywołuje nazwiska takich eksperymentatorów jak Duchamp i Picabia, wspomina o swoich własnych tekstach poświęconych symultaniczności [*simultanéité*] (1914: 324–325) oraz o współpracy Blaise'a Cendrarsa i Soni Delaunay Terk<sup>24</sup>, która zaowocowała w 1913 roku książką symultaniczną *Proza transsyberyjskiej kolei i małej Jeanne z Francji*.

Zwrócić należałoby tu uwagę na szczegóły argumentacji: Apollinaire nie rozpatruje symultaniczności w wymiarze audialnym, nie uwzględnia nie tylko na przykład definicji symultaniczności Fernanda Divoire'a sformułowanej w 1913 roku na łamach „Poème et Drame” (a to czasopismo redagowane przez Barzuna!), definicji, która odnosi się w pierwszym rzędzie do słyszenia i doświadczenia audialnego (otwiera ją *passus*: „Nous entendons à la fois plusieurs bruits” [„Słyszymy jednocześnie wiele hałasów”] — Divoire 1913), ale też realizacji łączonych z formułą „voix, rythmes et chants simultanés” (Barzun 1913). Warto przy tym dodać na marginesie, że w tekście *L'Esprit nouveau et les Poètes* z 1917 roku Apollinaire podejmuje otwartą krytykę praktyk futurystów, to znaczy chaosu „słów na wolności” i wszelkich zapisów — realizacji „języka-hałas” — inspirowanych tekstami Marinettiego. Rzeczą nie do zaakceptowania, w jego przekonaniu, jest redukcjonowanie zjawiska poezji i traktowanie jej jako „rodzaju harmonii imitującej” („une sorte d'harmonie imitative”) (Apollinaire 1918a: 389; podkr. — A.H.). Dla Apollinaire'a, co nie ulega najmniejszej wątpliwości, ważne pozostają nadal przejawy „syntezy sztuk”, takich jak muzyka, malarstwo, literatura (nieprzypadkowo spotyka się u niego tradycyjną notację muzyczną w jednym z kaligramów: *Venu de Dieuze*; Apollinaire 1918b: 110–111), nie zaś dźwięki ulicy, odgłosy wojenne, kakofoniczne onomatopeje<sup>25</sup> i „język-hałas”.

6. Przywołane realizacje „języka-hałas”, powstałe w obrębie takich nurtów jak futuryzm i dadaizm (można określać te realizacje z oczywistych powodów mianem „tekstów dźwiękowych”), pozwalają sformułować tezę, że fenomen literatury nie daje się sprowadzić do a f o n i c z n i e t r a k t o w a n e g o t e k s t u, „zdewokalizowanego” pisma, że jest zjawiskiem, w przypadku którego niekwestionowaną rolę odgrywa audiosfera (głos, cisza i dźwięk, hałas). Uogólniając taką właśnie argumentację, dochodzi się — w konsekwencji — do podstawowej, aczkolwiek i kontrowersyjnej konkluzji: otóż nie sposób wyodrębnić żadnej grupy realizacji literackich (również tych awangardowych *par excellence*), które wiązałyby się na prawach wyłączności z formułą „słyszeć poprzez język”. Skoro „nie ma czegoś takiego jak język poza

<sup>24</sup> Nb. błędnie podane są w tekście oba nazwiska: „Cendrars” i „Terck” (powinno być: Terk, właśc. Stern).

<sup>25</sup> Co ciekawe, Apollinaire odnosi się do funkcjonowania w *Zabach* Arystofanesa onomatopei „brékéké koax”. Zob. Apollinaire 1918b: 389.

dźwiękami i znakami”, wracam raz jeszcze do diagnozy Davidsona, łatwo i o jej parafrazę: nie ma też czegoś takiego jak literatura poza dźwiękami i znakami. Jeśli nawet tego rodzaju założenie może rodzić początkowo skrajne kontrowersje i zastrzeżenia literaturoznawców, to trudno nie traktować go poważnie w sytuacji funkcjonowania literatury w dzisiejszej rzeczywistości społeczeństwa medialnego.

Oceniając w tym kontekście znaczenie języków awangardowych, z pewnością wypada zgodzić się z twierdzeniem, że wczesne awangardy, by uogólnić uwagę Barańczaka z *Etyki i poetyki*, są „jedną z tych skrajności, dzięki którym rozwija się kultura” (Barańczak 1979: 82), także i z twierdzeniem, że między innymi praktyki futurystyczne inicjują, jak to trafnie ujmuje Beata Śniecikowska w kontekście poezji polskiego futuryzmu, „nowoczesne postrzeganie języka literatury” (Śniecikowska 2008: 550). W zawężonym polu refleksji kwestia okazuje się dość oczywista: w okresie powojennym inspiracją dla wielu twórców — przedstawicieli poezji lingwistycznej (m.in. Witolda Wirpszy czy Mirona Białoszewskiego) i neolingwistów<sup>26</sup> — stają się „działania instrumentacyjne” (Śniecikowska 2008: 544) Sterna, Wata, Czyżewskiego, Jasińskiego, Młodożeńca. Można jednak spojrzeć również na zagadnienie w szerszej perspektywie, mając jednocześnie na względzie na przykład realizacje polskich futurystów, eksperymenty Karola Huberta Rostworowskiego (polifoniczna scena kłótni w pałacu Annasza z jego *Judasza z Kariothu*, anihilująca znaczenie słów w przestrzeni scenicznej, ukazuje się w tym samym roku co manifest Russolo!), wczesną twórczość poetycką Iwaszkiewicza, Witolda Hulewicza *Sonety instrumentalne* (1928) czy Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej cykl *Płyty Carusa* z tomu *Profil białej damy* (1930), a dalej: twórczość Themersona, Białoszewskiego, Wirpszy, Wata, Grześczaka, Barańczaka, wreszcie Andrzeja Sosnowskiego (*poems*), Romana Bromboszcza (*digital.prayer*), grupy najmłodszych neolingwistów. W centrum naszej uwagi pozostaje wówczas kwestia słyszenia — „nowoczesnego ucha”. W przypadku zatem myślenia o języku awangardowym — realizacjach poetyckich futurystów czy dadaistów — należałoby uwzględnić nie same zabiegi z zakresu fonostylistyki, rozmaite „foniczne strategie” (Śniecikowska 2008: 544; zob. Śniecikowska 2014: 268–292), innymi słowy: sferę brzmieniową języka, lecz sytuację inwazji dźwięku w dobie nowoczesności, po pierwsze, wpływającą na postrzeganie otaczającego świata, po drugie — radykalnie rekonfigurującą poetyki wczesnych awangard. Nietrudno więc zauważyć, że w nakreślonej propozycji wykorzystane zostają nieco inne argumenty w porównaniu na przykład z wywodem autorki znakomitej książki „*Nuż w uhu?*” *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*. W punkcie wyjścia istotna okazuje się tutaj zachodząca w XIX i na początku XX wieku „ewolucja w kierunku dźwięku-hałas” i reakcja na nowe doświadczenie audialne (stąd też bierze się konieczność eksponowania ustaleń między innymi Luigięo Russolo, autora *L'Arte dei rumori*).

Charakterystyczny dla pierwszych awangard sposób postrzegania rzeczywistości (w tym i sposób traktowania języka i literatury) wiąże się niewątpliwie z doświadczeniem audialnym. Konsekwencją tego są liczne próby kształtowania języka awangardowego i, najogólniej, przekonanie o naturze literatury jako zjawisku dźwiękowym. Zapis poetycki pojmowany w konwencji tekstu-partytury — taka byłaby jedna z paradoksalnych formuł

<sup>26</sup> Przyjętą przez neolingwistów optykę dobrze oddaje fragment *Manifestu neolingwistycznego*: „Czas po raz kolejny uwolnił słowa. [...] Ludzie są maszynami do pisania. [...] Słowa są widoczne. Obraz może być naszym rymem tak samo jak brzmienie. Brzmienie jest brzemienne w sens” (Cecko, Cyranowicz i in. 2003: 27); zob. komentarz: Śniecikowska 2008: 547.

awangardowego praktykowania literatury (paradoksalna z dwóch powodów: ze względu i na samą etymologię słowa [od gr. *littera*], i na dominujące nawyki lekturowe, to znaczy upowszechnienie się w okresie kilku ostatnich stuleci praktyk cichej lektury). Sytuowanie języka oraz, w prostej konsekwencji, literatury w polu zjawisk audialnych uznać trzeba z dzisiejszej perspektywy za szczególnie ważny gest pierwszych awangard — to właśnie przywołane różnomedialne koncepcje języka awangardowego (Marinettiego, Russolo, Barzuna, Huelsenbecka, Balla i innych) stanowią aktualnie jeden z kluczowych impulsów w badaniach nad literaturą w nowoczesnej kulturze audiowizualnej — prowadzą między innymi do prób objaśniania literatury w kategoriach głosu i skryptoralności (Hejmej 2015: 88–102). Ten zasygnalizowany tutaj projekt badania literatury i audiosfery — czy lepiej byłoby powiedzieć: literatury w audiosferze — obejmuje, pobieżnie ujmując, dwie komplementarne sfery zagadnień. Pierwsza odnosi się do literatury traktowanej jako głos i skryptoralność; inaczej mówiąc, chodzi o jej szeroko rozumiany rezonans akustyczny i zarazem akuzmatyczny, istotny nie tylko w przypadku poezji futurystów, awangardowego performansu rodem z Cabaret Voltaire — poezji dźwiękowej dadaistów, poezji późniejszych przedstawicieli nurtu, m.in. Michèle Métail, która w sytuacji takich utworów, jak *Hors-Textes*, rezygnuje z publikacji tekstów w wersji drukowanej na rzecz „publikacji oralnych”, nagrań realizacji głosowych upowszechnianych za sprawą fonografu i przekazu radiowego, magnetofonu oraz najbardziej zaawansowanych technologii rejestracji i dystrybucji dźwięku („wiersze przeczytane”, „wiersze do słuchu”, audiobooki itd.), serii transpozycji intermedialnych, lecz także w przypadku tradycyjnych form i zapisów literackich: od najstarszych, jak epos, po najnowsze, jak realizacje multimedialne. Druga sfera dotyczy wspólczesnej audiosfery jako przestrzeni zarówno powstawania i funkcjonowania literatury, jak i środowiska kształtującego jej czytelnika/słuchacza oraz ustanawiającego proces lektury/odbioru.

7. Dzisiaj bez większego ryzyka można twierdzić, że nowoczesność zrodziła się wraz z wtargnięciem nowych dźwięków i hałasu (wł. *rumori*; fr. *bruit*; ang. *noise*) oraz formowaniem „nowoczesnego ucha”. Nowoczesną słyszalność (Erlmann 2010) kształtowała stopniowo audiosfera, w którą wkradały się hałasy wielkomiejskich ulic, społeczeństwa przemysłowego, toczonych wojen itd. Nowoczesny pejzaż dźwiękowy XIX wieku i pierwszych dekad następnego stulecia (rezultat zwłaszcza przemian industrialnych i rozwoju technologii komunikacji) doprowadził niezwykle szybko do rewizji istniejącego wcześniej podejścia do dźwięku (w poprzednich dekadach i stuleciach rozpatrywanego głównie w wymiarze estetycznym), sytuował człowieka w realiach, by posłużyć się formułą Emily Thompson — „nowej akustyki” (Thompson 2002: 59–113). Jak łatwo zatem zauważyć, w wypadku „słyszenia poprzez język” nie chodzi tylko o hałas wyniesiony do rangi sztuki przez futurystów i dadaistów (o nowe dźwięki Russolo, onomatopeje Marinettiego, efekty symultanizmu czy polifonicznej symultaniczności w utworach dadaistycznych), o swoisty gest inauguracyjny w sztuce ubiegłego wieku (tzn. wprowadzenie hałasu w przestrzeń sztuki), lecz o skutki procesów modernizacyjnych i związane z tym zmiany w zakresie słyszenia i postrzegania rzeczywistości. Donośne znaczenie tych przemian sygnalizował już Peiper w 1922 roku, komentując fakt szybkiego upowszechniania się radiofonu („Zabawka! zabawka! [...] Wkrótce powiększy się ich ilość. Radiofon stanie się przedmiotem tak powszechnie używanym jak dzwonek elektryczny. I przyczyni się niemało do wytworzenia w człowieku nowej wizji

świata”; Peiper 1922: 47–48). Ale faktyczne ich znaczenie w XX wieku — w wymiarze politycznym — być może najcelniej wskazał Jacques Attali w książce *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique* (1977) poświęconej nowoczesnej audiosferze: „Bardziej niż kolory i kształty, to dźwięki i ich układy formują społeczeństwa” (Attali 1977: 13; 2010: 29). Jak istotne okazują się reperkusje związane z kształtowaniem „nowoczesnego ucha”, nowoczesnego *homo vocalis* i nowoczesnych wspólnot pokazuje sytuacja dzisiejszego człowieka funkcjonującego w warunkach tzw. nowej akustyki i postępującej kakofonii medialnej.

W sytuacji wypracowywania dzisiaj — w dobie społeczeństwa medialnego — jakiejkolwiek koncepcji antropologii audiowizualności nie da się pominąć faktu, że takie ruchy awangardowe pierwszych dekad XX wieku, jak futuryzm czy dadaizm, ujawniają z całą mocą przymus słyszenia, bycia w dźwięku-hałasie, przymus, który, w przekonaniu Raymonda Murraya Schafera, rodzi w sposób nieuchronny objawy schizofonii. Współkształtująca nowoczesność „tyrania ucha”, sprowokowana przez nadmiar bezpośrednich bodźców słuchowych oraz doświadczenie akuzmatyczne, przynosi w perspektywie literatury XX wieku zmiany, których konsekwencje — wciąż jeszcze stosunkowo słabo rozpoznane w skali całego ostatniego stulecia — można by sugestywnie ująć, sięgając po formułę jednego z najbardziej wpływowych niegdyś teoretyków komunikacji: „Wiek Pisma przeminął” (McLuhan 2001: 298).

---

## Bibliografia

- Adorno Theodor W. (1962), *Typen musikalischen Verhaltens* [w:] tegoż, *Einleitung in die Musiksoziologie; zwölf theoretische Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Apollinaire Guillaume (1914), *Simultanisme-Librettisme*, „Les Soirées de Paris”, nr 25 (15 juin).
- (1918a), *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916)*, Mercure de France, Paris.
- (1918b), *L'Esprit nouveau et les Poètes*, „Mercure de France”, t. CXXX.
- Arystoteles (1989), *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, BN II/209, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Attali Jacques (1977), *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Presses Universitaires de France, Paris (przekład fragm.: Jacques Attali, 2010, *Szum i polityka*, przeł. M. Matuszkiewicz [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i redakcja Cox Ch., Warner D., słowo/obraz terytoria, Gdańsk).
- Ball Hugo (1927), *Die Flucht aus der Zeit*, Duncker & Humblot, München.



- Barańczak Stanisław (1979), *Trzy złudzenia i trzy rozczarowania polskiego futuryzmu* [w:] tegoż, *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*, Instytut Literacki, Paryż.
- Barthes Roland (1992), *Écoute* [w:] tegoż, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Collection Points Essais, Editions du Seuil, Paris.
- Barzun Henri-Martin (1913), *Voix, rythmes et chants simultanés expriment l'ère du drame*, „Poème et Drame”, nr 4 (mai): „Après le symbolisme. L'Art poétique d'un idéal nouveau. Voix, rythmes et chants simultanés expriment l'ère du drame”.
- Baumgarth Christa (1987), *Futurizm*, przeł. J. Tasarski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Cavarero Adriana (2003), *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano (przekład ang.: Adriana Cavarero (2005), *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, przeł. P.A. Kottman, Stanford UP, Stanford).
- (2012), *Multiple Voices*, przeł. P.A. Kottman [w:] *The Sound Studies Reader*, red. Sterne J., Routledge, London–New York.
- Cecko Marcin, Cyranowicz Maria, Kasprzak Michał, Lipszyc Jarosław, Mueller Joanna (2003), *Manifest neolingwistyczny v. 1.1*, „Ha!art”, nr 16–17.
- Chessa Luciano (2012), *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts and the Occult*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London.
- Dadaistisches Manifest* (1920) [w:] *Dada Almanach*, red. Huelsenbeck R., Erich Reiss Verlag, Berlin.
- Davidson Donald (2005), *Seeing Through Language* [w:] tegoż, *Truth, Language, and History*, Clarendon Press–Oxford UP, New York–Oxford (przekład: Donald Davidson, *Widzieć poprzez język*, przeł. A. Żychliński, „Teksty Drugie” 2007, nr 3).
- Divoire Fernand (1913), *Les poètes et le rythme simultané*, „Poème et Drame”, nr 5 (juillet).
- Duchamp Marcel (1980), *Notes*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris.
- Erlmann Veit (2010), *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, MIT Press, New York–Cambridge.
- Fang Irving (1997), *A History of Mass Communication. Six Information Revolutions*, The Focal Press, Boston.
- Gadamer Hans-Georg (1993), *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków.
- Hausmann Raoul (1958), *Courrier Dada*, Le Terrain Vague, Paris.
- Hejmej Andrzej (2015), *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Huelsenbeck Richard (1920), *En avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus*, Paul Steegemann Verlag, Hanover.
- Huelsenbeck Richard, Janco Marcel, Tzara Tristan (1916), *L'Amiral cherche une maison à louer*, „Cabaret Voltaire. Recueil littéraire et artistique”, red. Ball H., Zurich.
- Kahn Douglas (1999), *Noises of the Avant-garde* [w:] tegoż, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, MA–London (tekst zamieszczony w *The Sound Studies Reader*, 2012, red. Sterne J., Routledge, London–New York).
- Manifest dadaistyczny (1918)* (1969), przeł. Z. Klimowiczowa [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa.
- Marinetti Filippo-Tommaso (1919), *Les mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste di „Poesia”, Milano.

- (1909), *Le Futurisme. Manifeste du Futurisme*, „Le Figaro”, nr 51 (20 février) (przekład: Filippo Tommaso Marinetti (1969), *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, przeł. M. Czerwiński [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa).
- (1911a), *Une Bataille moderne*, „L’Intransigeant”, nr 11487 (27 décembre).
- (1911b), *Une Bataille moderne*, „L’Intransigeant”, nr 11489 (29 décembre).
- (1911c), *Une Bataille moderne*, „L’Intransigeant”, nr 11491 (31 décembre).
- (1914a), *Manifesto tecnico della letteratura futurista* [11 marca 1912] [w:] *I Manifesti del Futurismo*, Edizioni di Lacerba, Milano.
- (1914b), *Zang Tumb Tuuum: Adrianopoli, ottobre 1912: Parole in Libertà*, Edizioni Futuriste di „Poesia”, Milano.
- McLuhan Marshal (2001), *Manifesty* [w:] tegoż, *Wybór tekstów*, red. McLuhan E., Zingrone F., przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Zysk i S-ka, Poznań.
- Meschonnic Henri (1982), *Le langage sans la musique* [w:] tegoż, *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse.
- (1989), *Tirer la langue* [w:] tegoż, *La Rime et la vie*, Éditions Verdier, Lagrasse.
- Mondrian Piet (1921a), *De „Bruiteurs futuristes Italiens” en ‘het’ nieuwe in de muziek*, „De Stijl” vol. 4, nr 8 (August).
- (1921b), *De „Bruiteurs futuristes Italiens” en ‘het’ nieuwe in de muziek*, „De Stijl” vol. 4, nr 9 (September).
- Ong Walter J. (2003), *Psychodynamika oralności* [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- Peiper Tadeusz (1922), *Radiofon*, „Zwrotnica”, nr 2.
- Reben Ludwik (1922), *O muzyce współczesnej*, „Zwrotnica”, nr 2.
- Richter Hans (1986), *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, przeł. J.S. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Rousseau Jean-Jacques (1781), *Essai sur l’origine des langues, où il est parlé de la Mélodie et de l’imitation musicale* [w:] *Traité sur la musique*, Genève (przekład: Jean-Jacques Rousseau, 2001, *Szkic o pochodzeniu języków, w którym mowa jest o melodii i naśladowaniu muzycznym* [w:] tegoż, *Szkic o pochodzeniu języków*, przeł. B. Banasiak, Aureus, Kraków).
- (1961), *Prononciation* [1761] [w:] tegoż, *Oeuvres complètes*, vol. II, „Bibliothèque de la Pléiade”, Éditions Gallimard, Paris (przekład: Jean-Jacques Rousseau, 2001, *Wymowa* [w:] tegoż, *Szkic o pochodzeniu języków*, przeł. B. Banasiak, Aureus, Kraków).
- Russolo Luigi (1916), *L’Arte dei rumori*, Edizioni Futuriste di „Poesia”, Milano (przekład: Luigi Russolo, 2010, *Sztuka hałasów. Manifest futurystyczny*, przeł. M. Matuszkiewicz [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Cox Ch., Warner D., słowo/obraz terytoria, Gdańsk).
- (2015), *Sztuka hałasów*, ilustracje: Kasia Lach, „Glissando”, nr 26.
- Rypson Piotr (1989), *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu, Warszawa.
- Saussure Ferdinand de (1991), *Przedstawienie języka w piśmie* [w:] tegoż, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, PWN, Warszawa.
- Śniecikowska Beata (2008), *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo UW, Wrocław.
- (2014), *Dźwięk i ruch — o awangardowej poezji dźwiękowej*, „Teksty Drugie”, nr 3.

Thompson Emily (2002), *The New Acoustics, 1900–1933* [w:] teje, *The Soundscape of Modernity. Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts–London.

*Wireless Imaginations: Sound, Radio, and the Avant-Garde* (1992), red. Kahn D., Whitehead G., MIT Press, Cambridge, MA.

### **Realizacje dźwiękowe**

*Futurism & Dada Reviewed 1912–1959* (2000), Universal M&L, LTMCD 2301.

*Musica futurista* (2010), Vol. 6: *Filippo Tommaso Marinetti declama* [CD], Mudima – Cramps Records.

---