

Perkusyjne fonografie wojny totalnej

Dobrawa Lisak

TEKSTY DRUGIE 2026, NR 1, S. 148–170

DOI: 10.18318/td.2026.1.8 | ORCID: 0000-0002-2442-5412

Naukowcy z Wydziału Botaniki Uniwersytetu w Tel Awiwie ogłosili niedawno, że użyli specjalnych mikrofonów czułych na ultradźwięki do nagrania krzyków bólu, jakie wydają rośliny, gdy są ścinane lub gdy brakuje im wody. W Gazie nie ma mikrofonów.

Giorgio Agamben¹

Wojna totalna, czyli forma przemocy militarnej uderzająca w całą ludność atakowanego kraju (zarówno żołnierzy, jak i cywilów), od strony doświadczenia ofiar może być ujęta jako zderzenie bezbronných ciał i zabójczej broni². Niezwykle istotnym – choć

Dobrawa Lisak – dr, adiunktka w Instytucie Filologii Polskiej UW, gdzie pełni funkcję wicedyrektorki ds. naukowych. Autorka książek *Ultraliteratura* (2014), *Wizualne odskocznice* (2016) oraz *Poetycka tanatasonika. Dźwięki przemocy zbrojnej w wierszach z lat 1939-1945* (2025); współautorka tomu *Czech and Polish Sound Memories of the Second World War: Museums, Literature, Sound Art* (2025). Jej najnowsze publikacje (m.in. artykuły ogłoszone w „Holocaust and Genocide Studies” i „Orbis Litterarum”) koncentrują się na literackim inscenizowaniu dźwięków wojny. Kontakt: dobrawa.lisak@uwr.edu.pl.

- 1 G. Agamben, *Il silenzio di Gaza*, opublikowane: 30.10.2023, <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-silenzio-gaza> (31.12.2025). Wszystkie przekłady cytatów – DL.
- 2 Zob. J. Świątek, *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 201. To ujęcie rzecz jasna nie przekreśla podstawowego faktu, że w wojnie totalnej biorą udział także operatorzy broni, czyli ciała, które w przymierzu z nowoczesnymi militariami szerzą zabójczą przemoc. Jednak w obliczu

nieśmiercionośnym – aspektem tego par excellence nowoczesnego zjawiska jest ekstremalna przemoc dźwiękowa, na którą słuchacze nie mogą „zamknąć uszu”. Składają się na nią potężne vibracje i huki produkowane przez eksplodujące bomby, ostrzał, silniki samolotów... Pamiętnymi odsłonami wojny totalnej stały się przykładowo bombardowania Guerniki (w 1937 roku), Warszawy (w 1939 i 1944 roku), Drezna (w 1945 roku)³; a w czasach najnowszych – wielu ukraińskich miast (od lutego 2022 roku) czy Strefy Gazy (od października 2023 roku). Każda z tych odsłon doczekała się pewnych form zapisu przemocy dźwiękowej angażującego bezpośrednich świadków, których w tym przypadku warto określić jako *earwitnesses* („świadków nausznych”⁴). Zmieniały się konteksty historyczne, rodzaje i potencjał wykorzystanej broni, a jednak podobieństwo traumatycznych doświadczeń i prób ich fonograficznego udostępniania pozostaje ewidentne, zachęca więc do szukania analogii i podjęcia badań porównawczych.

Użyty powyżej termin „fonografia”, mimo że dość oczywisty w odniesieniu do greckiego źródłosłowu (*phone* – „dźwięk, głos”; *graphein* – „pisać”), w kontekście wybranego przeze mnie tematu wymaga kilku dopowiedzeń. „Fonografią” nazywać będę bowiem zarówno mechaniczną rejestrację fal dźwiękowych możliwą dzięki wykorzystaniu odpowiednich urządzeń do nagrywania (takich jak fonograf Edisona), jak i zapis bazujący na literach alfabetów fonetycznych, bezpośrednio zależny od ludzkiego skryptora (ewentualnie skryptora automatycznego, opartego na sztucznej inteligencji). Jak przypominają Julian Murphet i Helen Groth, to literatura była pierwszym sposobem utrwalania efemerycznych z natury dźwięków w formie

tak ekstremalnych ataków, jak na przykład nalot dywanowy, uzbrojeni żołnierze momentalnie stają się ofiarami niezdolnymi do skutecznego obronienia się.

- 3 Zob. J. Leociak, *Bombardowanie miast jako doświadczenie graniczne*, w: *Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze*, red. S. Buryła, P. Rodak, Universitas, Kraków 2006, s. 185.
- 4 Kategorię *earwitness*, włączając w jej obręb literatów opisujących dźwięki, zaproponował R. Murray Schafer (*The Tuning of the World*, McClelland & Stewart, Toronto 1977, s. 8-9, 272; R. Murray Schafer, *Strojenie świata*, przeł. K. Marciniak, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2025, s. 29-30, 442). Katarzyna Szalewska tłumaczy ten termin jako „świadek/słuchacz” (*Pejzaż dźwiękowy i praktyki audytywne czasu wojny [wówczas i współcześnie]*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 6, s. 29), ja natomiast podążam za trafnym przekładem „świadek nauszny”, który przyjął się niedawno (zob. np. T. Misiak, *Odgłosy wojenne we współczesnej sztuce dźwięku*, w: tegoż, *Sztuka z widokiem na ucho*, Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz, Poznań 2021, s. 101).

transkrypcji korzystającej z arbitralnych form symbolicznych⁵. Jednocześnie badacze konstatują: „alfabety fonetyczne wielu języków zachodnich są nieustannym przypomnieniem, że literatura jest badaniem dźwięku na najbardziej radykalnym poziomie [...]”⁶. Zgodnie z tą tezą onomatopeiczne zapisy odgłosów wojny totalnej, które usytuuję w centrum moich rozważań, często okazują się rodzajem fenomenologicznego studium, mającego możliwie skrupulatnie inscenizować kompletny profil akustyczny danego dźwięku.

Tytułowymi „perkusyjnymi fonografiami wojny totalnej” będą w moim artykule wybrane przypadki nagrań i pisarstwa, które zestawię w ramach komparatystycznych analiz. Przedmiotem zainteresowania stanie się analogiczne – choć dostępne dzięki różnym mediom – naśladownictwo praktykowane przez świadków nauszných, które ma udostępniać zapamiętane przez nich przerażające odgłosy, wydawane przez wytwory nowoczesnego przemysłu zbrojeniowego. W przypadku praktyk wokalnych czy – z konieczności zredukowanej, wybiórczej – notacji literowej owo naśladownictwo bazuje na oryginalnych, niezleksykalizowanych (czyli glosolalicznych) „onomatopiejach imitacyjnych”⁷ czy też „neologizmach onomatopeicznych”⁸, takich jak ciągi „UUUUHhh TsursHhh TDDURRSHHTTZZHH TTZHT!” lub „wiiiiijjuuuuuu-uuu-trzask!”, które przeanalizuję w dalszej części artykułu. Dowodzić będę, że – także w przypadku zapisu – źródłem tych efektów okazują się ciała świadków, które zostały dotknięte przemocą dźwiękową i ją niejako powtarzają. Głos i ekspresja somatyczna utrwalane bywają w także postaci filmów, udostępniających nie tylko obraz, ale i dźwięk (toteż zdecydowanie przynależnych do kategorii fonografii). Ciało, głos, zapis literowy, nagranie dźwiękowe lub audiowizualne – to konstelacja medialna, która będzie powracała w moich rozważaniach nad fonografiami.

5 J. Murphet, H. Groth, *Introduction*, w: *Edinburgh Companion to Literature and Sound Studies*, red. H. Groth, J. Murphet, Edinburgh University Press, Edinburgh 2024, s. 2.

6 Tamże, s. 3.

7 Tego określenia używa Andrzej Hejmej, pisząc o fonografii batalistycznej F.T. Marinettiego (*Słyszec przez język. Pogłosy awangardy, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”* 2019, z. 2, s. 17).

8 Termin ten, mający ujmować eksperymenty dźwiękonaśladowcze Białoszewskiego, zaproponowała Małgorzata Czermińska (*Opowiedzieć powstanie, opowiedzieć zniszczenie [O Pamiętniku Mirona Białoszewskiego]*, w: *Literatura wobec wojny i okupacji*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław–Warszawa 1976, s. 278).

Beatbox, perkusyjność i odgłosy nowoczesnej wojny

Interesującym kontekstem w przypadku tak zakrojonych dociekań okaże się beatbox definiowany jako „wokalna imitacja dźwięków elektronicznych i perkusyjnych”⁹, czyli praktyka usytuowana między człowiekiem i maszyną, w ramach której ludzkie ciało ma wyzyskiwać swój „maszynowy” potencjał, stawać się podobne do nowoczesnej technologii akustycznej i perkusji¹⁰. Stąd skojarzenie tej praktyki z posthumanizmem, dekonstruowaniem opozycji człowiek – maszyna, a nawet wprowadzaniem figury cyborgicznego podmiotu¹¹. W beatboksie wskazane jest unikanie wzorców dźwiękowych właściwych dla mowy, gdyż zazwyczaj identyfikowane są one jako elementy semantyczne, stawką okazuje się natomiast „utrzymanie wrażenia dźwięku niewerbalnego (a nawet nieludzkiego)”¹². Takim dźwiękiem może okazać się każdy efekt perkusyjny, szczególnie gdy wybrzmiewa jako „mechaniczna”, jednostajna seria. Nowością w literackiej „poetyce wojny”, wynikłą wprost z jej powiązania się w określonym momencie dziejów z przemysłem zbrojeniowym, jest zdaniem Marka Byrona wprowadzenie figury *epizeuxis*, czyli natrętnej repetycji odpowiadającej nowoczesnym rytmom militarnym takim jak seria z karabinu maszynowego¹³. Analogiczne powtórzenia określonych odgłosów należą do stałego repertuaru środków w beatboksie, tak więc „maszynowość” nowoczesnych militariów i „maszynowość” tej praktyki wokalne zdają się doskonale ze sobą współgrać.

Hałas wojny totalnej łatwo poddaje się inscenizacji w formie perkusyjnych serii, na które składają się repetytywne dźwięki o konkretnym rytmie, tempie i głośności, nieodznaczające się określoną wysokością, a więc nieprzekładalne na melikę. Metafora dźwięków militarnych jako rytmicznego

9 R. Dürr, V. Keylin, „Be {B}{t}. Be poet”. *Beatboxing as a Poetic Device*, w: *Literarische Organotechnik Studien zu einer Diskurs- und Imaginationsgeschichte*, red. L. Koch, S. Neelsen, J. Prager, DeGruyter, Berlin 2024, s. 239.

10 Tamże, s. 240.

11 Tamże, s. 247. To odniesienie do tekstu Donny Haraway *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist Feminism in the late Twentieth Century* (w: tejże, *Simians, Cyborgs, and Women the Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991; D. Haraway, *Manifest Cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, przeł. E. Majewska, S. Królak, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1).

12 R. Dürr, V. Keylin, „Be {B}{t}. Be poet”, s. 241.

13 M. Byron, *A Critical Poetics of Warfare*, w: *Edinburgh Companion to Literature and Sound Studies*, s. 319.

odgłosu bębnow, a szczególnie tremola na werblu, należy zresztą do klasycznego zasobu w literackim obrazowaniu wojny¹⁴. Choć perkusja jest ważnym elementem muzycznego instrumentarium, jej solowe wykorzystanie wychyla się ku temu, co stereotypowo „niemuzyczne”, bliskie futurystycznej *L'Arte dei rumori* Luigiiego Russola¹⁵, którego można ujmować jako „prekursora muzyki konkretnej, elektronicznej, industrialnej”¹⁶. Grze na instrumentach perkusyjnych towarzyszy ponadto dynamiczna ekspresja cielesna; wymagają one wykonywania zamaszystych gestów uderzenia, nierzadko angażując wykonawcę w spektakularny, forsowny performans.

Nieco podobny fizyczny wysiłek wkładany być musi w interesujące mnie beatboxowe imitacje, choć w tym przypadku wysiłek obejmuje przede wszystkim narządy mowy. Tu z kolei warto przywołać jako kontekst dadaistyczną *Ursonate* Kurta Schwittersa¹⁷, której wykonanie głosowe trwa ponad dwadzieścia minut i wymaga od osoby realizującej ją niebywałej kondycji, lub radykalną poezję dźwiękową Henriego Chopina, będącą wręcz ekstatyczną „ekspresją mowy ciała”¹⁸.

Energia somatyczna, naznaczająca wokalne imitowanie hałasów wojny, przekłada się też w pewnym sensie na oddawane literowo dźwiękonaśladownictwo uprawiane przez świadków nauszných, wyzyskujące notację, która symuluje perkusyjne efekty, na przykład nagromadzenie spółgłosek zwarto-wybuchowych (p, b, t, d, k, g), zwarto-szczelinowych (c, dz, cz, dź) czy szczelinowych (sz, ż, f, w, h). Warto przypomnieć, że Russolo rozdzielił *Hałasy języka* w swojej rozprawie opatrzył podtytułem *Spółgłoski*¹⁹. Jednak w beatboksie w wytwarzanie perkusyjnych efektów dźwiękowych włączane są również procesy oddechowe i rozmaite artykulacje; ponadto, jak w każdym wokalnym performansie, możliwe są płynne zmiany częstotliwości,

14 Por. M. Kaltenecker, „What Scenes! – What Sounds!“. Some Remarks on Soundscape in War Times, w: *Music and War in Europe from French Revolution to WWI*, red. É. Jardin, Brepols, Turnhout 2016, s. 26.

15 L. Russolo, *L'Arte dei rumori*, Edizioni Futuriste di „Poesia”, Milano 1916.

16 A. Hejmej, *Słyszeć poprzez język*, s. 20.

17 *Ursonate* interpretowana była jako klasyczny przypadek wykorzystania „języka-hałasów” (A. Hejmej, *Słyszeć poprzez język*, s. 22) i jako przykład takiej poezji dźwiękowej, która „podkreśla cielesność mowy” (R. Dürr, V. Keylin, „Be {B}{t}. Be poet”, s. 246).

18 Zob. D. Brzostek, *Henri, wyrodny wnuk Fryderyka? O koncepcji języka poetyckiego*, „Glissando” 2006, nr 9.

19 L. Russolo, *L'Arte dei rumori*, s. 51-57.

głośności czy tempa. Te elementy niełatwo oddać zapisem literowym, nawet zasugerowanie zmiennego poziomu decybeli wymaga dodatkowych chwytów typograficznych (takich jak różnicowanie stopni i kierunków pisma w batalistycznym poemacie *Zang Tumb Tuuum* Marinettiego²⁰ lub choćby wykorzystanie wielkich oraz małych liter). Z kolei czas trwania dźwięku da się oznaczać poprzez multiplikację konkretnych znaków, artykulację natomiast – na przykład poprzez interpunkcję. Dopiero przy wykorzystaniu takich dodatkowych środków tekst zaczynałby funkcjonować niczym instruktywna „partytura muzyczna” dla wykonawców głosowych²¹.

Mimo powierzchownych zbieżności interesujących mnie przypadków z awangardowym pisarstwem dźwiękowym, na przykład z futurystycznym „językiem-hałasem”²² Marinettiego, czy radykalną, awangardową poezją dźwiękową, wydają się one nie tyle eksperymentalnym wyborem artystycznym, afirmującym nowoczesność (jak u Russolo²³), ile rodzajem powtarzania, eksternalizacji śladów przemocy dźwiękowej. Co prawda, Marinetti także był świadkiem nausznym konfliktu zbrojnego jako korespondent wojenny percypujący bitwę pod Adrianopolem w 1912 roku. Mimo przebywania w bezpiecznej, oddalonej lokalizacji musiał odczuć wewnątrz ciała potężne drgania produkowane przez nowoczesną broń i jego poetycki reportaż powinien być rozpatrywany w tym kontekście. Marinetti próbował w nowej formule fonografii, bazującej na onomatopejach imitacyjnych i technice „słów na wolności”, oddać wyjątkową kakofonię konfliktu militarnego. Nie widać jednak w jego tekście śladów traumy akustycznej i „ran dźwiękowych”²⁴, a one właśnie będą mnie interesowały. Warto też wspomnieć praktykę publicznych odczytów swoich dzieł, typową dla włoskiego futurysty. Wydarzenia

20 F.T. Marinetti, *Zang Tumb Tuuum. Adrianopoli, ottobre 1912. Parole in Libertà*, Edizioni futuriste di „Poesia”, Milano 1914. Zob. M. Byron, *A Critical Poetics of Warfare*, s. 321–325 (podrozdział *Typographic Artillery. Italian Futurism and War*).

21 Por. A. Hejmej, *Słyszeć poprzez język*, s. 22.

22 Tamże, s. 11–29. Zob. też D. Kahn, *Introduction. Histories of Sound Once Removed*, w: *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*, red. D. Kahn, G. Whitehead, MIT Press, Cambridge 1992; S. Connor, *Sound and the Self*, w: *Hearing History. A Reader*, red. M.M. Smith, University of Georgia Press, Athens 2004, s. 58.

23 Zob. A. Hejmej, *Słyszeć poprzez język*, s. 19–20. Książka Russolo *L'Arte dei rumori* zawiera notabene osobny rozdział o hałasach wojennych.

24 Terminem *sound wounds* posługuje się J. Martin Daughtry w monografii *Listening to War. Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq* (Oxford University Press, New York 2015).

te przemieniały się w rodzaj spektaklu pełnego zachwyty dla nowoczesności, w tym dla nowoczesnej wojny.

O somatycznych i tekstowych śladach przemocy dźwiękowej można opowiedzieć, przywołując różne znaczenia słowa „perkusa”. Według hasła słownikowego „perkusa” pochodzi od łacińskiego *percussio* ‘uderzenie, bicie’, to z kolei – od *percutere* ‘przebijając; uderzać, (za)bić’²⁵. Owo „(za)bić”, uwzględnione przez Władysława Kopalińskiego, szczególnie przyciąga uwagę swym derridiańskim zapisem. W kontekście wybranego przeze mnie tematu skłania do myślenia o ludzkim ciele brutalnie uderzonym (przebitym? zabitym?) wojennym hałasem, a także o „audiofonicznym «ja»” działającym niczym responsywna „membrana”²⁶. To nie przypadek, że w interesujących mnie fonografiach perkusyjne onomatopeje często wiążą się z opowieściami o instynktownych reakcjach na potężny hałas, który wyzwala jedną z trzech reakcji ujmowanych często formułą *fight – flight – freeze* (walcz – uciekaj – zamrzyj w bezruchu)²⁷.

Osoby wyekspozowane na ten rodzaj przemocy na ogół nie są w stanie synchronicznie poddawać jej rozumieniu; często ze względu na szok nie mogą nawet wejść w tryb świadomego słuchania. A jednak ekstremalne vibracje i przerażające odgłosy pozostają w ich ciałach niczym wędrujące odłamki („twarde grudki, które utkwily wewnątrz”²⁸) ukryte pod skórą i w organach syryjskiej kobiety ocalonej z wybuchu, której historię przybliża Chulud Szaraf we fragmencie zatytułowanym *Dzienniki wojenne: podróż odławkami w ciele*. Byłyby to swoiste „odłamki akustyczne”. J. Martin Daughtry i Brian Massumi piszą w tym kontekście o traumie, rozumianej jako błyskawiczne wypchnięcie nieprzyswajalnego urazu dźwiękowego do „luki” w świadomości, i byciu skazanym na posttraumatyczne nawroty krytycznych chwil²⁹. „Odłamki akustyczne” znajdują wtedy drogę ku powierzchni, a trauma powiązana z przemocą dźwiękową szuka ujścia po pierwsze dzięki

25 W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1994, s. 389.

26 Zob. S. Connor, *Sound and the Self*, s. 64.

27 Por. D. Lisak-Gębała, *Poetycka tanatosonika. Dźwięki przemocy zbrojnej w wierszach z lat 1939-1945*, Kraków 2025, s. 19-20.

28 C. Szaraf, *Powrót do Gór. Dziennik w cieniu wojny*, przeł. M.M. Dziekan, Instytut Kultury Willa Decjusza, Kraków 2020, s. 110.

29 J.M. Daughtry, *Listening to War*, s. 92-95; B. Massumi, *Perception Attack. Brief on War Time*, „Theory & Event” 2010, t. 13, nr 3.

najprostszej z możliwych form wokalizacji – nie tyle wysłowieniu, ile przełożeniu na beatboxowe ciągi głosek. Wtedy ciało zaczyna powtórne rezonować, przypominając perkusję i stając się instrumentem. Dawny kontakt z dźwiękami maszynowymi, przechowany w ciele, rodzi kolejne dźwięki, te zaś – jak na beatbox przysłało – podważają granicę między tym, co ludzkie, a tym, co maszynowe. Świadek zraniony przez odgłosy wojny totalnej jawi się w tym kontekście jako nie do końca ludzki, zredukowany, nieodwrotnie zainfekowany maszynowością. Ciało staje się natomiast mimowolnym (jakby pozbawionym subiektywnych filtrów, niejako obiektywnym) rejestratorem, który po czasie funkcjonuje jako źródło dla ekspresji oralnej, ta zaś – na kolejnym możliwym etapie uzewnętrzniania traumy akustycznej – okazuje się modelem dla specyficznego pisania. Chodzi o transkrypcję, zapis fonetyczny wykorzystujący asemantyczne ciągi liter, które sugerują efekty perkusyjne.

Jednakże trauma w klasycznym ujęciu Cathy Caruth³⁰, jakim inspirowali się Daughtry i Massumi, nie jest jedynym możliwym wyjaśnieniem źródeł perkusyjnych fonografii. Także bycie wielokrotnie narażonym na przedłużające się słuchanie dźwięków wojny, nawet z większej odległości, może skutkować trwałą „raną dźwiękową” podobną do traumy. O wadze takich przypadków pisała Carolyn Birdsall, która przeprowadziła wywiady z Niemcami ocalonymi z nalotów alianckich w końcówce drugiej wojny światowej. Badaczka dowodziła, że dla nich mówienie, często przeradzające się w onomatopieczne i gestykularne performowanie własnej „pamięci dźwiękowej”, było formą inscenizowania urazów słuchowych. Realizujące się podczas wywiadów odtwarzanie wspomnień audialnych angażowało media głosu, słowa i ciała. Birdsall zdefiniowała pamięć dźwiękową jako „zarówno specyficzne wspomnienia dźwięku, jak i przypadkowe dźwięki wydawane podczas procesu przypominania”³¹. Podkreślała, że użycie interesujących mnie perkusyjnych, onomatopiecznych wtretów (przykładowo „ra-ta-ta-ta”) pojawiało się w momentach, „gdy rozmówcy nie umieli łatwo opisać lub opowiedzieć doświadczenia wojennych ataków powietrznych”³², czyli wtedy, gdy tradycyjnie użyte słowo okazałoby się niewystarczające.

30 C. Caruth, *Literature in the Ashes of History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2013.

31 C. Birdsall, *Sound Memory. A Critical Concept for Researching Memories of Conflict and War*, w: *Memory, Place and Identity. Commemoration and Remembrance of War and Conflict*, red. D. Drozdowski, S. De Nardi, E. Waterton, Routledge, London 2016, s. 126.

32 Tamże, s. 124-125.

Rozważając różne znaczenia słowa „perkusja”, warto dodatkowo przywołać praktykę medycznego opukiwania, w wielu językach określaną tym właśnie słowem³³. Specjalista (auskultator) musi umiejętnie uderzyć w chore ciało, by na podstawie wysłyszanego somatycznego odzewu, wewnętrznego echa, postawić odpowiednią diagnozę. W tym sensie ponowne wprawianie się przez świadków nauszných w perkusyjne drgania (własnowolnie czy też na prośbę badaczy lub autorów projektów artystycznych), a nawet wykonywanie przez nich energicznych gestów, staje się zarówno metodą diagnozowania traumy akustycznej oraz innych „ran dźwiękowych”, jak i ich ekspresją. Ocaleni mogą być zatem zestawieni z bardzo trafną teatralną kreacją, mającą przybliżyć traumę wynikłą z bycia nausznymi świadkami wojny totalnej. W spektaklu *Rzeźnia nr 5* w reżyserii Marcina Libera³⁴ Billy Pilgrim (grany przez Rafała Cielucha) frenetycznie uderza w bębny, wykonuje gwałtowne, nawracające tremola i zapamiętałe wali w talerze. Jego solo wybrzmiewa donośnie dzięki nagłośnieniu. Scena spowita jest dymem, stanowiącym tło dla migających, wielobarwnych świateł. W ten sposób zainscenizowany został pejzaż sensoryczny Drezna podczas nalotu dywanowego w roku 1945, z którego ocalał Kurt Vonnegut, przebywający tam jako jeńiec. Jest to także forma innej inscenizacji: inscenizacji momentu, w którym strauatyzowany świadek może odreagować, rozegrać swój uraz w działaniu, gdyż brutalny poziom decybeli i napastliwe dźwięki zostają przezeń powtórzone.

Trauma i przetrwanie: Ukraina post 24 II 2022 – Strefa Gazy post 7 X 2023 – Polska 1 VIII – 2 X 1944

Szukając analogii między perkusyjnymi fonografiami wyselekcjonowanymi przeze mnie do analizy, warto najpierw uwzględnić zbieżność okoliczności, które stały się źródłem tych bardzo swoistych rejestracji przemocy dźwiękowej. Prezentując wybrane przypadki, odniosę się do dwóch istotnych kwestii: traumy akustycznej związanej z wojną totalną i „wirtuozerii” słuchowej jako kompetencji umożliwiającej przetrwanie³⁵.

33 J. Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Duke 2003, s. 87-136.

34 *Rzeźnia numer pięć* (na podstawie powieści K. Vonneguta *Slaughterhouse-Five*), reż. M. Liber, Wrocławski Teatr Współczesny, premiera: 26 czerwca 2021.

35 Por. J. Martin Daughtry, *Listening to War*, s. 150-151.

Ważne miejsce w moim materiale badawczym zajmuje wystawa *Repeat after me II*, prezentowana pierwotnie w Pawilonie Polskim podczas La Biennale di Venezia (20.04-24.11.2024). Ekspozycja autorstwa Open Group wykazuje filmy z 2022 roku i 2024 roku ukazujące, jak osoby uchodźcze z Ukrainy oralnie, z nie małym wysiłkiem i bardzo skrupulatnie imitują dźwięki konkretnych typów broni, będących wyposażeniem armii rosyjskiej podczas pełnoskalowej wojny. Mamy do czynienia z odtworzonym nagraniem ich wokalnych, często wielominutowych beatboxowych performansów³⁶, a jednocześnie na ekranie wyświetlają się sekwencyjnie literowe odwzorowania tych dźwięków. W projekcie *Repeat after me II* spotykają się zatem dwa wyróżnione przeze mnie typy fonografii (nagrania i zapisy onomatopeiczne). Najważniejsza pozostaje idea stojąca za tym projektem: oto osoby ocalone z wojny „przekazują swoje środki służące do przetrwania, ale także swoją traumę”³⁷. Z jednej strony powtarzanie dźwięków staje się rodzajem instrukcji, gdyż „wirtuozowskie” słuchowe rozpoznawanie w czasie wojny konkretnych typów broni pomaga podjąć odpowiednie działania i nie dać się zabić³⁸. Z drugiej strony dla ocalonych wprawianie się w perkusyjną repetycję to moment, w którym „odłamki akustyczne” wydobywają się na powierzchnię i tragiczne doświadczenia powracają. Jak podkreśla Anton Varga, jeden z członków Open Group, wiele osób odmówiło udziału w projekcie, by uniknąć owych potencjalnie retraumatyzujących powtórzeń³⁹.

Partycypowanie w tej inicjatywie – co widać i słyszać od razu – faktycznie wymagało od ukraińskich uchodźców wielkiego wysiłku, gdyż każda perkusyjna sekwencja realizowana była trzykrotnie przez tę samą osobę. Przykładowo Halyna z Zaporozża po 45 sekundach powtarzania sylaby „BUM” (mającej imitować odgłos bombardowania) i wykonywania przy tym kolistych ruchów dłońmi, skończyła swój performans wyczerpana, bliska płaczu⁴⁰. Zmiany w artykulacji

36 Warto dodać, że te imitacje – inaczej niż w praktykach twórców rapu i hip-hopu – nie obejmują korzystania z mikrofonów i wzmacniaczy.

37 M. Czyż, *Sounds of Survival. Songs of Apocalyptic Reality*, w: *Repeat after me II*, koncepcja M. Czyż & Open Group: Y. Biley, P. Kovach, A. Varga, przeł. S. Gauger, Ł. Mojsak, I. Kurhanska, Warszawa 2024, s. 11.

38 Inspiracją dla artystów była broszura informacyjna na wypadek wojny, kolportowana wśród mieszkańców Ukrainy na początku 2022 roku.

39 *Repeat After Me II | The Polish Pavilion at Venice Biennale 2024*, STIRworld 2024, [https://www.youtube.com/watch?v=PngMACT-_g8,15'23"-15'30"](https://www.youtube.com/watch?v=PngMACT-_g8,15'23) (12.12.2025).

40 Tamże, 4'40"-5'35".

zaznaczające się u niektórych świadków uzmysławiają „maszynowy”, nieludzki aspekt takiego beatboxu, który jawi się jako bolesne, ponowne dopuszczenie do głosu przemocy zbrojnej, odczutej kiedyś jako napastliwe drgania w środku własnego ciała. Członkowie Open Group zwrócili uwagę na tę maszynowość, opisując zachowanie Jurija, który imitował dźwięk karabinu AK-47:

Jego usta się zacisnęły, rytmicznie wypływał płaskie, bezgłośnie dźwięki – TU-DU-TU-DUDU-DU-TU-TUSZ-TUSZ. Czasem ślina wydobywała się na zewnątrz wraz z dźwiękiem. Było oczywiste, że jego gardło wysychało, i to miało zauważalny wpływ na dźwięk, który wydawał. Wyszło jak „T-Z-Z” – rodzaj metalicznego i nienaturalnego dźwięku [...] ⁴¹.

W przypadku występu każdego uczestnika kolejne wersje przedzielone są poleceniem po ukraińsku „Powtarzajcie za mną”. Najpierw przedstawione jest wykonanie świadka z „audiodeskrypcją”, czyli dźwiękonaśladowczym ciągiem literowym; następnie ponowne wykonanie ocalonego lub ocalonej, lecz odpowiednie litery – podążając za ścieżką dźwiękową – sekwencyjnie podświetlają się na żółto; w wersji ostatniej oryginalne audio zostaje wyciszone, pozostaje jedynie podświetlenie kolejnych liter, ale nadal widać cielesny wysiłek performerów, napięcie mięśni twarzy i ruchy ich warg, a nawet tryskające strużki śliny. W tej ostatniej wersji odwiedzający wystawę powinni już samodzielnie realizować onomatopeje, tak jak uczestnicy karaoké, którzy na podstawie samego tekstu mają odtworzyć pełne brzmienie piosenki.

Istotne, że przed każdą potrójną serią perkusyjnych fonografii pojawia się plansza, zawierająca szczegółowe opisy militarioznawcze, przykładowo:

Bombardowania lotnicze. W pełnoskalowej fazie wojny na niebie nad Ukrainą najczęściej można zobaczyć rosyjski myśliwiec *Su-34*, zaprojektowany do przeprowadzania nalotów raketowych w dzień i w nocy, szczególnie z małych wysokości. [...] Mimo że to samoloty taktyczne najczęściej powodują zniszczenia, trudniejszym do rozwiązania problemem dla Ukrainy są strategiczne bombowce dalekiego zasięgu typu *Tu-95MS*, *Tu-160* i *Tu-22M3*, które mogą wystrzeliwać pociski manewrujące z odległości ponad 1000 kilometrów [...] ⁴².

⁴¹ Open Group, *The Empty Orchestra. The Process of Creating Repeat after Me 2022*, w: *Repeat after me II*, s. 61–62.

⁴² *Repeat After Me II | The Polish Pavilion at Venice Biennale 2024*, 23:16”–23:55”.

Ten element nadaje wystawie wymiar dokumentalny, a dźwięki po czasie odtworzone głosowo przez osoby dotknięte przemocą jawią się w tym kontekście jako rodzaj opóźnionego odtworzenia cieleśnie „zarejestrowanych” zjawisk akustycznych.

Paralelnie, podstawą drugiego projektu audiowizualnego, jaki omówię, czyli filmu *Gaza Sound Man*⁴³, jest katalog plików audio przygotowanych przez tytułowego bohatera, czyli inżyniera dźwięku Mohammeda Yaghi z Al-Masmiyya Al-Kabira, który jako mieszkaniec Strefy Gazy doświadczył w swoim niedługim życiu aż pięciu wojen⁴⁴. Oglądając film, wciąż widzimy go przemieszczającego się z nieodłącznymi słuchawkami i zamontowanym na wysięgniku mikrofonem w osłonie przeciwwietrznej. Katalog, pozyskany dzięki sporządzonym przez niego nagraniom terenowym i dokumentujący agresję wojsk izraelskich, w samej produkcji filmowej wykorzystany został wybiórczo, natomiast jego strukturę dobrze przybliża spot reklamowy nawiązujący do projekcji *Gaza Sound Man*, która miała miejsce w ramach festiwalu „Audiografie. Silence is not an option” zorganizowanego w Trento w październiku 2025 roku⁴⁵. Tu bowiem pojawia się seria tytułów kategorii (*Samoloty; Pierwsza pomoc – przyjazd pogotowia ratunkowego; Poszukiwanie pod gruzami*) wraz z kilkoma próbkami plików dźwiękowych. Ponadto w tle komentarzy Yaghi i piosenki śpiewanej na koniec spotu przez dziecko wyraziście rozlegają się wybuchy i serie karabinowe. Jako słuchacze nie jesteśmy w stanie jednoznacznie stwierdzić, czy to kwestia zarejestrowania synchronii odgłosów składających się na wojenny pejzaż dźwiękowy Strefy Gazy, czy montaż na bazie kolejnych plików z bogatej fonoteki Palestyńczyka. Ta niejasność, w pewnym sensie, tym dobitniej uzmysławia tragiczny wymiar tamtejszej codzienności wojennej.

Dokument *Gaza Sound Man* okaże się dla mnie szczególnie interesujący, gdyż zawiera scenę przypominającą wokalne performansy uczestników projektu *Repeat after me* – złowrogo wybrzmiewającą grę ojca z synem w imitowanie odgłosów nowoczesnej izraelskiej broni:

43 *Gaza Sound Man* [reż. Hussam Abu Dan], Al Jazeera Media Network 2024, <https://vimeo.com/ondemand/gazasoundman> (31.12.2025).

44 M. Menawi, *The colour of sounds in Gaza is grey – Mohamed Yaghi in conversation with Mariam Menawi*, „Glissando” 11.10.2025, <https://glissando.pl/wywiady/the-colour-of-sounds-in-gaza-is-grey-mohamed-yaghi-in-conversation-with-mariam-menawi/> (31.12.2025).

45 *Mohamed Yaghi. A Gaza il silenzio fa paura*, <https://www.youtube.com/watch?v=1WQk3RqKado> (31.12.2025).

Khaled: Jak brzmi dźwięk rakiety? [...] Pśśśfffffhiiuuuuuu... Pśśśfffffhii-juuuuuuu... [...] Boisz się go?

Chłopiec: Tak.

[...]

Khaled: Naprawdę?

Chłopiec: Tak, boję się.

Khaled: A co z dźwiękiem samolotu? Bububububububu...

Chłopiec: Tfhhhh....

Khaled: Bububububububu...

Chłopiec: Nie. Wiesz, jak brzmi samolot? Tfhhhh....

Khaled: Tfhhhh...? Czy brzmi raczej tak? Bububububububu...

Chłopiec: Nie! On brzmi: Tfhhhh....

Khaled: Lubisz dźwięk samolotów?

Chłopiec: Nie⁴⁶.

Ten dialog możemy traktować jako rodzaj rodzicielskiej nauki przez zabawę, gdyż „wirtuozeria” audialna w tak tragicznych okolicznościach często ratuje życie. Ważne, że przez cały czas trwania sceny słysząc bardzo wyraźnie odgłosy myśliwców przelatujących nad namiotami obozu dla przesiedlonych, w którym mieszkają ojciec i syn. Widzimy też przez moment Mohammeda Yaghi, stojącego na wzgórzu koło namiotu i nagrywającego niepokojące dźwięki tego przelotu⁴⁷. Sekwencja filmu pozwala zatem w trybie „tu i teraz” uchwycić zależności ujawniające się po czasie w performansach na bazie pamięci ocalonych – w tym wyjątkowym przypadku dźwięk wojenny i jego perkusyjna imitacja wybrzmiewają synchronicznie.

Obok tych współczesnych przypadków fonografii rozumianych jako nagrania do materiału badawczego włączę próbki literackie stworzone przez świadków nausznym drugiej wojny światowej (na czele z Mironem Białoszewskim, czyli „najwybitniejszym słuchaczem polskiej

46 *Gaza Sound Man*, 14:00–14:46” (zapis onomatopei – D.L.).

47 Warto w tym kontekście przywołać esej filmowy *Diary of Sky* Lawrence’a Abu Hamdana, prezentowany od 3 października 2025 do 18 stycznia 2026 r. w ramach wystawy *Kijowskie Biennale. Bliski Wschód – Daleki Zachód* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Film pokazuje militaryzację nieba nad Bejrutem od maja 2020 do maja 2021 r., wynikającą z naruszania libańskiej przestrzeni powietrznej przez izraelskie lotnictwo. Bazuje on na katalogu nagranych odgłosów (dostępnych na stronie <https://www.airpressure.info/>), będących przykładem dźwięków, które ranią i upodabniają się do „długiej bomby”, stale budzącej strach i prowokującej instynktowne, negatywne reakcje cielesne.

literatury”⁴⁸) i jeden wiersz związany z toczącą się wciąż wojną w Ukrainie. Przypadek Białoszewskiego, jako artysty wykorzystującego w wieloetapowym procesie twórczym właściwie wszystkie wymienione dotąd media (ciało, głos, nagranie, zapis literowy), zasługuje na szczególną uwagę, gdyż da się go zestawić z omówionymi właśnie projektami polegającymi na rejestrowaniu wokalnych imitacji, a także ująć w kontekście traumy akustycznej i wojennej sztuki przetrwania.

W *Pamiętniku z powstania warszawskiego* znajdziemy kluczowe wyznaczenie autotematyczne:

Przez dwadzieścia lat nie mogłem o tym pisać. Chociaż tak chciałem. I gadałem. O powstaniu. Tylu ludziom. Różnym. Po ileś razy. [...] właśnie te gadania, ten oto sposób nadaje się jako jedyny do opisanie powstania⁴⁹.

„Gadanie” Białoszewskiego było swoistym „performance pracy z pamięci(a)”⁵⁰, angażującym ciało i głos. Przypominanie sobie powstania sam pisarz usytuował w ramach, które łatwo możemy skojarzyć z traumą („Takie wyciąganie z przeszłości nieszkodliwych bomb, które mnie już nie zabijają. One są nieszkodliwe, nawet przyjemne... Chociaż, niedawno przypomniałem sobie, że moim ostatnim majakiem może być pomylenie rzeczywistości z przypomnieniem i bomba mnie trafi”⁵¹). A jako że ważnym, nieodzownym wręcz, elementem „gadania” Białoszewskiego są perkusyjne onomatopeje, w mocy pozostaje model opisany przeze mnie wcześniej: uderzenia wojennych dźwięków, trwające „podskórnice” jako „odłamki akustyczne”, powróciły u niego po czasie jako perkusyjne repetycje wokalne. Jednocześnie te rytmiczne onomatopeje często pojawiają się w toku opowieści w momentach, gdy relacja dotyczy „wirtuozowskiego” słuchania wojny, które pozwoliło pisarzowi ocalić życie⁵².

48 K. Szalewska, *Pejzaż dźwiękowy i praktyki audytywne czasu wojny [wówczas i współcześnie]*, s. 30.

49 M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, oprac. A. Poprawa, PIW, Warszawa 2014, s. 42.

50 K. Bojarska, *Przeżyć raz jeszcze. Performance, pamięć, trauma*, „Sztuka i Dokumentacja” 2013, nr 9, s. 73.

51 S. Burkot, *Miron Białoszewski*, WSiP, Warszawa 1992, s. 152 (cytat z rozmowy z Józefem Baranem „Warszawa była mi stale pod ręką”. Rozmowa z Mironem Białoszewskim).

52 Np. M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, s. 77, 117.

Kolejne ważne ogniwo procesu twórczego u Białoszewskiego to moment spisania wspomnień i rejestracji ich na kasetach (komentował: „Pamiętnik był najpierw pisany, ale potem to pisanie dyktowałem na magnetofon, żeby ktoś mógł to przepisać na maszynie. Więc przechodził cały przez ucho”⁵³). Efektem tej praktyki okazała się sytuacja swoistego sprzężenia zwrotnego, w której „zapis formuje się ostatecznie po głośnym odczytaniu”⁵⁴. Co więcej, między 5 maja a 25 sierpnia 1981 roku pisarz nagrał niemal cały *Pamiętnik*...⁵⁵, więc wersja drukowana stała się dla samego autora partyturą dla wykonania głosowego, dla ponownego perkusyjnego uruchomienia dawnych urazów. Nagranie z 1981 roku, przechowywane w Archiwum Polskiego Radia, stało się podstawą niektórych uzupełnień w wydaniu z 2014 roku. W tym sensie uzupełnione wydanie *Pamiętnika*... przygotowane przez Adama Poprawę kumuluje w sobie kilka etapów fonografii Białoszewskiego.

Mimo że przykłady wybrane przeze mnie wywodzą się z różnych okoliczności, a nawet bazują na różnych mediach, związane z nimi mechanizmy radzenia sobie z presją osaczających, zatrważających odgłosów wojennych (tych wybrzmiewających „tu i teraz” lub tylko prześladowających w traumatycznych repetycjach) okazują się ewidentne.

(Wy)buchy, gwizdy, chrzęsty – szukając perkusyjnych analogii

Gdy porównamy sposoby, w jakie odgłosy wojny totalnej oddawane są przy pomocy dźwiękonaśladowczych ciągów głosek lub ciągów liter, okaże się, że w wybranych przeze mnie przypadkach pojawiają się pewne znaczące analogie fonetyczne, które można powiązać z inscenizowaniem trzech typów dźwięków militarnych: eksplozji, gwizdów oraz metalicznych chrzęstów. Na przekór tezie Murpheta i Groth, wskazującej na to, że literackie odwzorowanie dźwięków jest zawsze symboliczne i arbitralne, „szalenie różne” w kolejnych językach⁵⁶, akurat perkusyjne onomatopeje związane z odgłosami nowocześniejszej broni (zarówno w wersji oralnej, jak i w wersji spisanej) okazują się w wyselekcjonowanych przykładach dość uniwersalne, a – co najmniej –

53 Z. Taranienko, „Szacunek dla każdego drobiazgu”. Rozmowa z Mironem Białoszewskim, w: tegoż, *Rozmowy z pisarzami*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986, s. 399.

54 M. Bukowiecka, *Miedzy tekstem a nagraniem. Formy niesystemowej dźwiękowości w poezji Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 438.

55 Nota od wydawcy, w: M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, s. 240.

56 J. Murphet, H. Groth, *Introduction*, s. 2.

zbieżne. Pamiętać przy tym trzeba, że onomatopeje te zostały użyte przez rodzimych użytkowników różnych języków: polskiego, ukraińskiego, angielskiego i arabskiego. Zaproponowana tu komparatystyka będzie miała charakter bardzo wybiórczy i potraktowana być może jedynie jako zaproszenie do szerzej zakrojonych badań.

Pierwszy typ powtarzalnego inscenizowania odgłosów wojennych – czyli odwzorowywanie wybuchów, przede wszystkim wybuchów bomb – często korzysta z nagromadzenia spółgłoski eksplozywnej „b”⁵⁷. Przykładem może być wyrażenie „bach/babach” z wiersza Anety Kamińskiej, podpisanego „Warszawa, 29 kwietnia 2022”:

Wreszcie wróciłam do kijowa
z synem i kotem
pisze iryna

właśnie piłyśmy z mamą wino
kiedy
bach
babach

nie
mamo to nie
grzmot

och⁵⁸

Nawet polskie słowo „wybuch” zawiera cząstkę „-buch”, ta zaś jako powtórzone „buch, buch, buch, buch” w roku 1943 roku wydała się Józefowi Bujnowskiemu (wówczas żołnierzowi Armii Andersa biorącemu udział w szkoleniach militarnych na Bliskim Wschodzie) najbardziej adekwatna dla oddania dźwięku eksplozji we fragmencie poetyckim zatytułowanym *Natarcie*⁵⁹.

57 Jest to więc inne „b” niż w przywołanej wyżej onomatopei z filmu *Gaza Sound Man*: „bububu-bubububu”, gdyż tam Khaled wymawiał „b”, przeciągając drganie warg – jak przy *mormorando* – stosował zatem nieeksplozywną artykulację.

58 A. Kamińska, *Pokój z widokiem na wojnę*, Klub Integracji Twórczych „Stowarzyszenie Żywych Poetów”, Brzeg 2023, s. 73.

59 J. Bujnowski, *Ręce od brzegu. Poezje, zbiór IV*, ilustracje R. Kopyść, Ziemia Święta [Tel-Aviv] 1943, s. 13.

rozpoczynające się od „t”, np. zapętlone „TUH!” z *Repeat after me II* odpowiadające dźwiękowi wyrzutni rakiet „Grad”⁶⁴. Ta glosolalia zawiera nawet tę samą samogłoskę co kanoniczne „bum”, co więcej, okazuje się bardzo podobna do przywołanego wcześniej „buch”. Niemal identyczna z „TUH!” onomatopeja pojawia się w projekcie Open Group w ramach wokalnejszej imitacji bombardowania z powietrza przez dziewczynę ocalałą z nalotu na Mariupol. Artykułuje ona wpierw syk, oddany jako zwielokrotnione „s” („SSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSS”) i odpowiadający zapewne dźwiękowi lecącego ładunku, a następnie naśladuje potężne eksplozje, co zostaje zapisane jako „TUHHFFTUHHFFTUHHFF”⁶⁵.

Obok wojennych syków, takich jak właśnie wspomniany, na uwagę zasługują bardzo często przywoływane odgłosy gwizdu pocisków. Ciekawy przykład odnośnej onomatopei znajdziemy w wierszu-dokumentie *Ulica Warecka* Jana Janiczka, posługującego się wiele mówiącym pseudonimem „Świadek”. Utwór wyraźnie wskazuje, że źródłem ataku na Warszawę w 1939 roku są bombowce, ujęte przy pomocy ptasiej metafory:

[...] nad miastem złe ptaki krążyły, pociskami były:
O... o... o... Zzii!... iii... bbech!...⁶⁶

Przed eksplozywnym, zbieżnym ze wcześniej cytowanymi onomatopejami „bbech!”, inscenizującym wybuch bomby, pojawia się odgłos wycia czy gwizdu spadającego z góry ładunku: „Zzii!... iii...”. Zapis ten, biorąc za przykład naśladownictwo przybliżone w *Repeat after me II*, możemy uznać za partyturową podpowiedź dla potencjalnego performerów, sugerującą, że w tym momencie należałoby wykorzystać pogłaśniające się i obniżające częstotliwość *glissando*. Takie efekty dźwiękowe niekoniecznie kojarzą się z interesującą mnie perkusyjnością, niemniej trzeba pamiętać, że gwizdek też przyporządkowany jest w orkiestrze symfonicznej do grupy perkusjonaliów, mających za zadanie dodawać „niemuzyczne” efekty dźwiękowe. Multiplikowanie samogłosek w onomatopejach odwzorowujących gwizdy, jak w przypadku „-iii-” u Janiczka (a wykorzystanie tej głoski jest, swoją drogą, zbieżne ze strukturą

64 *Repeat After Me II | The Polish Pavilion at Venice Biennale 2024, 11'10"-11':19".*

65 Tamže, 23'51"-24':25".

66 „Świadek” [Jan Janiczek], *Ulica Warecka*, w: *Antologia poezji współczesnej*, zebrał N. Kwiatek [J. Janiczek, S. Miłaszewski], Warszawa „1937” [1942], s. 8.

fonetyczną słów „świszt”, „gwizd” i „wizg”), to chwyt, dla którego wskazać można wiele odpowiedników.

Warto przypomnieć onomatopcję wykorzystaną przez Khaleda, jednego z bohaterów dokumentu *Gaza Sound Man*, która odpowiadać ma odgłosowi lecących pocisków i którą samodzielnie zapisałam, korzystając z polskich znaków, jako: „Pśśśffhiiuuuuu...”, choć zapewne właściwszy byłby zapis „Pśśśff[gwizd]hiiuuuuu...”, gdyż męczyzna faktycznie w środkowym przebiegu po prostu gwizdże. Ponownie trudno uniknąć skojarzeń z triadą „świszt”, „gwizd” i „wizg”, szczególnie że w każdym z tych ciągów pojawiają się zmiękczone głoski szczelinowe (ś, h, f, w). Obok przeciągłego „-iii-” w performansie Khaleda słychać wydłużone „-uuuu-”, co także znajduje odpowiednik w wojennych glosolaliach wykorzystanych w całkiem innym kontekście. „Wwwwuuuuuuu! Przeraźliwy jest odgłos wydawany przez nurkujące samoloty”⁶⁷ i „słychać jednokliwy gwizd: iiiiiuuu...”⁶⁸ – pisał nieznany z imienia i nazwiska „K.J.”, autor *Urywków z pamiętnika cywila* dotyczących bombardowań Warszawy we wrześniu 1939 roku. Niemal identycznych określeń – „wiu / wiuuu / wijuuuuu”; „wj-j-j-u-u”; „uu-uu-uu-uu-uu... / wjuuumm-uu-u... / wiuiiiijuuuuuu-uuu-trzask!”⁶⁹ – użył Białoszewski w *Pamiętniku*... Niewykluczone zresztą, że znał broszurę *Pamiętnik z obrony Warszawy* z 1942 roku, zawierającą zapiski „K.J.”. Tytuły tych dwóch publikacji są przecież wręcz zaskakująco zbieżne.

Do repertuaru odwzorowań eksplozji i gwizdów trzeba jeszcze dołożyć imitacje chrzęstów, trzasków wynikających z działania nowoczesnej broni. W takich onomatopcjach pojawia się sugestywne nagromadzenie spółgłosek (głównie zwarto-wybuchowego „t”, szczelinowych „ż”, „sz”, „w” i „h”), występujących nawet czasem bez asysty samogłosek. Białoszewski rozwinął mistrzostwo takiej perkusyjnej fonografii, gdy imitował skłaniający do przedkier ucieczki odgłos „szafy” (czyli wyrzutni rakiet Nebelwerfer) onomatopiejami „trzzach... trzzach... trzzach... tszach... tszach... tszach...”, „wh... sz... wh rzsz... wh...sz” i „wższch... wższch... wżch...”⁷⁰, czy też w trzech

67 K.J., *Urywki z pamiętnika cywila*, s. 29. Chodzi najprawdopodobniej o przerażające wycie syren, zwanych *Jerycho Trompeten*, montowanych na podwoziu samolotów Junkers Ju-87B1 „Stuka”, notabene wykorzystanych po raz pierwszy podczas osławionego bombardowania Guerniki (zob. R. Hargreaves, *Blitzkrieg w Polsce: wrzesień 1939*, przeł. S. Belind, Bellona, Warszawa 2009, s. 74-78). „Sztukasy” używane były też podczas powstania warszawskiego.

68 K.J., *Urywki z pamiętnika cywila*, s. 29.

69 M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, s. 76, 92, 156.

70 Tamże, s. 61, 62.

wersach, z których każdy zawiera potrojone „kha... kha... kha...”⁷¹. Podobnie Borys z Mariupola, jeden z uczestników projektu Open Group, odtwarzał dźwięk bomby uderzającej w fabrykę i miażdżącej jej metalowe konstrukcje: „TsursHhh TDDURRSHHTTZHH TTZHT!”⁷².

Efektem tej z konieczności wybiórczej analizy porównawczej jest, po pierwsze, konstatacja, że wywodzące się z różnych okoliczności i odmiennych obszarów językowych dźwiękonaśladownictwo tak charakterystycznych odgłosów, jak odgłosy nowoczesnej broni, ma zaskakująco dużo miejsc wspólnych. Po drugie, okazuje się, że nieoczywiste porównanie różnych mediów – nagranego głosu z literowym zapisem – może przynieść niespodziewane korzyści. Instruuje bowiem, jak da się – już ze świadomością, o który typ wojennego hałasu, a nawet model broni, chodzi – interpretować głosowo partytury złożone z liter. Ten instruktaż może też przebiegać w kierunku odwrotnym: mając w pamięci wiele onomatopei z *Pamiętnika z powstania warszawskiego* i z polskiej poezji drugowojennej, nie miałam większego problemu z przełożeniem performansu Khaleda na onomatopeiczny ciąg literowy.

Reperkusje

Właściwym domknięciem zaprezentowanych tu dociekań będzie zwrócenie uwagi na jeszcze jeden element sytuacji komunikacyjnej związanej z perkusyjnymi fonografiami, czyli zakładane reakcje odbiorców. Hałaśliwe onomatopeje, choć – jako asemantyczne – nie poddają się typowemu procesowi rozumienia, mogą bardzo silnie oddziaływać na słuchaczy lub czytelników, uruchamiających swoją wyobraźnię słuchową. W przywołanym już spektaklu *Rzeźnia nr 5* (który, co prawda, funkcjonuje tutaj jedynie jako trafny kontekst, gdyż nie ma bezpośredniego związku z performatywnym odtwarzaniem traumy akustycznej przez samych świadków nauszystych) dochodzi do sonicznego ataku na zmysły widzów-słuchaczy. Na stronie Teatru Współczesnego przy opisie spektaklu widnieje znacząca uwaga: „Ostrzeżenia: [...] pojawiają się głośne, gwałtowne dźwięki”⁷³. Cytuję owo *trigger warning*, by zaznaczyć, że każda perkusyjna fonografia ma potencjał retraumatyzowania ocalonych i przekazywania urazu na kolejne osoby. Programowo włączeni w proces

71 Tamże, s. 77.

72 *Repeat After Me II | The Polish Pavilion at Venice Biennale 2024*, 0’37”–0’39”. Głoska „sz” transkrybowana jest tu zgodnie z pisownią angielską jako „sh”.

73 https://www.wteatr.w.pl/Rzeznia_numer_piec1,10,70 (31.12.2025).

powtarzania cudzych traum są odwiedzający wystawę *Repeat after me II*, gdyż ich zadaniem jest stanie przed mikrofonem i wzięcie udziału w złowrogim karaoké, polegającym na beatboxowym odtwarzaniu dźwięków broni wykorzystywanej przez rosyjską armię. Powtarzając maszynowe, eksplozywne dźwięki, można poczuć się przez nie zaatakowanym, i to poniekąd we wnętrzu własnego ciała, skąd dobywa się głos. Ale przecież nawet zaangażowane słuchanie cudzego głosu naśladowującego hałasy wojny totalnej (na przykład Mirona Białoszewskiego odczytującego na nagraniu samodzielnie skomponowane onomatopieczne ciągi) może wzbudzać niepokojący somatyczny rezonans.

Pojawia się w tym kontekście ważna kwestia, dotycząca horyzontu wygaszenia traumy. Odniosła się do niej wprost Marta Czyż:

Ile razy musisz usłyszeć dźwięk, żeby się do niego przyzwyczaić, ile razy musisz powtórzyć sylabę, żeby wyrwać ją z jej pierwotnego znaczenia i sprawić, że stanie się jedynie abstrakcyjnym, rytmicznym dźwiękiem?⁷⁴

A dodatkowo rodzi się pytanie, czy przemiana śladów traumy akustycznej w abstrakcyjny, nieniosący już bólu dźwięk jest na pewno postępowaniem słusznym, czy raczej oznacza „etyczną głuchotę”⁷⁵. Szczególnie że, jak starałam się pokazać w tym artykule, odkrywanie dzięki fonografom analogii między różnymi odsłonami wojny totalnej – także tymi wciąż się toczącymi – skłania do podejścia uniwersalizującego. Twórcy bliskowschodni udostępniający współczesną przemoc dźwiękową, jaka dotyka ich rodaków, celowo wchodzą w tryb „pamięci wielokierunkowej” rozumianej jako przedmiot międzykulturowych „odesłań i zapożyczeń”⁷⁶; jako modelowanie pamięci o jednej tragedii (działającej się „tu i teraz”) na pamięci o drugiej tragedii (spełnionej „tam i wtedy”). Przykładowo Chulud Szaraf używa określenia „Syryjska *Guernica*”⁷⁷, Lawrence Abu Hamdana zaś w przywołanym wcześniej esej filmowym *Diary of Sky* zestawia doświadczenia ocalałych z nalotów na Drezno w 1945 roku z doświadczeniami współczesnych Libańczyków, zmuszonych do słuchania izraelskich myślicieli. Ujawnia się wtedy transhistoryczna wspólnota

74 M. Czyż, *Sounds of Survival*, s. 18.

75 J.M. Daughtry tak określił celowe „zamykanie uszu” na cudze cierpienie (*Listening to War*, s. 80).

76 M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. K. Bojarska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 15.

77 C. Szaraf, *Powrót do Gór*, s. 108.

straumatyzowanych czy zranionych odgłosami militarnymi. „Wielokierunkowe” przesłanie wpływa też z czytanego przez Martę Czyż *Audioprzewodnika* po wystawie przygotowanej przez Open Group:

Opowieści [...] świadków mogą i mają na celu służyć jako przekaz uniwersalny, jako zbiorowy portret osób uchodźczych z całego świata za każdym razem reprezentowanych tak samo przez wspólnotę dźwięków. Dzisiaj głosy ukraińskich bohaterów mogliby zastąpić Palestyńczycy, Jemeńczycy, Libijczycy, Syryjczycy czy Haitańczycy⁷⁸.

Wystawa *Repeat after me II*, jak deklarują jej twórcy, miała skłaniać odbiorców do stanięcia po stronie dążeń do przerwania wojennej przemocy. W zasadzie identyczny przekaz, choć ujęty w wersji wybitnie skondensowanej, ma filmik propagowany przez UNICEF *Gaza Sounds of War*. Gdy kończy wybrzmiewać odgłos potężnego wybuchu, wyświetla się napis: „Ty możesz wyłączyć dźwięk. Dzieci w Gazie nie mogą. Dzieci potrzebują natychmiastowego zawieszenia ognia”⁷⁹.

78 Powtarzajcie za mną II. Audioprzewodnik, czyta Marta Czyż, <https://zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publikacje/powtarzajcie-za-mna-ii-4> (31.12.2025).

79 *Gaza Sounds of War*, <https://www.youtube.com/shorts/YrZtK19v-mI> (31.12.2025).

Abstract

Dobrawa Lisak

UNIVERSITY OF WROCŁAW

Percussive Phonographies of Total War

The article discusses phonographies as two kinds of sound recording: through recordings and literary inscription. The author focuses on the percussiveness associated with beatboxing, an imitation practiced by traumatized earwitnesses who recreate their critical bodily experiences by performing modern military sounds. The earwitnesses achieve the percussive effect through onomatopoeia used in oral performances or letter notation. The research material for comparative analysis includes the exhibition *Repeat after me II* (2024), presenting the experiences of Ukrainian war refugees, the documentary film *Gaza Sound Man* (2024) about the situation of Palestinians during Israeli attacks, along with Miron Białoszewski's *A Memoir of the Warsaw Uprising* and selected war poems.

Keywords

auditory experience of war, acoustic trauma, total war, literary staging of war sounds, vocal staging of war sounds, imitative onomatopoeia, beatbox