



Autobiografia Literatura Kultura Media  
nr 2 (19) 2022 | s. 31–47  
ISSN (print) 2353-8694  
ISSN (online) 2719-4361  
DOI: 10.18276/au.2022.2.19-03



## AUDIOBIOGRAFIE

BEATA ŚNIECIKOWSKA\*  
Instytut Badań Literackich PAN

# Audiozabawa – audiozagadka – audiobiografia. O poetyce dźwięku w twórczości Kurta Schwittersa i Mirona Białoszewskiego

### Streszczenie

Artykuł dotyczy poetyki dźwięku przyrodniczych braci w sztuce: Kurta Schwittersa i Mirona Białoszewskiego. Autorka dowodzi powinowactw między stosowanymi przez artystów technikami instrumentacji dźwiękowej, pokazując jednocześnie wielką różnorodność tekstów o silnie waloryzowanej tkance brzmieniowej. Analizuje także rolę kinestezji artykulacyjnej w recepcji utworów o zagęszczonej fonostylistyce. Zabawy dźwiękiem, audiozagadki, fononarracje, teksty bliskie świętemu bełkotowi układają się w częściowo paralelne twórcze audiobiografie obu autorów.

### Słowa kluczowe

Kurt Schwitters, Miron Białoszewski, awangarda, *sound studies*, poetyka dźwięku

---

\* Kontakt z autorką: [beata.snecikowska@ibl.waw.pl](mailto:beata.snecikowska@ibl.waw.pl); ORCID: 0000-0003-0099-5792.

## 1. Przyrodni brat Schwittersa? Białoszewski!

Aranżowane przeze mnie w tym tekście komparatystyczne spotkanie Kurta Schwittersa i Mirona Białoszewskiego jest jednym z pierwszych, jakie im się przydarzyły<sup>1</sup>. A przecież przesłanek łączenia działań obu autorów jest co najmniej kilka. Za jedną z najważniejszych uznaję „omnitwórczość”, brak „rozgraniczenia między istnieniem i tworzeniem”<sup>2</sup>. Inna to kreowanie „czegoś więcej z prawie niczego”<sup>3</sup>, równouprawnienie najróżniejszych materii – i inspiracji – artystycznych, także tych, które nawet dzisiaj niewielu artystów uznałoby za tworzywo (godne) sztuki.

Agnieszka Karpowicz proponuje – celną – analizę Schwittersowskiego *Merz* i „zlepu” Białoszewskiego:

Struktura *Merz* była równie pojemna i elastyczna, jak proza Białoszewskiego. Heterogeniczność materiałów można tu interpretować jako heterogeniczność elementów świata, w którym równą wartość ma każdy bilet tramwajowy, opakowanie, koperta, zdarta podeśzwa, piórko, drut (...)<sup>4</sup>.

Proza Mirona Białoszewskiego mieści w sobie cały ten *zlep* – bez hierarchii i wykluczeń. *Merz* Schwittersa wyraża podobną postawę wobec świata, którego wszystkie elementy mogą być tolerowane, ponieważ są afirmowane w swej wielości, równorzędności, ale także różnorodności. Rzeczywistość widziana oczami tych artystów nie dzieli się dychotomicznie na to, co poprawne i niepoprawne, ważne i nieważne, piękne i brzydkie, dobre i złe, godne szacunku i niegodne czy mówiące i nieme<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Wedle moich ustaleń jest to zaledwie druga pogłębiona analiza porównawcza postaw i twórczości obu autorów. Pierwszą jest szkic: Agnieszka Karpowicz, „«Merzbau» i «Zlep». Estetyczne modele kultury oparte na tolerancji w twórczości Kurta Schwittersa i Mirona Białoszewskiego”, w: *Literatura, kultura, tolerancja*, red. Grzegorz Gazda, Irena Hübner, Jarosław Płuciennik (Kraków: Universitas, 2008). O filiacjach poetyki obu twórców wspominam także, bardziej kontekstowo, w artykule: Beata Śniecikowska, „Połot nad niskimi (i wyższymi) dźwiękami – wokół «najnowszych» wierszy Mirona Białoszewskiego”, w: *MiroFor*, t. 1, red. Agnieszka Karpowicz, Piotr Sobolczyk (Gdańsk Fundacja Terytoria Książki, 2020), 157–169.

<sup>2</sup> Karpowicz, „«Merzbau» i «Zlep»”, 160.

<sup>3</sup> Formuła Joanny Niżyńskiej określająca życiopisanie Białoszewskiego: Joanna Niżyńska, *Królestwo małożnaczości. Miron Białoszewski a trauma, codzienność i queer*, tłum. Agnieszka Pokojka (Kraków: Universitas, 2018), 151.

<sup>4</sup> Karpowicz, „«Merzbau» i «Zlep»”, 153.

<sup>5</sup> Tamże, 154–155.

Przedmiotem analiz porównawczych Karpowicz są twórczość plastyczna Schwittersa i proza Białoszewskiego. Ja proponuję spojrzenie po części komplementarne wobec ujęcia badaczki. Interesują mnie przede wszystkim teksty poetyckie i ich wielka „nadsłyszalność”, wynik szczególnej, skrajnie dalekiej od „klasycznej” eufonii<sup>6</sup>, (nad)organizacji tkanki brzmieniowej<sup>7</sup>. Skupię się zatem na instrumentacji dźwiękowej, pełniącej nierzadko u obu autorów funkcje wersotwórcze, oraz na kinestezji artykulacyjnej związanej z głosowym odtwarzaniem fonostylistycznych spiętrzeń. Ten „rewers” działań instrumentacyjnych jest wszak oczywistym, wyrazistym, a niesłusznie pomijanym, ucieleśnieniem liryki. Nie da się także abstrahować od warstwy wizualnej utworów obu poetów – szczególna materialność ich dzieł konkretyzuje się także poprzez nierozzerwalne sploty typograficzno-brzmieniowe.

Proponuję wysłuchanie, i obejrzenie, kilku wmontowanych przeze mnie w porządkującą ramę dialogów „przyrodnich braci”, którzy sami nie mogli się spotkać w czasoprzestrzeni. To tekstowe spotkania poza najoczywistszymi, „udeptanymi” percepcyjnie i krytycznoliteracko ścieżkami. Nie zajmuję się zatem Schwittersowską *Ursonate*, ale kompozycjami znacznie mniej u nas znanymi i jednocześnie mniej „mirohładowymi”<sup>8</sup>, łatwiejszymi do znaczeniowego zdeszyfrowania, wreszcie, na oko (i ucho) mniej spektakularnie dadaistycznymi<sup>9</sup> (i z tego być może powodu słabiej reprezentowanymi czytelniczko). Białoszewski pojawia

---

<sup>6</sup> Zob. Lucylla Pszczołowska, *Instrumentacja głoskowa* (Wrocław: Ossolineum, 1977), 94–104.

<sup>7</sup> Kolejnym analitycznym krokiem mogłoby być komparatystyczne badanie charakteryzującego działania Schwittersa i Białoszewskiego ciążenia ku performatywności literatury. Bardzo istotna była dla obu twórców realizacja głosowa i – nierzadko – towarzyszący jej minispektakl. Białoszewski twierdził: „Zawsze uważałem poezję za coś do czytania na głos (...). Poezja osiąga swoje pełne bycie, gdy jest mówiona na głos”; cyt. za *Białoszewski do słuchu*, vol. 4 (Warszawa: Bołt Records, 2013). Schwitters mówił: „Słuchanie *Sonaty* [*Ursonate*] jest lepsze niż jej czytanie. Dlatego lubię wykonywać ją publicznie”; cyt. za Nancy Perloff, „Sound Poetry and the Musical Avant-Garde”, w: *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, red. Marjorie Perloff, Craig Dworkin (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 110; jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia są mojego autorstwa. Interesujące byłoby przeprowadzenie badań porównawczych sposobów mówienia i czytania (zdumiewająco odmiennych!) własnych tekstów przez obu autorów. O nieoczywistościach płynących z badania nagrań Białoszewskiego zob. Agnieszka Karpowicz, „Wibracje Mitsuku. Archiwum głosu Mirona Białoszewskiego”, *Teksty Drugie* 3 (2019): 79–94. Zob. też Elżbieta Winiecka, *Białoszewski sylleptyczny* (Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2006), 87–88; Aleksandra Kremer, „Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich”, *Teksty Drugie* 5 (2015): 103–125; Aleksandra Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry. Performance and Recording After World War II* (Cambridge: Harvard University Press, 2021).

<sup>8</sup> W trójstopniowej kategoryzacji literatury asemantyzującej byłyby to teksty „słopiewne” i „namopaniczne”. Dotąd Schwitters znany był w Polsce bardziej ze swych hermetycznych znaczeniowo „mirohładów”. Zob. Beata Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2017), 204–215.

<sup>9</sup> Odwołuję się do wciąż funkcjonującego u nas stereotypu dada. Zob. np. Śniecikowska, „Nuż w uhu”, 257–479; Paulina Kurc-Maj, Paweł Polit, red. *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017).

się tu natomiast wyłącznie za sprawą swych (dotychczasowych) ineditów<sup>10</sup>, tekstów, które siłą rzeczy postrzega się jako nowe, nieopatrzone (i nieosłuchane), mimo że powstały kilka dekad temu i są reprezentatywne dla poetyki autora<sup>11</sup>.

W serii komparatystycznych analiz ujawniać się będą, naturalnie, nie tylko podobieństwa między twórcami, ale także odmienności ich sztuki. Pokazać chcę jednak, jak różnorodne treści przekazywali artyści dzięki zagęszczaniu tkanki brzmieniowej oraz jak wielu tekstowym modalnościom<sup>12</sup> służyły tego rodzaju układy instrumentacyjne. I Schwitters, i Białoszewski byli mistrzami życiopisania. Ich biografie to jednocześnie, jak staram się dowodzić, szeroko rozumiane twórcze audiobiografie.

## 2. „Przemerzowane banalności”<sup>13</sup>

Wiele powiedziano już o fascynacji Białoszewskiego tym, co potoczne, zwyczajne, banalne, powykrzywane językowo. Wiele napisano również – także po polsku – o podobnych artystycznych pasjach Schwittersa. Tyle tylko, że identyfikowano je u nas przede wszystkim na gruncie sztuk wizualnych autora *Merz*. Tymczasem istnieją ogromne, nieodkryte przez polskich odbiorców, przestrzenie twórczości literackiej dadaisty zaskakująco pokrewne wyrażanym w słowie zainteresowaniom Białoszewskiego. Wiele tu banalności, zwyczajności – i ich dźwiękowego nieokiełznania. U obu artystów podobne fascynacje wcielają się w poezję, prozę, twórczość kabaretową, teksty dramatyczne (literacka spuścizna Schwittersa w żadnej mierze

<sup>10</sup> Mowa o tomach: Miron Białoszewski, *Polot nad niskimi sferami. Rozproszone i niepublikowane wiersze – przekłady poetyckie – dramaty – 1942-1970, Utwory zebrane*, t. 13, oprac. Maciej Byliniak, Marianna Sokołowska, (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017); Miron Białoszewski, *Świat można jeść w każdym miejscu. Rozproszone i niepublikowane wiersze i kabarety 1975-1983, Utwory zebrane*, t. 14, oprac. Maciej Byliniak, Marianna Sokołowska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017). Publikacje te oznaczam, odpowiednio, skrótami: t. 13, t. 14. Cyfry po skrótach wskazują numery stron. Jeśli nie zaznaczam inaczej, podkreślenia wewnątrz cytatów pochodzą od autora.

<sup>11</sup> O dźwiękowości (dotychczasowych) ineditów piszę także w tekście: Śniecikowska, „Polot”.

<sup>12</sup> Odwołuję się do rozumienia modalności w badaniach historycznoliterackich zaprezentowanego przez Włodzimierza Boleckiego: Włodzimierz Bolecki, *Modalność. Literaturoznawstwo i kognitywizm (rekonesans)*, w: tegoż, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, Fundacja Akademia Humanistyczna, 2012), 188–199.

<sup>13</sup> Schwitters pisze: „Nicht alle Banalitaeten sind dadaistisch. (...) Wenn ich es aber als dada erkenne, so ist es dada durch mich: **ich** = dada. (...) **Ich habe Banalitaeten vermerzt**, d.h. ein Kunstwerk aus Gegenueberstellung und Wertung an sich banaler Saetze gemacht”; [Nie wszystkie banalności są dadaistyczne. (...) Gdy jednak uznaję je za dada, są dada poprzez mnie: ja = dada. Przemerzowałem banalności, a zatem stworzyłem dzieło sztuki poprzez skonfrontowanie i przewartościowanie zdań banalnych samych w sobie]; Kurt Schwitters, *KUWITTER. Grottesken, Szenen, Banalitaeten*, hrsg. Uta Brandes, Michael Erlhoff (Hamburg: Edition Nautilus, 1986), 29. Tłumaczenie tekstów Schwittersa jest zawsze tylko językowym przybliżeniem, nie sposób oddać wszystkich brzmieniowo-semantycznych uwikłań tych utworów. Za konsultacje językowe bardzo dziękuję dr Kalinie Kupczyńskiej i dr Jerzemu Gaszewskiemu.

nie stanowi asemantyzującego monolitu). U obu autorów pojawiają się zatem frazy „gadane”, podsłuchane, wykrojone z codzienności, ale – na różne sposoby odkształcone, zageszczone, „przemerzowane”. W literackich „słyszałkach”<sup>14</sup> celuje Białoszewski, ale także u Schwittersa znajdziemy ich niemało.

Na początek wysłuchajmy fragmentu tekstu hanowerskiego autora, utworu bardzo odmiennego od tego, co w powszechnym oglądzie uchodzi u nas za *oeuvre dada*:

#### Unter uns Kollegen

Höflich bin ich immer. Morgens, wenn ich aufstehe, sage ich zu mir selbst: „Guten Morgen!” – „Guten Morgen, Herr Kollege”, antworte ich mir. – „Gehts Ihnen?” – „N-na...” – „N-na?...” – „N-na..!” – „Soo, soo!” – „Nna!” – „Tjaah!” – „Hmhmhm.” – „Na und?” – „Und?” – „Ja ja ja.” – „Was sagst De?” – „Nein, neinn!” – „Ja ja ja jaaa!” – „Hmhm” – „Nich wahr?” – „Aber ja.” – „Warum?” – „Was bitte?” – „Bitte sehr!” – „- - - Bitte sehr???” – „Bitttte seehrr!!!” – „B-bitte sssehrr!” – „Na, ja,” – „Hmhm hm hm.” – „N’ aber.” – „Ja ja, nei nei nein, ja ja!” – „O, ooooo - - fffff ff” (gefloetet). – „Psst!” – „Nannu?” – „Ruhe!” – „Ja aber...” – „Ruhe!!!” – „Wieso?” – „RrUUUhee!!!” – „Aber bbitte?!” – „RrrrrUUheeeee!!!!” – „Ha ha ha ha ha.” – „Donnerrwetter!” – „Halunke, Schwein, Biest, Teufel!” – „Was meist Du?” – „Idioot.” (...) <sup>15</sup>.

Jak widać – i słycać – gadanie do siebie, gęsto okraszone użyciem wytartych formułek grzecznościowych, może stać się literacką kanwą dla swoistej językowej „muzyki konkretnej”. Tworzą ją odpodobnione, m.in. poprzez ustawiczne powtórzenia<sup>16</sup> i dźwiękowo-wizualne odkształcenia, najprostsze, najbanalniejsze frazy [„O, ooooo (...) – „Psst!” – „Nannu?” – „Ruhe!” – „Ja aber...” – „Ruhe!!!” – „Wieso?” – „RrUUUhee!!!” – „Aber bbitte?!” – „RrrrrUUheeeee!!!!”<sup>17</sup>]. Cała „wymamrotana” pod nosem sytuacja jest tyleż codzienna, zwyczajna, co – zdumiewająca.

<sup>14</sup> Słowo zaczerpnięte z tytułu cyklu Białoszewskiego (t. 14: 196–197).

<sup>15</sup> Schwitters, *KUWITTER*, 39. [Między nami kolegami // Zawsze jestem uprzejmy. Rano, gdy wstanę, mówię sam do siebie: „Dzień dobry!” – „Dzień dobry, Panie Kolego”, odpowiadam sam sobie. – „Jak leci?” – „N-no...” – „N-no?...” – „N-no...” – „- - - Taak, taak!” – „Nno!” – „Taa!” – „Hmhmhmhm” – „No i?” – „I?” – „Tak tak tak” – „Co tam gadasz?” – „Nie, nnie!” – „Tak tak tak taaak!” – „Hmhm” – „Nieprawdaż?” – „Ależ tak” – „Czemu?” – „Co proszę?” – „Proszę bardzo!” – „- - - Proszę bardzo???” – „Proszę baaardzo!!!” – „P-proszę bbbarrdzo!” – „No, tak” – „Hmhm hm hm hm” – „No alee” – „Tak tak, ne ne nie, tak tak!” – „O, ooooo - - fffff ff” – „Psst!” – „Nono?” – „Cicho!” – „Tak ale...” – „Cicho!!!” – „Jak to?” – „CiichOOO!!!” – „Ale pproszę?!” – „CiiichOOoooo!!!!” – „Ha ha ha ha ha.” – „Do pioruna!” – „Łotr, świnia, bestia, diabeł!” – „O co ci chodzi?” – „Idioota” (...)].

<sup>16</sup> Zob. np. Jerzy Cieślowski, *Wielka zabawa* (Wrocław: Ossolineum, 1985), 244.

<sup>17</sup> Bardzo ciekawie wykorzystują tę właściwość tekstu autorzy utworu wizualno-dźwiękowego inspirowanego Schwittersowskim *Unter uns Kollegen*: Ceven Knowles, Miriam Siebenstädt, *Hinausgehen I – Unter und Kollegen*, dostęp 3.03.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=pKUBtENU64>.



Bardzo podobnie – choć jednocześnie bardzo inaczej – działa Miron Białoszewski. Oto zaskakująca prezentacja banalnego mikrozdarczenia (wychodzenie na klatkę schodową) i nieoczywistego monologu – „samomowy” pełnej echowych powtórzeń, rymów dokładnych i niedokładnych oraz intertekstualnych echolalii (medytacyjne „om om om”):

Pani Jadźwinka (**toczy samomowę**)

Ta kobieta jest zdolna  
 ta kobieta to ja  
kobieto zdolna  
 bądź transcendentalna

ruszamy ...amy ...amy  
 zmęczyłam się  
stacja  
 medytacja

om om om  
 czy zamknęłam dom?  
om om om  
 wyjdę dzisiaj z tą  
 (wygląda na schody)  
 Muńdziu... jesteś  
 (...)

t. 14: 245, podkr. linią B.Ś.

Oba zacytowane utwory to kompozycje o interesującej, zagęszczonej teksturze dźwiękowej. To jednak tylko fonostylistyczny „rozbieg” do bardziej skomplikowanych brzmieniowo układów – kompozycji najeżonych współdźwięcznościami, skrajnie trudnych artykulacyjnie, silnie asemantyzujących.

### 3. Paronomazja w akcji

Schwitters i Białoszewski bardzo często sięgali po paronomazję. Chętnie wykorzystywali zwłaszcza figury etymologiczne i pseudoetymologiczne (pozorne figury etymologiczne), budując na nich wiersze o najróżniejszej artystycznej modalności. To poetyckie powinowactwo łatwo można przeoczyć (i go nie dosłyszeć), gdy skupiamy się na glosolaliczno-echolalicznym Schwittersowskim *opus magnum – Ursonate*. Tymczasem w tekstowym świecie zaprojektować można takie np. dialogi:

Nowa dzielnica ze źródłogonem	Der Hunger keucht den Berg
<b>Stegny</b>	Lügen
stygne	Fliegen
stepy	Ziegen
stypy	Ziegen siegen
sztywne	Lügen fliegen
stukne	Berge ziegen
stety	Ziegen siegen Fliegen
nie	Der Hunger keucht die Fliegen... <sup>18</sup>
styki	
stygmy	
ścigi	
sztangi	
wy	
stawne	
Bogny	
Dagny	
Derby!	
23 III 78,	
t. 14: 94	

<sup>18</sup> [Głód wysapuje górę  
Kłamstwa / Kłamać  
Muchy / Latać  
Kozy zwyciężają / Kozić zwyciężać  
Kłamstwa latają / Kłamać latać  
Góry kozią / Góry kozić  
Kozy zwyciężają muchy / Kozić zwyciężać latać  
Głód wysapuje muchy...]

Oba wiersze robią wrażenie zapisów zabawy w wyszukiwanie niezobowiązujących semantycznie podobieństw między słowami i glosolalicznymi niby-słowami. Oboma rządzi „dowolnościowa”, niemotywowana semantycznie pseudoetymologia (bardzo szczególny „źródłogon”). Oba są w znacznej mierze enumeracyjne. Paradoksalnie (wszak dadaizm uchodzi za domenę rozpasanej zabawy) to tekst Białoszewskiego wydaje się bardziej ludyczny. Poeta „podmienia” głoski w paronimach („Stegny” : „stygne”, „stepy” : „stypy” : „stety” : „styki”)<sup>19</sup>. Bawi się w dopowiadanie początków słów – część wyrazów odkrywamy zatem wstecznie w motywowanych dźwiękowo glosolaliczno-leksykalnych ciągach (w ten sposób odnajdują się niespodziewanie „niestety” czy „wyścigi”; te ostatnie, notabene, uwsólniają nienacechowaną morfologicznie cząstkę „wy” z rozbitym na dwa wersy słowem „wystawne”). Na dobrą sprawę wiersz dałoby się czytać od tyłu („od ogona”, jak zdaje się zapowiadać tytuł) – recepcja sensów byłaby zbliżona. Można się także zastanawiać, czy mamy tu do czynienia ze „ścinkiem” istniejącego leksemu czy z neologizmem („ścigi”, „stawne”). U Białoszewskiego bardziej „rozwichrzone” są także rymy – gęsto, choć nieregularnie i nierzadko niedokładnie, spinające „wężowy” (graficznie) tekst<sup>20</sup>.

Zasada twórcza Schwittersa wydaje się bardziej jednorodna i bardziej przewidywalna – główna, enumeracyjna część tekstu jest silnie pospinana izorymami, występującymi także wewnątrz wersów. Autor, inaczej niż w lepiej u nas znanych tekstach *Ursonate* czy *Katedrale*, nie tnie słów i nie komponuje parawerbalnych ciągów eholaliczno-glosolalicznych. Wykorzystuje leksemy niemieckie oraz stworzone na ich podobieństwo neologizmy, komponując poprawne gramatycznie wypowiedzenia. Podobnie jednak jak w wymienionych utworach tworzy wyrazistą, łatwo uchwytną brzmieniowo, wizualnie i artykulacyjnie symetrię tekstu.

A sensy? W obu wierszach bardzo niejasne, „mgławicowe”<sup>21</sup>, namopaniczno-mirohładowe. Gdyby odwołać się do stereotypu (który jednak staram się w tym tekście delikatnie podważyć), Białoszewski wydaje się bardziej dadaistyczny od dadaisty Schwittersa.

<sup>19</sup> To strategia doskonale znana twórcom międzywojennej awangardy – także w jej konstruktywistycznym wcieleniu; zob. np. Śniecikowska, „Nuż w uhu”, 563–573.

<sup>20</sup> O graficznym modelu wiersza Białoszewskiego zob. Witold Sadowski, *Tekst graficzny Białoszewskiego*, (Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1999).

<sup>21</sup> Pojęcie semantycznej „mgławicowości” pożyczam od Romana Ingardena, posługującego się nim w analizach mirohładów; zob. Roman Ingarden, *Graniczny wypadek dzieła literackiego*, w: tegoż, *Szkice z filozofii literatury* (Łódź: Spółdzielnia Wydawnicza „Polonista”, 1947), 92.



I jeszcze jeden tekstowy dialog:

Wycinanka  
wyciąć numer  
wcięcie w talii  
ścinek  
przecinek  
przeciętniak  
wcinać!  
zaciąć się  
ścinać!

### Das Urgebet der Scholle

Schale  
Schiller  
Schale  
Schule Schule Schule uhle  
Scholle Scholle Scholle rolle  
Schale Schale Schale scheele  
Mahle mahle mahle Mehl  
Male male mahle Mehl  
Male male male Malerei  
alle alle alle allerei<sup>22</sup>

t. 14: 173, z cyklu *Wiersze bez bicia*

Doskonale tu widać (i słyhać) fascynację obu twórców asemantyzującymi przestrzeniami paronomazji. Białoszewski czyni osią utworu rdzeń „-cin-” / „-ciąć-” (z jednym, znaczącym, pseudoetymologicznym wyjątkiem: „przeciętniaka”), znakomicie wpisując się w awangardową tradycję kubizmu dźwiękowego<sup>23</sup> (tu kubistycznie portretuje jedną rodzinę wyrazów). Schwitters „mota” tekst wokół kilku rdzeni łączonych pseudoetymologią bądź, rzadziej, wspólnym pochodzeniem. Wykorzystuje przy tym kilka schematów paronomastyczno-rytmicznych. Trudno tu mówić o wyrazistym rozwoju semantyki. Przyrasta przede wszystkim wieloznaczna, w sporej części homofoniczna masa dźwiękowa. Znów wedle dość wyrazistych i dość nieskomplikowanych reguł tekstowej symetrii.

<sup>22</sup> Schwitters, *KUWITTER*, 1986, s. 88.

#### [Pramodlitwa bryły / skiby / kry / płastugi

Czasza  
Schiller  
Czasza  
Szkoła szkoła szkoła oła  
Bryła bryła bryła szpula\*  
Czasza czasza czasza scheele  
Mielę mielę mielę mąka  
Maluję maluję mielę mąka  
Maluję maluję maluję malarstwo  
Wszyscy wszyscy wszyscy różnoracy

\* Wers zawiera słowa wieloznaczne: tytułowe „Scholle” (‘bryła, skiba, kra, płastuga’) i „rolle” (‘szpulka, krążek, rola’)

<sup>23</sup> Zob. Śniecikowska, „Nuż w uhu”, 201–203.

#### 4. Wygibasy artykulacyjne i audiozagadki

Obaj poeci tworzyli także wiersze, które przypominają językowe „połamańce”, *tongue twisters* sprawdzające artykulacyjne umiejętności czytelników. Tego rodzaju konstrukcje – chętnie wykorzystywane w praktyce dydaktycznej (nauczanie języków obcych) i logopedycznej – to zazwyczaj frazy operujące aliteracją inicjalną i wewnątrzwyrazową lub paronomazją. Ich nieskomplikowane, niekiedy nieco tautologiczne sensy nie nastręczają większych kłopotów interpretacyjnych („Chrząszcz brzmi w trzcinie w Szczebrzeszynie”, „Król Karol kupił królowej Karolinie korale koloru koralowego”, „W czasie suszy szosa sucha”, „Rewolwer się wyrewolwerował”). Fragmenty poniższego konkatenacyjnego, semantycznie gradacyjnego wiersza Schwittersa można by bez problemu wykorzystać w nauczaniu języka niemieckiego. Trudność sprawić by mogło jedynie wyjaśnienie, co dokładnie znaczy neologiczne „puppen” (‘lalkować’? Pobrzmiewa tu również czasownik „sich entpuppen” – ‘przepoczwarczać się’, ‘okazać się’):

Sie puppt mit Puppen  
 Die Puppen puppen mit kleinen Puppen,  
 Die kleinen Puppen puppen mit winzigen Puppen,  
 Die winzigen Puppen puppen mit Püppchen,  
 Die Püppchen puppen mit kleinen Püppchen,  
 Die kleinen Püppchen puppen mit winzigen Püppchen,  
 Keiner puppt mit ihr.  
 (...) <sup>24</sup>

<sup>24</sup> Kurt Schwitters, *Das literarische Werk*, Band 1, *Lyrik* (Köln: DuMont Buchverlag, 1973), 143.  
 [Ona lalkuje lalkami\*]

Lalki lalkują małymi lalkami.  
 Małe lalki lalkują malutkimi lalkami.  
 Malutkie lalki lalkują laleczkami.  
 Laleczki lalkują małymi laleczkami.  
 Małe laleczki lalkują malutkimi laleczkami,  
 Nikt nie lalkuje nimi.

\* „Puppe” znaczy także ‘poczwarka’].

Zwykle jednak w wierszach Schwittersa i Białoszewskiego – także tych przypominających na oko (czy raczej: na ucho i aparat mowy) ćwiczenia logopedyczne – znaczenia wikłają się, a trudności interpretacyjne piętrzą. Oto dwa przykłady:

tren na sen  
tren pełen den  
przez wszystkie przelatuje  
t. 14: 228

Das Urteil ist ein Teil der Uhr,  
Jedoch ein kleines Teilchen nur<sup>25</sup>.

Na dwa pierwsze wersy miniatury Białoszewskiego składa się zaledwie sześć słów – aż cztery z nich łączy wyrazisty izorym męski („tren”: „sen” : „tren”: „den”); także wyraz „pełen” rymuje się, mniej dokładnie, z wymienionymi jednosylabowymi leksemami. W obu wersach bardzo wyrazista jest harmonia wokaliczna (operują wszak niemal wyłącznie samogłoską „e”). A sensory? Schodzą na drugi plan. Tekst zdaje się stworzony wyłącznie do słuchu – i dla gimnastyki artykulacyjnej. Wszystko zmienia się za sprawą ostatniego wersu (notabene także bardzo wyrazistego dźwiękowo, dzięki pogłębionej aliteracji inicjalnej). „Przelatywanie przez dna” pozwala ukierunkować interpretację (ta oscyluje wokół sensów związanych z utratą, ucieczką w sen, niemożnością odnalezienia ukojenia). Wciąż jednak trudno mówić o wyrazistej linii rozwoju znaczeń.

Schwitters z kolei proponuje fonosemantyczną zagadkę. Pierwszy wers objaśnia paronomastyczną bliskość słów „Uhr” (‘godzina’) i „Urteil” (‘wyrok, osąd, werdykt’). Pokrewieństwo brzmieniowe nie przekłada się jednak w prosty sposób na sugerowaną łączność znaczeniową. Druga linia – za sprawą „Teilchen”, ‘cząstki’, włączająca się w ciąg paronomastyczny – zmienia (krzyżuje?) ścieżki interpretacji. Czyżby szło o pospieszne ferowanie wyroków, wydawanie osądów w nazbyt krótkim czasie? A może to wciąż tylko sylabiczna zabawa w poetyckie oddźwięki? Tak czy inaczej, oddalamy się od poetyki prostej, jednoznacznej, ludycznej „gimnastyki języka”.

<sup>25</sup> Schwitters, *KUWITTER*, 78.

[Wyrok jest częścią godziny,  
Jednakże tylko małą cząsteczką.]

## 5. Fononarracje

Zarówno Schwitters, jak i Białoszewski pisali utwory o charakterze narracyjnym wykorzystujące liczne współdźwięczności. Niekiedy można nawet odnieść wrażenie, że są to narracje „napędzane” współdźwięcznościami, że fonostylizyka pełni w wierszach funkcję tekstotwórczą.

Oto fragmenty dwóch bardzo odmiennych semantycznie utworów<sup>26</sup>:

Count Sardinowhocount	Wstęp
In einer Mannsarde	(...)
Lebte eine Frau Sarde	aż wstawiona
Nein, eine Frau Sardine	wstawionna
Hinter der Gardine	wanna
Mit ihrem Mann,	nietopionna
Hernn Sardinowhich.	o mało w niej
Which Sardinowhich?	się bo śnięta
Mann Sardinowhich.	rato wanna
The Sardinowhich, which lived in the	rozgrze wanna
Herrsarde.	i ta (Haendel płyta)
Oh no the Sardinowho	I ta. I ta. I ta ii taaa oToodttooToodt
Who lived in the Mannsarde.	(...)
With his wife, Miss Sardine.	
Pardon Misses Sardinesse.	
He was a count	
Called Mr. Sardinowhocount,	
(...) <sup>27</sup>	

t. 13: 243

<sup>26</sup> Z innej perspektywy analizowałam je w tekście Śniecikowska, „Polot”, 166–168.

<sup>27</sup> [Hrabia Sardynkotohrabia

W pewnej mansardzie  
 Żyła pani Sarde  
 Nie, pani Sardynka  
 Za franką  
 Ze swoim mężem,  
 Panem Sardinowhichem.  
 Którym Sardinowhichem?

Oba teksty są przewrotnie wielojęzyczne: Schwitters tworzy ludyczną niemiecko-angielską przeplatankę językową (z wtrąconym francuskim „pardon”). Włącza w niezwykłą słowną teksturę różnojęzyczne neologizmy, odgrywające wiele ról semantyczno-fonostylistycznych. Przykładowo, pisane z angielska nazwisko hrabiego (przypominające także słowiańskie nazwiska zakończone na „-icz”) pojawia się m.in. w homofonizującej frazie „Which Sardino-which?”. Tę zaś interpretować można nie tylko jako zabawny kalambur, ale też jako parodystyczne nawiązanie do arystokratycznych rozmówek o koligacjach rodzinnych (który hrabia Sardynowicz? czy z tych Sardynowiczów?).

Różnojęzycznie poczyną sobie także Białoszewski. Fragment opowieści inspirowanej własnym traumatycznym przeżyciem<sup>28</sup> osnuwa wokół słowa „wanna” – leksemu istotnego z perspektywy semantycznej oraz, co dla kluczone dla konstrukcji wiersza, fonostylistycznej. Podwójne „n” centralnego w cytowanym urywku tekstu słowa zdaje się wymuszać duplikację tej głoski w innych zawierających ją leksemach. W ten sposób poeta wynajduje zupełnie niespodziewane „wanny” (oraz „wionny” i „pionny”) w innych, niekiedy graficznie porzeczanych, wyrazach i tym samym homofonizuje fragmenty utworu. Echolaliczne dopełnienie narracji okazuje się natomiast brzemienne w sensy – to archaizowana ortograficznie „śmierć” – niemieckie „Todt” (dawna pisownia, na początku XX w. zmieniona na „Tod”).

## 6. Święty bełkot?

Na koniec jeszcze jedna fonostylistyczna dykcja. Gęsta, „ciemna” znaczeniowo tkanka dźwiękowa wybranych tekstów Białoszewskiego i Schwittersa niekiedy przywodzi na myśl „mówienie językami”, zdaje się ocierać o święty bełkot. W cytowanych niżej wierszach autorzy naprowadzają czytelnika na trop sakralny *expressis verbis* („pan Bag”, „Gott”):

---

Mężem Sardinowichem.  
Sardinowichem, który żył w pansardzie.  
Co to – Sardynkokto  
Który mieszkał w mansardzie.  
Ze swoją żoną, panną Sardynką.  
Pardon panią Sardiinessą.  
Był hrabią  
Zwanym Panem Sardynkoktohrabią  
[...]

<sup>28</sup> Próba samobójcza partnera poety (podjęta w łazience, stąd tekstowa wanna). Zob. np. t. 13: 356.



pbea pba  
pan Bag  
bład?  
nie  
bo to obok

**Er sie Es  
Unt  
Hund  
Tak  
Pack  
Karakte  
Duumdu  
Dirindir  
Gott gnadet du.  
Leben  
Laufen  
Streben  
Vergeben  
Schenken  
Dirindir  
Tak  
Pack  
Duumdu  
Du<sup>29</sup>**

t. 14: 211

---

<sup>29</sup> Schwitters, *KUWITTER*, 32.

[On ona Ono  
I  
Pies  
Dzeń  
Pak  
Karakte  
Duumdu  
Dirindir  
Bóg łaskokazuje ty.  
Życie  
Bieganie  
Dążenie  
Przebaczanie  
Obdarowywanie  
Dirindir  
Dzeń  
Pak  
Tuumty  
Ty].

Obaj twórcy wykorzystują słowa ze swoich ojczystych języków – w brzmieniu „oryginalnym” („bład”, „Hund”) bądź „wykrzywionym” (nieoczywisty „pan Bag”, niejasne „Unt”). Wkomponowują jednak w wiersze także glosolaliczne niby-słowa odsyłające swą budową do fonotaktyki różnych, czasem pobrzmiewających egzotycznie, języków („pbea pba”, „Karakte / Duumdu”). Utwory nie stanowią zrozumiałych komunikatów. Nieglosolaliczne słowa i frazy pozwalają jednak na wmontowanie „bełkotliwych” części w szersze ramy semantyczne. Odwołania do sacrum – i jednego z wiązanych z nim „języków” – pozostają jednak czytelne.

\*\*\*

Nie sposób zamknąć tej nieco ludycznej, bardzo wrywkowej analizy poważnymi konkluzjami historyczno- i teoretycznoliterackimi. Moim celem była przede wszystkim prezentacja nieoczywistych fonostylistycznych zbliżeń poetyk Schwittersa i Białoszewskiego. Ten dialogiczny tekst chciałabym zatem zakończyć jeszcze jedną – już „nieobrobioną” analitycznie – „rozmową”.

Pisze Kurt:

(...) dada nie jest śpiewem pogrzebowym – jest raczej wesołą, barwną igrą, boską zabawą. W niebie i w dada wszystko jest równe; taki stan nie zachodzi nigdzie indziej<sup>30</sup>.

A Miron na to (dźwiękowo, koanicznie):

Krowa do much

- mch

t. 14: 115

---

<sup>30</sup> Kurt Schwitters, „Dadaizm”, tłum. J. Saloni, *Blok 6–7* (1924), [b.s.].

## Bibliografia

- Białoszewski do słuchu*, vol. 4. Warszawa: Boft Records, 2013.
- Białoszewski, Miron. *Polot nad niskimi sferami. Rozproszone i niepublikowane wiersze – przekłady poetyckie – dramaty – 1942–1970, Utwory zebrane*, t. 13, oprac. Maciej Byliniak, Marianna Sokołowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017.
- Białoszewski, Miron. *Świat można jeść w każdym miejscu. Rozproszone i niepublikowane wiersze i kabarety 1975–1983, Utwory zebrane*, t. 14, oprac. Maciej Byliniak, Marianna Sokołowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017.
- Bolecki, Włodzimierz. *Modalność. Literaturoznawstwo i kognitywizm (rekonesans)*. W: Włodzimierz Bolecki, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, Akademia Humanistyczna, 2012.
- Cieślowski, Jerzy. *Wielka zabawa*. Wrocław: Ossolineum, 1985.
- Hinausgehen I – Unter und Kollegen*. Dostęp 3.03.2022. <https://www.youtube.com/watch?v=p-KUBttENU64>.
- Ingarden, Roman. *Graniczny wypadek dzieła literackiego*. W: Roman Ingarden, *Szkice z filozofii literatury*. Łódź: Polonista Spółdzielnia Wydawnicza, 1947.
- Karpowicz, Agnieszka. „Merzbau» i «Zlep». Estetyczne modele kultury oparte na tolerancji w twórczości Kurta Schwittersa i Mirona Białoszewskiego”. W: *Literatura, kultura, tolerancja*, red. Grzegorz Gazda, Irena Hübner, Jarosław Płuciennik. Kraków: Universitas, 2008.
- Karpowicz, Agnieszka. „Wibracje Mitsuku. Archiwum głosu Mirona Białoszewskiego”. *Teksty Drugie* 3 (2019): 79–94.
- Kremer, Aleksandra. „Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich”. *Teksty Drugie* 5 (2015): 103–125.
- Kremer, Aleksandra. *The Sound of Modern Polish Poetry. Performance and Recording After World War II*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2021.
- Kurc-Maj, Paulina, Polit, Paweł, red. *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*. Łódź: Wydawnictwo Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017.
- Niżyńska, Joanna. *Królestwo małoznaczącości. Miron Białoszewski a trauma, codzienność i queer*. Tłum. Agnieszka Pokojska. Kraków: Universitas, 2018.
- Perloff, Nancy. „Sound Poetry and the Musical Avant-Garde”. W: *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, red. Marjorie Perloff, Craig Dworkin. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Sadowski, Witold. *Tekst graficzny Białoszewskiego*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1999.
- Schwitters, Kurt. „Dadaizm”. Tłum. J. Saloni. *Blok* 6–7 (1924): [b.s.].
- Schwitters, Kurt. *Das literarische Werk*, Band 1, *Lyrik*. Köln: DuMont Buchverlag, 1973.
- Schwitters, Kurt. *KUWITTER. Grotesken, Szenen, Banalitaeten*, hrsg. Uta Brandes, Michael Erlhoff. Hamburg: Edition Nautilus, 1986.



Śniecikowska, Beata. „*Nuż w uhu*”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2017.

Śniecikowska, Beata. „Polot nad niskimi (i wyższymi) dźwiękami – wokół «najnowszych» wierszy Mirona Białoszewskiego”. *MiroFor*, t. 1, red. Agnieszka Karpowicz, Piotr Sobolczyk, 157–169. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2020.

Winiecka, Elżbieta. *Białoszewski sylleptyczny*. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2006.

### **Audioplay – Audioriddle – Audiobiography: Poetics of Sound in the Works of Kurt Schwitters and Miron Białoszewski**

#### Summary

The article concerns poetics of sound of literary works of the two artists: a Dadaist Kurt Schwitters and a Polish poet, writer and performer of the 2nd half of the 20th century, Miron Białoszewski. The author analyses similarities in the use of certain devices of sound (i.a. paronomasia, glosso-lalia, alliteration), presenting wide range of texts and topics addressed in them. The article also tackles the problem of articulatory kinaesthesia in the works of dense sound texture.

#### Keywords

Kurt Schwitters, Miron Białoszewski, avant-garde, sound studies, poetics of sound

#### PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Beata Śniecikowska, „Audiozabawa – audiozagadka – audiobiografia. O poetyce dźwięku w twórczości Kurta Schwittersa i Mirona Białoszewskiego”, *Autobiografia Literatura Kultura Media 2* (2022), 19: 31–47. DOI: 10.18276/au.2022.2.19-03.