

DŹWIĘK I ZNACZENIE W POEZJI MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO

Poezja Mirona Białoszewskiego charakteryzuje się nie tylko nagromadzeniem oryginalnych neologizmów czy specyficzną stroną wizualną wierszy, lecz także wszechobecną kategorią dźwięku, zapisywanego i oddawanego na różne sposoby. Pojawia się tak w relacjonowanym doświadczeniu podmiotu lirycznego, wrażliwego na foniczną strukturę rzeczywistości, jak i w opisie świata zewnętrznego. Stosując rozmaite strategie udźwiękowienia swojej poezji, Białoszewski manipuluje znaczeniem, stawiając tym samym jego status pod znakiem zapytania.

***A. Bochyńska**
Uniwersytet Warszawski
Kolegium
Międzywydziałowych
indywidualnych
Studiów
humanistycznych
(m. Warszawa, Polska)

W swoich rozważaniach próbuję rozjaśnić problem relacji dźwięku i znaczenia w wybranych wierszach poety, skupiając się na dwóch podstawowych kwestiach. Po pierwsze, na poziomie strukturalnym zależności dźwięku i znaczenia, a w tym przede wszystkim na pokrewieństwie brzmieniowym w zależności od etymologii, oraz zmianie znaczenia lub jego wielokrotnieniu poprzez modyfikację brzmienia słowa. Po drugie, na problemie odniesienia słowa do rzeczywistości. Tutaj najważniejszymi kwestiami będą: różnice między głosem a słowem – semantycznym nośnikiem dźwięku, niejasne odniesienie onomatopei właściwych a innych wyrazów dźwiękonaśladowczych, „zasłanianie” znaczenia przez akcentowanie brzmieniowej strony słowa, hipoteza autoodniesienia oraz rozszyfrowywanie referencji za pomocą wskazywania pojęcia pierwotnego czy rdzenia wyrażenia na drodze analizy jego struktury.

Analizę i interpretację poezji Białoszewskiego osadzam w dwóch kontekstach istotnych dla poruszanej problematyki – filozoficznym (pojęcie znaczenia) oraz historycznoliterackim. Dwie opozycyjne koncepcje znaczenia w filozofii (referencjalne oraz operacyjne) można w uproszczony sposób przedstawić jako teorie umieszczające znaczenie na zewnątrz języka oraz poszukujące znaczenia w użyciu słowa lub relacji pomiędzy wyrażeniami. Na potrzeby swoich rozważań poruszam się przede wszystkim w obrębie pierwszej z wymienionych koncepcji, przyjmując rozdział języka i rzeczywistości, do której odnoszą się znaczenia poszczególnych wyrażeń. W zakresie kontekstu historycznoliterackiego odwołuję się częściowo do analiz pojęcia dźwięku i znaczenia w polskiej poezji awangardowej XX wieku, traktując te rozważania jako element istotny w interpretacji poezji Białoszewskiego, ale niedeterminujący jej.

SOUND AND MEANING IN THE POETRY OF MIRON BIALOSZEWSKIEGO

The poetry of Miron Białoszewskiego characterized not only by the increase of original neologisms or a particular side of the visual lines, but the ubiquitous category of the sound recorded and the scent given off by different ways. So relacjonowanym appears in the experience of the subject, a lyrical, sympathetic to foniczną the fabric of reality, as in the description of the external world. Applying different strategies udźwiękowienia his poetry manipulates the meaning of ascension, thus putting his status in doubt.

In their arguments Im trying to brighten up the problems of the relationship of sound and the values in the selected lines of the poet, focusing on two main issues. First, at the level of structural dependence of sound and value, and this primarily on trudnosti brzmieniowym depending on etymology and change of meaning or wielokrotnieniu through the change in the sound of the word. Secondly, the problem of attributing words to reality. Here the most important issues are: differences between głosem and word – semantic media sound, unclear link to the right of onomatopoeia and other words dźwiękonaśladowczych, "to cover" value through the sound, brzmieniowej words, the hypothesis autoodniesienia and rozszyfrowywanie permission using symbols the concept of a primary or primary expression in the way of analysis of its structure.

Analysis and interpretation of poetry Białoszewskiego osadzam in two contexts is so important for perspective – the philosophical (the concept of meaning), and historycznoliterackim. Two opposing concepts of the meaning of philosophy (referencjalne and operating) can be simply described in the form of the theory add the importance of outside language and seeking meaning in the use of words or relationships between expressions. To the needs of their reflection I'm moving, first of all, in the first of these concepts, taking the head of language and reality, which includes the values of certain expressions. In the field of context historycznoliterackiego belong in part to the analysis of the concept of sound and meaning in the Polish avant-garde poetry of the twentieth century, treating these considerations as an important element in the interpretation of poetry Białoszewskiego, but niedeterminujący her.

Kurt Schwitters stwierdza w liście do pisma „G”: „Dźwięk jest jednoznaczny tylko w przypadku słowa mówionego. W przypadku słowa pisanego zależy od wyobraźni odbiorcy” (za: Karpowicz 2007: 68). W tym samym magazynie pisze również: „Znaczenie jest tylko wówczas jednoznaczne, jeśli oznaczony przedmiot leży tuż przed nim [odbiorcą]. W innym razie jest zależne od wyobraźni odbiorcy” (za: Karpowicz 2007: 60). Zgodnie z tym rozpoznaniem Schwitters nie tylko twierdzi, że uchwycenie dźwięku i znaczenia w poezji jest możliwe jedynie na drodze wyobraźniowej, lecz także stawia oba pojęcia obok siebie i umieszcza je w podobnym obszarze problemowym. Tę bliskość językowych reprezentacji dźwięku oraz pojęcia znaczenia można zauważyć tak w dziełach awangardy literackiej XX wieku, jak i w twórczości Mirona Białoszewskiego, w której przyjmuje nową postać, przekształcona zarówno przez kontekst historycznoliteracki, jak i przez osobę samego poety.

Rozważania nad dźwiękiem w poezji Białoszewskiego znajdują uzasadnienie nie tylko w stylistycznych formach jego ekspresji, lecz także w osobistych refleksjach poety, z których wynika, że był on niezwykle wrażliwy na audiosferę otoczenia. Jak sam stwierdza, jego wiersze „powstają z rzeczywistości”, są „zapisem mówionego” (Burkot 1992: 146). Barbara Sienkiewicz porównuje rozpoznania poety do myśli kompozytora Johna Cagea, dostrzegając podobieństwo w ich spojrzeniu na sztukę jako działanie w obrębie życia, a nie coś od niego odrębnego (Sienkiewicz 2007: 545). Wspólne cechy światopoglądowego zaplecza twórczości obu artystów można jednak odnaleźć na wielu innych płaszczyznach, a przede wszystkim w obszarze dźwiękowej percepcji rzeczywistości. Kompozytora cechował wyjątkowy stosunek do audialnej sfery rzeczywistości, w której się poruszał. Uważnie się w nią wsłuchując, starał się przybliżyć do dźwięków niezrozumiałych i nieznanych, odnaleźć w nich prawidłowości, nadać im dodatkowy sens, przekształcać w melodię (Cage 1961). Jerzy Wiśniewski zauważa, że również dla Białoszewskiego typowa była strategia osvajania obcych dźwięków poprzez konfrontowanie ich z muzyką, przypisywanie im struktury (Wiśniewski 2004: 69).

Na specyfikę obecności dźwięku w twórczości Białoszewskiego wskazuje także Agnieszka Karpowicz. Poeta jest tutaj „uchem” podsluchującym codzienność. Estetyka i artystyczność kryją się dla niego w każdym przypadkowym przedmiocie czy zdarzeniu – przede wszystkim dźwiękowym. Autorka porównuje również „muzyczną” filozofię Białoszewskiego do tezy Johna Cagea: „Cokolwiek czynimy, jest muzyką” (za: Karpowicz 2007: 212). Najważniejsza jest tutaj jednak konkluzja dotycząca roli rzeczywistości dźwiękowej lub dźwiękowo przetworzonej w tekstach poety: „Zmysłowość świata przedstawionego jest (...) przede wszystkim słyszalna” (Karpowicz 2007: 214).

Utwory Białoszewskiego charakteryzuje zatem bogactwo poetyckich opisów zjawisk doświadczanych słuchowo i ze względu na nie teksty są bogate w formy językowe, próbujące oddać charakter konkretnych dźwięków lub „udźwiękować” słowo jako takie. Tego typu zabiegi mają istotne konsekwencje dla języka, którym operują, w tym również dla jego warstwy semantycznej. Z tego powodu warto przyjrzeć się modyfikacjom znaczeniowym wynikającym z prób oddawania dźwięku w języku.

Sposób pisania Białoszewskiego próbowano niejednokrotnie ujmować w kategorię konkretnego języka poetyckiego, wyodrębniając jego cechy charakterystyczne. Małgorzata Łukaszuk-Piekara wskazuje na brak zainteresowania w nim formą [zgodnie z deklaracjami samego poety: „O formę się już nie martwię”, „Treść jest najważniejsza”, (za: Łukaszuk-Piekara 1997: 12)], skoncentrowanie się na samej treści, gloryfikowanie języka potocznego oraz eksperymenty, które skłaniają do pytań o granice literatury. Jednocześnie autorka eksponuje „antypoetyckość” Białoszewskiego, który przez swoje pióro „przepuszcza” zasłyszane i

obserwowane elementy rzeczywistości w takiej postaci, w jakiej są percypowane, bez dodatkowych modyfikacji. W tej interpretacji poeta miałby zapisywać swoje doświadczenia „atramentem niemalże przezroczystym” (Łukaszuk-Piekara 1997: 13). Zgodnie z tym rozpoznaniem literackość byłaby poecie obca, a celowe zabiegi stylistyczne na słowie nieobecne w jego utworach. Dźwiękowy charakter poezji byłby tutaj wynikiem stosowania tzw. „cytatów z życia”, dosłownej kalki rzeczywistości. Aktywniejszą językowo rolę przypisuje Białoszewskiemu Janusz Sławiński (Sławiński 2001). Przedstawia poetę jako zainteresowanego konkretnymi praktykami językowymi, w których mowa zbliża się do bełkotu, a jej reguły ulegają rozchwianiu. Zgodnie z jego interpretacją twórczość Białoszewskiego „żywi się negatywnością języków znormalizowanych” (Sławiński 2001: 235) oraz inspirowane różnymi przypadkami przejęzyczeń, językowych zbiegów okoliczności, błędem lub nieporadnością. Czy jednak rzeczywiście eksperymenty poety mają ukazywać jedynie zasłyszane błędy językowe?

Częściowo za tą tezę podąża Stanisław Barańczak, autor jednej z najpopularniejszych interpretacji języka poetyckiego Białoszewskiego (Barańczak 1974). Autor dostrzega w specyficznych formach językowych poety wpływy mowy dziecka, mowy potocznej oraz języka mówionego, przeciwstawianego pisanemu. W tym rozumieniu również dominuje przewaga tego, co zasłyszane nad tym, co stworzone. Barańczak zauważa obecny w twórczości Białoszewskiego rozwój prymatu wypowiedzi o rzeczywistości nad kreacją. I tutaj byłby więc poeta zainspirowany potocznością, błędem językowym, „żywą mową”. Wszystkie te rozpoznania zgadzają się z osobistymi refleksjami Białoszewskiego: „Zaczęło się wszystko od mówienia, a nie od pisania” (za: Burkot 1992: 142) czy „W moich wierszach jest wiele różnych spraw, obok smutku, dużo humoru, zabawy i słowno-znaczeniowej, i innej” (za: Burkot 1992: 144). Wypowiedzi samego poety mogą być jednak równie szczerze, jak ironiczne i przekorne, dlatego wielu z nich nie powinno się rozumieć dosłownie. Warto się zastanowić, czy eksperymenty językowe Białoszewskiego można sprowadzić do zabawy słowem, operacji na znaczeniowych relacjach między wyrażeniami, a ich treść do zasłyszanych brzmień języka mówionego lub potocznego.

Ewa Nofikow interpretuje działania poety jako celowe rozsadzanie starych i skostniałych modeli językowych oraz przedrzeźnianie ustalonych norm. Konsekwencją takich działań miałyby być dostrzeżenie konwencjonalności języka i spojrzenie na niego z innej perspektywy oraz wyzwolenie go z utartych znaczeń i funkcji. Autorka dostrzega tutaj również poziom głębszy, egzystencjalny, w którym poeta poszukuje odpowiedniego języka do opisu świata, próbując zbudować zależność ja – rzeczywistość (Nofikow 2001: 11). Taka interpretacja wprowadza język poetycki Białoszewskiego w wymiar epistemologiczny i stawia pytania o relację tekstu i rzeczywistości, jednocześnie otwierając problem referencji słowa do świata. Istotny jest tutaj czynnik „autentyzmu” twórczości poety, w której pierwszoosobowy podmiot liryczny (którego „ja” utożsamiane jest z „ja” autorskim) zdaje się być jednocześnie osobą działającą w świecie (rzeczywistym i pozatekstowym), a więc przenoszącą konsekwencje tych działań i doświadczeń do ich zapisu (Karpowicz 2007: 215).

Próby systematyzacji poszczególnych cech języka poetyckiego Białoszewskiego wskazują na niejednoznaczność statusu znaczenia w jego utworach. Kierując się podziałem na sensory referencjalne (sytuowanie znaczenia w rzeczywistości pozajęzykowej) i operacyjne (znaczenie wyrazów czy leksemów w obrębie samych wyrażań lub zdań; por. Grzegorzczakowa 1990: 10), można odnaleźć przykłady przemawiające za preferencją pierwszej lub drugiej drogi przypisywania pojęciom treści znaczących. Istotna jest zarówno relacja międzywyrazowa, jak i sposób opisu świata, odnoszenie się do rzeczywistości pozatekstowej. Który z tych systemów znaczeniowych jest więc modyfikowany przez „udźwięcznianie” poezji – komunikacyjny czy referencjalny? Czy całościowy sens jest przesłaniany przez eksperymenty lingwistyczne, jak u dadaistów? Czy może wszelkie modyfikacje podążają za pewnym konceptyzmem dźwiękowo-znaczeniowym, jak np. w polskiej poezji futurystycznej (Śniecikowska 2004)? Ostatnia interpretacja nierozdzielnie łączy się z tezą o aktywnym działaniu poety w obszarze języka, a nie jedynie zapisie „zasłyszanego”. Można więc przyjąć założenie o celowym modyfikowaniu przez autora znaczeń słów poprzez ich „udźwiękowanie”.

Podążając za kategoriami wyróżnionymi przez Lucyllę Pszczołowską (onomatopeje, onomatopeje właściwe, neologizmy i figury słowno-dźwiękowe; Pszczołowska 1997), na przykładach wybranych z twórczości Białoszewskiego można dostrzec konkretne manipulacje dźwiękiem. Już w debiutanckim tomiku wierszy poeta pisze:

Jeden chudy ptaszek
w palcach chłopca śpi,
jak do panny nadszedł –
zagrał fi-fi-fi!

Ballada z makaty (OR)¹

W powyższym fragmencie zauważalny jest przykład onomatopei właściwej „fi-fi-fi”, czyli niewerbalnej sekwencji dźwięków, która jednak może wzbudzać konkretne skojarzenia. Biorąc pod uwagę kontekst „grania”, dźwięki „fi fi fi” mogą przywoływać na myśl wysoki, radosny śpiew ptaka lub podobną barwę dźwięków granych na flecie. Tego typu onomatopeję można uznać za swoisty „cytat z życia”, ponieważ w sposób dosłowny próbuje przytoczyć zasłyszane dźwięki otoczenia. Z drugiej strony, pośrednictwo języka jest nieuniknione, więc dźwięk musi zostać odpowiednio przetworzony. W powyższym przykładzie dokonano wyboru onomatopei właściwej, ale jednak w dużej mierze konwencjonalnej, budzącej szybkie skojarzenia (ptak, flet) lub wywołującej konkretny nastrój (radosne brzmienie). Trochę inaczej jest w przypadku innego fragmentu tego samego wiersza:

Raj tu nielichy,
graj pan – muzyki!
ja pantofelkami
radi-radi-ra!

Ballada z makaty (OR)

Onomatopeja właściwa „radi-radi-ra!” nie budzi tak oczywistych skojarzeń z danym dźwiękiem jak „fi-fi-fi”. Połączenie z wersem „ja pantofelkami” może wywoływać wrażenie tańczącej i tupiącej postaci, a „radi-radi-ra” byłoby frazą czysto rytmiczną, szczególnie, że podzieloną na części przez pauzy. Onomatopeja ta może również, ze względu na znaczeniowe skojarzenia jej cząstek, przywoływać na myśl grające radio. W tym przypadku z wyrazu „radio” wyłączona zostałaby fraza „radi” i „udźwięczniona” przez wielokrotne, rytmiczne powtórzenie. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku, użyta onomatopeja potrzebuje konkretnego, semantycznego dopełnienia, by zostać połączoną ze zjawiskiem, do którego się odnosi.

W późniejszym tomiku wierszy, pt. *Odczepić się* (1978) można znaleźć następujący fragment:

– Ralla
la laa! – radio z babą
– uuu! – gdzieś dziecko
– Ralla
la laa! – baba
– uuu! – dziecko

Blok, ja w nim (OD)

Poeta po raz kolejny używa onomatopei właściwej, by oddać konkretne zjawisko dźwiękowe. „Ralla la laa” może budzić skojarzenia z konwencjonalnym, chociaż nieartykułowanym, zapisem śpiewu: „lalala”. Drugi element onomatopei, „uuu”, przywołuje na myśl zawodzenie, jęczenie lub płacz („buuu”). Jednak zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku, podjęto próbę oddalenia się od prostej konwencji oddania dźwięku (nie „lalala”, a „Ralla”, nie „buuu” a „uuu”), przez co zwiększona została wieloznaczność fraz dźwiękonaśladowczych, które przyjęły postać wymagającą semantycznego dopełnienia. Razem z dopowiedzeniem „radio z babą” oraz „gdzieś dziecko”, słowo „udźwiękowane” zyskuje przejrzystość znaczeniową.

Ciekawym przykładem tego typu zabiegów jest również fragment *Zadumania o sieni kamienicznej*

z tomiku *Obrotu rzeczy*:

¹ Jeżeli w tekście nie podano inaczej, wszystkie cytaty z wierszy Mirona Białoszewskiego podawane są według wydania: M. Białoszewski, *Wiersze*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2003. Na oznaczenia poszczególnych tomików wierszy przyjmuje się OR (dla *Obrotów rzeczy*), RZ (dla *Rachunku zachciankowego*), MW (dla *Mylnych wzruszeń*) oraz BB (dla *Było i było*), ROZ (dla *Rozkurzu*), SN (dla *Starej prozy, nowych wierszy*), OHO (dla *Oho*), OD (*Odczepić się*).

Przez drzwi tych gąszcz
 pojazd
 fin-de-sièclowy
 ko-łat! ko-łat! –
 maszyna do szycia
 Zadumanie o sieni kamienicznej (OR)

Fraza „ko-łat! ko-łat!” jest formą zawieszoną pomiędzy konwencjonalną onomatopeją „kołatać”, a próbą dosłownego naśladowania dźwięku kołatania jako „cytatu z rzeczywistości”, wraz z jego rytmem i brzmieniem – „ko-łat! ko-łat!”. Dzięki temu sens frazy jest przejrzysty. Co więcej, warstwa semantyczna nie tylko nie została przesłonięta przez zabieg „udźwięcznienia” słowa, lecz także zyskała pewien naddatek znaczeniowy. Zwyczajową wieloznaczność, która w poezji Białoszewskiego powstaje na drodze wielu onomatopeizacji, zastąpiło coś, co można określić jako „nadsens” lub „hipersens”. Zarówno treść pojęcia, jak i jego forma, sama struktura, oddają jego znaczenie lub naprowadzają na jego trop.

Wybrane przykłady wykorzystania onomatopei właściwych świadczą o próbach oddania pewnego zewnętrznego zjawiska dźwiękowego. Dzięki umieszczeniu ich w kontekście opisowym lub samemu sugerowaniu istnienia takiego kontekstu, struktury te zyskują niezbędne dopełnienie semantyczne, a ich treść może być zrozumiana. Warto zauważyć, że sens tych wyrazów dźwiękonaśladowczych odwołuje się przede wszystkim do pozajęzykowej rzeczywistości, jednak nie posiada realnego odniesienia przedmiotowego. Zarówno „fi-fi-fi” jak i „uuu” są pojęciami, które nie oznaczają żadnego bytu w świecie. Nie zmienia to jednak faktu, że jako wyrażenia językowe posiadają konkretny sens.

W poezji Białoszewskiego można również dostrzec przykłady figur etymologicznych i pseudoetymologicznych, które powstają ze względu na warstwę brzmieniową słów. W tomiku *Było i było* można odnaleźć takie wyrażenia jak „miliony / małpiliony” (pozorna figura etymologiczna, w której dwa pojęcia połączone są jedynie przez brzmienie, a nie przez właściwy źródłosłów) lub „buraka / burota” (właściwa etymologizacja, w której nazwa koloru nawiązuje do koloru przedmiotu – buraka). Za każdym razem przekształcenia opierające się na rdzennych znaczeniach danych pojęć generują wieloznaczność lub sensowne połączenie pomiędzy danymi wyrażeniami.

W innych przykładach transformacji słowotwórczych treść danego nowotworu językowego przestaje być przejrzysta, np.:

– na stałe, wyciapywana,
 ...wy... te... rzeźb... skał... Wschścian
 wypudło – ? dobre –
 różne, siakie
 ...no....co.... (BB)

W powyższym przykładzie zwraca uwagę słowo „Wschścian”. Jest interesujące zarówno brzmieniowo („ściśnięte” głoski, trudne do wymówienia, szeleszczące) jak i znaczeniowo (poprzez niejasność swojego sensu). Pojęcie, użyte w wierszu przez poetę, wyraźnie powstało z połączenia różnych części wyrazowych, których odtworzenie pozwala na dotarcie do właściwego sensu znaczenia słowa. Grupa głoskowa „wsch” może być skróconym wyrazem „wszech”, co w zestawieniu z częstką „ścian” tworzy pojęcie „wszechścian” i jest aluzją do „wszechświata”, zamkniętego w czterech ścianach danego pomieszczenia. Metaforę tę można wtedy odczytywać jako wszechświat „ściśnięty”, tak samo jak grupa głosek „wsch”, do objętości jednego pokoju. Tym samym struktura pojęcia „wschścian”, przez swój brzmieniowy charakter, odzwierciedlałaby swoją warstwę znaczeniową. Jednak wyrażenie „wschścian” można również odczytywać jako „wschód ścian”. Pojęciu „wschód” odjęto końcówkę – z powodu językowego „niebalstwa” lub ze względu na dynamiczny charakter zjawiska, do którego się odnosi (wschód nadchodzi tak niepostrzeżenie, że język nie nadąza za opisem tego nieuchwytnego fenomenu). W takiej interpretacji forma słowa również zdąża do pełniejszego oddania rzeczywistych zdarzeń. Sens nie mieści się jedynie w treści słowa, ale wykracza poza tę treść i przenosi się do jego warstwy czysto strukturalnej.

Podobne zjawisko można zaobserwować w obrachunku z obserwunku gołąbkowego z tomu *Myłne*

wzruszenia:

pierwszy dobrn. do rynn

przeffff

przczep

na

obrachunek z obserwunku gołąbkowego (MW; Białoszewski 1987: 252)

Wyrażenia najsilniej przekształcone dźwiękowo to „dobrn.”, „rynn” i „przeffff”. To ostatnie, ze względu na przedłużenie głoski „fff” i połączenie ze znaczeniem pojęcia „przeffnąć”, od którego zostało utworzone, daje wrażenie furkoczących skrzydeł ptaka lub wydawanych przez niego dźwięków, np. gruchania gołębi. Nie jest to jednak przypadek „hipersensu”, jak w przykładzie „ko-łat! ko-łat!” ze względu na przesłonięcie jasnej treści semantycznej słowa „przeffnąć” (użyta zostaje jedynie jego część „przeff”). Kontekst pozwala jednak na odtworzenie znaczenia, które zostaje pogłębione i uzupełnione przez dźwiękonaśladowczą głoskę „fff”. Przekształcenia pozostałych pojęć: „dobrn.” oraz „rynn” również polegają na zabiegu odrywania części wyrazów od właściwych słów. Dodatkowo, zakończenie wyrażenia „dobrnąć”, które jest rozwinięciem wyrażenia „dobrn.”, na głosce „n”, współgra dźwiękowo ze słowem „rynn”, które również jest tą głoską zakończone. Celem tego zabiegu może być naśladowanie „pomrukiwania” gołębi („brnnn”) lub próba oddania w języku obrazu ptaków zwalniających i zniżających lot (tutaj swoją rolę odgrywa jedynie przedłużona głoska „nnn”). Wszystkie te przykłady wskazują na większą niż w przypadku onomatopei nieprzejrzystość semantyczną ze względu na silne przekształcanie struktury języka. Odtworzenie znaczenia, połączonego z „dźwiękową” wymową wiersza, jest jednak możliwe na drodze uzupełnienia części wyrazów o pełne pojęcia oraz odtworzenia ich sensów w oparciu o kontekst utworu.

Strategię dzielenia słów na części wyrazowe stosuje Białoszewski powszechnie w kreacji neologizmów. Przykładem może być wyrażenie użyte w wierszu ...no...co...: „Się narzekają: soc” (BB). Urwana fraza „soc” sugeruje dopełnienie pojęciowe: „sorealizm” lub „socjalizm”. Jej struktura może być aluzją do języka mówionego, w którym nie dba się o końcówki wyrazów i kompletne nazywanie opisywanych zjawisk. Skrócona forma jest jednocześnie wyrazem swoistego zaufania do kontekstu, dzięki któremu sens tej części wyrazowej może być poprawnie odczytany. Potwierdza to tezę o inspiracji mową potoczną, w której brak kontekstu często uniemożliwia zrozumienie treści.

Bardziej „dźwiękową” formę neologizmu można odnaleźć w wierszu mironczarnia z tomu *Mylne wzruszenia*: „niepewny cozrobień / yeń” (MW). Część „yeń” może przywoływać na myśl jęk lub odgłos wydawany podczas ziewania. Na polu językowym budzi skojarzenia z pojęciem „leń”, które za pomocą głoski „y” zostało „udźwiękowane” i sprowadzone do postaci „yeń”. Oba skojarzenia, zarówno językowe, jak i pozajęzykowe, uzupełniają się w odtwarzaniu sensu wyrażenia „yeń”. Dźwięk ziewania oraz określenie danej osoby leniem, spotykają się na wspólnym obszarze odniesienia przedmiotowego, oddając 22 tak treść (osoba lenia), jak i formę zjawiska (dźwięk ziewania). Z drugiej strony, część „yeń” nie desygnuje żadnego obiektu w świecie, pozostaje on jedynie w wyobraźni odbiorcy, rekonstruującego sens słowa.

Powyższe przykłady wskazują na brak w poezji Białoszewskiego rozwiązań ekstremalnych, całkowicie zniekształcających język przez manipulację tkanką brzmieniową tekstu. W porównaniu do dokonań wielu polskich futurystów (por. Śniecikowska 2008), modyfikacje poety często wydają się subtelne. Operują przede wszystkim kategorią skojarzenia i silną zależnością od kontekstu. To wskazuje na zainteresowanie nie tylko samą formą, lecz także, zmienną pod wpływem tych zabiegów, treścią.

W ramach uwag końcowych warto zaznaczyć, że interpretując dźwiękowy charakter poezji Białoszewskiego, nie można zapominać o drugim wymiarze jego twórczości – wizualności tekstu. Jak pisze Witold Szawarski: „każdy sposób podziału na wersy (...) wymaga pytania o motywację znaczeniową” (Szawarski 2004: 55). Z tego powodu wiersze Białoszewskiego, mimo wszechobecności dźwięku, nie mogą być jedynie odczytywane „na głos”. Paradoksalnie, również słowa „udźwiękowane” posiadają charakterystyczną dla siebie strukturę lub rozkład wizualny w tekście, który wymaga od odbiorcy percepcji wzrokowej w celu pełnego odczytania warstwy semantycznej, jaką ze sobą niosą. Witold Sadowski w swojej pracy *Tekst graficzny Białoszewskiego* podkreśla, że w wielu utworach poety można zauważyć strategie kształtowania kontekstu, wynikającego z wzajemnego odpowiadania sobie elementów graficznych (Sadowski

1999: 27). Ma to również istotne znaczenie dla prób oddawania dźwięku w języku. Można to zaobserwować w wierszu ot zobaczew z tomu *Mylne wzruszenia*:

SZCZ
 ę k kolei koluszkowych
 przelateja
 ot zobaczew (MW)

W powyższym fragmencie onomatopeja „szczęk” została nie tylko rozbita na dwie części wyrazowe „szcz” oraz „ę k”, lecz także graficznie „przełamana” przez przeniesienie do następnego wersu. Dzięki temu przywołuje na myśl rytmiczny odgłos wydawany przez jadący pociąg – jednostajne brzmienie jest tu co chwilę przełamywane wyraźnym akcentem dźwiękowym. W tym przypadku rozmieszczenie graficzne tekstu funkcjonuje jako pewien „naddatek” znaczeniowy i służy dodatkowemu zobrazowaniu opisywanego zjawiska za pomocą różnych modalności zmysłowych. Można tutaj mówić o swoistej synestezyjnej onomatopei, która, by użyć metaforycznego określenia Sadowskiego, wydaje dźwięk odpowiedni nie tylko dla ucha, lecz także dla oka (Sadowski 1999: 111).

Innym przykładem ilustrującym istotną rolę graficznego rozmieszczenia tekstu w relacji do jego „dźwiękowości” może być fragment *Ballady do rymu* z tomu *Rachunek zachciankowy*:

wi-sien
 wi-sznu
 wi
 –
 sien – –
Ballada do rymu (RZ)

Stosowanie tutaj pauz może spełniać funkcję przedłużania dźwięku lub wyciszania go. W wyrażeniu „wi-sien” rozdzielenie części wyrazowych z zachowaniem między nimi ciągłości (dzięki obecności pauzy) budzi skojarzenie przedłużenia głóski „i”. Jednak w przypadku części „wi”, po której pauza następuje w nowej linii tekstu, można odnieść wrażenie, że zostaje ona tym samym wyciszona, a przedłużona jest jedynie myśl o niej, milcząca pamięć o jej brzmieniu. Tę zdolność interpunkcji do zatrzymywania dźwięku zauważa również w swojej rozprawie Sadowski, twierdząc jednocześnie, że myślnik jest równoprawnym elementem wypowiedzi tekstowo-graficznej i uczestniczy w kształtowaniu porządku semantycznego oraz składniowego (Sadowski 1999: 88, 105).

Powyższe uwagi wskazują na bogactwo zmysłowych wyznaczników przekształcania języka i jego semantyki w poezji Mirona Białoszewskiego. Zaakcentowanie istotnej roli dodatkowego wymiaru graficznego uświadamia, że twórczość poety nie jest prostą „kalką” rzeczywistości i „cytatem z życia” lub zwykłym zapisem zasłyszanego. Autor aktywnie uczestniczy w przetwarzaniu postrzeganej rzeczywistości, próbując odnaleźć formy językowe, które najlepiej mogłyby oddać doświadczenie zmysłowe. Jeżeli jest to wrażenie słuchowe, Białoszewski nie zatrzymuje się na dosłownym zapisie dźwięku, ale manipuluje tkanką znaczeniową i graficzną tekstu w celu nakreślenia pełnego obrazu zdarzenia. Tym samym stwarza nowe pojęcia i odkrywa bogactwo możliwości działania w języku, zacierając granice pomiędzy wymiarem strukturalnym słowa, a jego semantyką.

BIBLIOGRAFIA:

- Barańczak S. (1974), *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Białoszewski M. (1987), *Obroty rzeczy, Rachunek zachciankowy, Mylne wzruszenia, Było i było*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Białoszewski M. (2003), *Wiersze*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Burkot S. (1992), *Miron Białoszewski*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Cage J. (1961), *Silence: lectures and writings*, Wesleyan University Press.
- Grzegorzczak R. (1990), *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Karpowicz A. (2007), Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Łukaszuk-Piekara M. (1997), „niby ja” O poezji Białoszewskiego, Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.

Nofikow E. (2001), Metafizyczne gospodarstwo Mirona, Białystok: Biblioteka Pamięci i Myśli.

Pszczółowska L. (1997), Instrumentacja dźwiękowa, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Sadowski W. (1999), Tekst graficzny Białoszewskiego, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Sienkiewicz B. (2007), Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej, Kraków: Wydawnictwo Universitas.

Sławiński J. (2001), Przypadki poezji, Kraków: Wydawnictwo Universitas.

Szawarski W. (2004), Wiersz wolny jako tekst graficzny, Kraków: Wydawnictwo Universitas.

Śniecikowska B. (2008), „Nuż w uhu?” Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.