

SEMANTYKA DŹWIĘKU W *PIOTRUSIU* LEO LIPSKIEGO

Beata TARNOWSKA (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)

ORCID: 0000-0002-5630-560X

Minipowieść *Piotruś*¹ Leo Lipskiego wielokrotnie już stawała się przedmiotem naukowego dyskursu. Komentatorzy skupiali się między innymi na występujących w tym utworze elementach autobiografizmu², konstrukcji „bohatera traumatycznego”³, ukrytych znaczeniach teologicznych oraz indywidualizacji języka⁴.

¹ Cytowane fragmenty prozy Leo Lipskiego pochodzą z następującego wydania: L. Lipski, *Piotruś*, Olsztyn 1995. Przy kolejnych cytowaniach podano tylko numery stron.

² Zob.: H. Gosk, *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*, Izabelin 1998; J. Wierzejska, *Retoryczna interpretacja autobiograficzna: na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*, Warszawa 2012, s. 365–474; M. Kliszcz, *Wolając z dna. O związku ciała i pragnienia w „Piotrusiu” Leo Lipskiego*, [w:] *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenia*, red. M. Dąbrowski i A. Molisak, Warszawa 2006, s. 132–150.

³ Zob.: H. Gosk, *Jesteś sam w swojej drodze*; P. Krupiński, *Leo Lipski – Homo Patiens na szlakach literatury*, [w:] *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku*, s. 151–171; por.: tenże, *Ciało, historia, kultura: Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*, Szczecin 2011; J. Borowicz, *Ciało we fragmentach, strzępki historii. Post-Zagładowe perwersje Leo Lipskiego*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 356–374.

⁴ Zob.: A. Lipszyc, *Część śmierci: bierny frankizm i czarna gnoza w „Piotrusiu” Leo Lipskiego*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 333–355; S. J. Żurek, *Podwójny Mesjasz. O możliwościach interpretacyjnych „Piotrusia” Leo Lipskiego w kontekście tradycji i teologii żydowskiej*, „Podteksty” 2008, nr 1 (11), podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?nr=12 (dostęp: 14 maja 2018); P. Sadzik, *Zdrobniałe jękanie. Teologia afatyczna w „Piotrusiu” Leo Lipskiego*, „Wielogłos” 2019, nr 2 (40), s. 57–84.

Podejmowano interpretacje powieści w kategoriach psychoanalizy⁵, literackiej aksjologii⁶, teorii śmiechu Henri Bergsona i Georges'a Bataille'a⁷, a także „fizjopoetyki”, czyli „powiązania poetyki [...] z dysfunkcją cielesną i stanem chorobowym”⁸. Wielokrotnie zwracano również uwagę na aspekt zmysłowej percepcji świata przedstawionego. Zdaniem Marty Cuber, „*Piotruś* nie tyle jest tekstem do czytania ze zrozumieniem, ile tekstem, który się czuje. I to czuje wszystkimi porami skóry, całym ciałem”⁹. Zmysłową głębię rzeczywistości ukazanej w *Piotrusiu* omawia Hanna Gosk¹⁰, podobnie o „ekstremalnej intensyfikacji bodźców”, z jaką skonfrontowany zostaje czytelnik tego utworu, pisze Agnieszka Dauksza¹¹, na „terror zmysłów” zwraca uwagę Marek Sznajder, wiążąc zarazem ten aspekt prozy Lipskiego z perspektywą ciała jako dominantą poznawczą oraz z tajnikami wschodniej medytacji¹². Aczkolwiek rolę zmysłów w oglądzie świata przedstawionego badacze nie raz już dostrzegali i doceniali¹³, niemniej *sensorium* Lipskiego nie zostało jeszcze w pełni opisane. Wśród ogółu wrażeń zmysłowych, przywoływanych w *Piotrusiu*¹⁴, szczególne miejsce zajmuje percepcja słuchowa.

Dźwięki, przedstawiane w minipowieści *Piotruś* jako dominujący w danym momencie bodziec zmysłowy bądź element multisensorycznej percepcji, składają się na obraz audiosfery Tel Awiwu – głównej przestrzeni miejskiej ukazanej

⁵ Zob.: B. Zielińska, *W kloace świata. O „Piotrusiu” Leo Lipskiego*, „Teksty Drugie” 1998, nr 1, s. 37–54.

⁶ Zob.: P. Paszek, *Aksjologia w doświadczeniu twórczym Leo Lipskiego*, [w:] „*Ja*” w przestrzeniach aksjologicznych. *Z problematyki podmiotowości w literaturze XIX–XXI wieku*, Katowice 2017, s. 141–160.

⁷ M. Pytko, „*Zrobiłem się na pies*”, czyli „*Piotruś*” Leo Lipskiego w świetle (i mroku) teorii śmiechu Henri Bergsona i Georges'a Bataille'a, „Tekstualia” 2019, t. 4, z. 59, s. 95–116.

⁸ J. Błahy, *Literatura jako lustro. O projekcji i odbiciach fizjologicznych w twórczości Leo Lipskiego*, Szczecin 2009.

⁹ M. Cuber, *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, Katowice 2011, s. 175.

¹⁰ Zob.: H. Gosk, *Jesteś sam w swojej drodze*, s. 110–114.

¹¹ A. Dauksza, *Nosiciel pamięci. Ekonomia afektu Leo Lipskiego*, [w:] tejże, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017, s. 147, 143.

¹² M. Sznajder, *Lilia pośród cierni, czyli o technikach oddechowych w atmosferze chaosu. O „Piotrusiu” Leo Lipskiego*, [w:] *Literatura i chaos: szkice o literaturze XX i XXI wieku*, red. B. Gutkowska, A. Nęcka, Katowice 2016, s. 93, 94.

¹³ Zob. m.in.: A. Frączyński, *Jak działa pisarz mniejszy? Przypadek Leo Lipskiego*, <http://malyformat.com/2018/06/jak-dziala-pisarz-mniejszy-przypadek-leo-lipskiego/> (dostęp: 20 listopada 2020); M. Pytko, „*Zrobiłem się na pies*”..., s. 103–104.

¹⁴ Oprócz wrażeń wzrokowych i słuchowych, dużą rolę w percepcji sensorycznej ukazanej w *Piotrusiu* odgrywają także wrażenia olfaktoryczne oraz taktylne, w tym określające wrażenia termiczne, jak uczucie gorąca, ciepła, przyjemnego chłodu, wilgoci.

w tym utworze¹⁵. Lipski prezentuje istniejące obiektywnie telawiwskie środowisko dźwiękowe, będące ważnym składnikiem wizerunku tego miasta, a zarazem istotny semantycznie aspekt percepcyjny, dany w doświadczeniu słuchowym tytułowego bohatera-narratora¹⁶.

Sygnaly foniczne przywoływane w *Piotrusiu* można podzielić w zależności od ich źródła, natężenia oraz częstotliwości występowania¹⁷. Największą grupę stanowią niewątpliwie odgłosy antropogeniczne, czyli wydawane lub powodowane przez ludzi. Należą tutaj przede wszystkim – artykułowane w różnych językach – dźwięki mówy o różnym natężeniu, od słów wykrzykiwanych w trakcie awantur, krzyków i przekleństw arabskich sprzedawców na targu, głosnych nawoływań, po szept czy „niby-mamrotanie” (s. 80). Bohater-narrator sygnalizuje niekiedy, że rozmowa, którą słyszy bądź – rzadziej – w której bezpośrednio uczestniczy, toczy się w języku polskim („Mówią po polsku. Tylko mała robi dziwaczne błędy” – s. 74; „Powiedziała po polsku: – Pan płaci siedem piastrow” – s. 96, „Powiedziała po polsku miłym głosem” – s. 138), niemieckim („powiedziała po niemiecku” – s. 63; „Zaczepiła przechodnia, aby tragarzowi, którzy nie umiał po niemiecku i był z Jemenu, przetłumaczył coś w tym sensie: – Zawieź go na ulicę Chapu-Chapu 8 do pani Cin” – s. 65), francuskim („Siedziałem dniami i nocami w kawiarni, której właściciel mówił trochę po francusku. Ponieważ ja też trochę, więc mieliśmy wspólny język” – s. 106; „Trafiali się Libańczycy, prowadzący karawanę, którzy biegle mówili po francusku” – s. 107) oraz hebrajskim („Oni szli wolno, rozmawiając po hebrajsku” – s. 97; „Otwiera służąca. Rozmawiają po hebrajsku” – s. 108). W pewnych sytuacjach – przykładowo, błagając Piotru-

¹⁵ Obrazowi Tel Awiwu oraz jego audiosfery (przedstawionej na przykładzie prozy Natana Altermana), poświęciłam pierwszą część książki *Tel Awiw–Jerozolima. Literackie kreacje przestrzeni miejskiej*, Olsztyn 2019.

¹⁶ Jednostkowa interpretacja audiosfery oznacza pejzaż dźwiękowy (*soundscape*), czyli – jak objaśnia ten wprowadzony przez Raymonda Murraya Schafera termin muzykolog Robert Losiak – środowisko akustyczne „odczuwane przez człowieka i postrzegane (ujmowane, waloryzowane) w ludzkiej perspektywie”; R. Losiak, *Malowniczość pejzażu dźwiękowego. O pewnym aspekcie estetycznego doświadczenia audiosfery*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 46. Podobnie – jako foniczny odpowiednik pejzażu percypowanego wzrokowo – rozumie termin *soundscape* Paul Rodaway; zob.: P. Rodaway, *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*, Routledge, London – New York 1994, s. 86 i n.

Chociaż zakresy znaczeniowe obu pojęć – audiosfery i pejzażu dźwiękowego – różnią się nieznacznie, niemniej są one często stosowane wymiennie; por.: R. M. Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Vermont: Destiny Books, Rochester 1994; *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, *Prace komisji krajobrazu kulturowego*, t. 11, red. S. Bernat, Lublin 2008. Problem terminów pozwalających opisywać zjawiska związane z funkcjonowaniem w literaturze zjawisk muzyczno-akustycznych omawiają m.in.: P. Kierzek-Trzeciak, *Audialna terminologia literaturoznawcza*, oraz A. Tenczyńska, *Melosfera i fonosfera jako kategorie badań literackich*, <https://sensualnosc.bn.org.pl/> (dostęp: 12 maja 2021).

¹⁷ Por.: S. Bernat, *Kierunki kształtowania krajobrazów dźwiękowych*, [w:] *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, s. 105.

sia o dostęp do kłozetu – bohaterowie mówią „we wszystkich językach” (s. 77)¹⁸. Z wyjątkiem cytowanych parokrotnie, wyimaginowanych dialogów w języku spotykanym na Kresach (np.: „– Nu wot chaziazuszka, ćwietoczek mój ślicznięnkij, anu prikiń, anu prisyp, choć troszku, choć żemku. / – A poszoł won, świnia, k’czortu materii” – s. 141; „– A ja kazu, kin. [...] – Mołodziec, szto posłuchała” – s. 138)¹⁹, wyrazy obcojęzyczne są wplatanie w materię polszczyzny jedynie incydentalnie. Należy wymienić tutaj słowa i wyrażenia hebrajskie, zazwyczaj przytaczane razem z polskim objaśnieniem („Targ wielki, [...] szuk” – s. 61; „Idę po sabala, tragarza, to znaczy” – s. 65; „Żeby nam dali choć umrzeć po polsku. Ale oni «rak iwrit», tylko hebrajski” – s. 74; „Pisze szirim, pieśni” – s. 88; „Da-wid, Dawid, król Israee-la” – s. 100, „Da-wid, Da-wid, melech Israel” – s. 103), arabskie („bazar właściwie, suk” – s. 61; „«Kusemak». (Arabskie wyzwisko, nieprzyzwoite)” – s. 78), niemieckie („A, guten Tag, jak pani spała?” – s. 75; „Alte Sachen, Alte Sachen, stare rzeczy kuuupuuuję” – s. 97; „Alte Sachen z daleka” – s. 99; „Guten Tag, panie doktorze” – s. 129), a także angielskie („klasztor z air conditioning” – 124; „German Colony” – s. 125). Ta wielojęzyczność nie tylko ukazuje żydowską Palestynę, do której przybywali imigranci z wielu krajów, jako współczesną Wieżę Babel, lecz ma także odniesienie autobiograficzne: język niemiecki był pierwszym (i jedynym aż do szóstego roku życia) językiem urodzonego w Zurychu pisarza, polski – językiem drugim, przyswojonym po przeprowadzce rodziny do Krakowa, francuski – językiem wyuczonym, natomiast hebrajskiego oraz angielskiego Lipski – z powodu nieuleczalnej choroby – nie zdołał się już nauczyć²⁰.

Oprócz mowy antroposferę tworzą również ludzkie odgłosy fizjologiczne (jęki, charczenie, kaszel, chrapanie, śmiech), odgłosy kroków oraz sygnały akustyczne generowane przez ludzi pośrednio: związane z ich codziennym funkcjonowaniem w przestrzeni mieszkalnej (pukanie do drzwi, trzaskanie drzwiami, odgłosy spuszczonej wody, opuszczanych stor i zjeż-

¹⁸ „W różnych językach”, w tym po niemiecku i po hebrajsku, pisze wzorowane na Biblii pieśni (szirim) ojciec Batii (s. 88). Natomiast Piotruś, wystawiając siebie na sprzedaż, wywiesza szyld „w językach niemieckim, hebrajskim i angielskim” (s. 61).

¹⁹ Por: „– Kuźma, pohodi. [...] – Nie panoczku namilejszy, my tolko brali drwa do pieczki. [...] Chleb z lebiodą i korą brzozową pieczem. / – A gryby macie? / – Maleńko, najświetlejsza panienko” (s. 139); „– Jeszcze czorta napytuje. – [...] Bo oni, proszę panienci, z przeproszeniem gorzałę i. No, Artemuk. Poszoł” (s. 140); „*Oj kazali ludzie da ludzie / Polubiła Pietrusia / Ej ty sroczka bielaboczka / Oj skrypić moje serce, jak kola bies mazi...*” (s. 142); „A chto u poli, a chto u lesie, prydz ko mnie hetu noczku naczawać. [...] – A ja u poli, a ja w lesie [...] – Dzieńka dziawica pierstań maju łapu...” (s. 142). Przywoływane fragmenty dialogów są najprawdopodobniej próbą rekonstrukcji przez Lipskiego tzw. języka kresowego, będącego mieszkanką różnych gwar wschodniosłowiańskich. Język ten zawiera liczne wpływy języka białoruskiego, polskiego, rosyjskiego oraz ukraińskiego; zob.: I. Maryniakowa, I. Grek-Pabisowa, A. Zielińska, *Polskie teksty gwarowe z obszaru dawnych kresów*, Warszawa 1996; Z. Kurzowa, *Język polski Wileńszczyzny i Kresów północno-wschodnich XVI–XX w.*, t. 2, Kraków 2006; też, *Ze studiów nad polszczyzną kresową. Wybór prac*, t. 3, Kraków 2007.

²⁰ Zob.: A. Maciejowska, *Słowo wstępne*, [w:] L. Lipski, *Powrót*, Paryż–Kraków 2015, s. 11; P. Sadzik, *Zdrobniate jąkanie*, s. 77.

dżania po poręczy), a także ze sferą emocji (towarzyszący awanturom brzęk robijanych talerzy, brzęk szkła oraz walenie młotkiem w drzwi ubikacji). Natomiast hałas będący ubocznym skutkiem cywilizacyjnej działalności człowieka (na przykład szum pojazdów mechanicznych, głównie samochodów i autobusów, jak również urządzeń mechanicznych), w minipowieści Lipskiego przywoływany jest rzadko. Autobusy – do dziś główny środek miejskiego transportu w Tel Awiwie – nie pojawiają się w *Piotrusiu* w kontekście wrażeń dźwiękowych, a raczej związanych z tłokiem wrażeń taktylnych o zabarwieniu erotyczno-perwersyjnym (s. 98, 129). Jedynymi urządzeniami wydającymi dźwięk są tutaj: telefon („Pewnego niespodziewanego dnia zadzwonił trzykrotnie telefon” – s. 96), budzik („gdy o pierwszej w nocy zadzwonił budzik, wzmocniony trzema talerzami, podskoczyłem” – s. 102), wentylator („Sadza mnie pod leniwie chodzącym wentylatorem” – s. 124) oraz radio²¹. Nikła obecność w świecie przedstawionym typowego składnika warstwy fonicznej przestrzeni miejskiej, jakim jest szum aut i innych urządzeń mechanicznych, wydaje się mieć związek z czasem powieściowym utworu: Lipski opisuje Tel Awiw lat 40.²² O specyfice przywoływanej audiosfery w dużej mierze decyduje

²¹ Jak pisze Anat Helman, „Radioodbiorniki pojawiły się w Tel Awiwie w połowie lat 20. i do lat 30. stały się powszechne [...]. Właściciele mieli zwyczaj nastawiania ich na cały regulator, od rana do nocy. Radio, urządzenie przeznaczone do prywatnego użytku, stało się główną przyczyną naruszania porządku w przestrzeni publicznej”. [„Radios had been on sale in Tel Aviv since the mid-1920s, and by the 1930s they were common [...]. Those who owned them turned them up loud and left them on at all hours. The radio, originally an appliance to be used within one’s private quarters, thus became a major infringement on the public space”]; A. Helman, *Young Tel Aviv. A Tale of Two Cities*, tłum. H. Watzman, Waltham, Mass 2010, s. 30, [tłum. na język polski – B. T].

Kulturoznawca i teoretyk literatury Dariusz Brzostek zauważa, że „«cudza» muzyka wdzierająca się w obręb «naszej» przestrzeni [...] narzuca się nam wbrew naszej woli, jako forma opresji, [...] uruchamia zatem proces separacji – «mnie» od «innego»”; D. Brzostek, *Nastuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014, s. 86.

Jako niepożądany element fonosfery, wdzierający się w prywatną przestrzeń i prowokujący do odwetu, traktuje muzykę płynącą zza ściany bohaterka utworu, pani Cin:

„Nagle radio, w tym ich pokoju. Pani Cin podskoczyła. Zawołała:

– Edka, Eeedka! Gdzie dzwonek? [...]

– Oni grają, grają, grają.

– Niech grają.

– Edka, włącz dzwonek. Kontakt. Włącz.

– To mi będzie przeszkadzał.

– Włłąąącz – syknęła pani Cin. Westchnął i wstał.

[...] Znalazł. Włączył do kontaktu elektryczny mechanizm dzwonekowy, bez dzwonka. To powodowało tam, u nich, w pokoju z nocnikiem niezwykle trzaski.

– Mają muzykę – uspokoiła się. Wyłączyli radio.

– To takie proste — powiedziała pani Cin nad tertoktem – takie proste, włącza się tu, trzaska tam.

– To tyrczenie przeszkadza. Chcę czytać gazetę.

[...] – Uspokój się – krzyczała nad tertoktem – bo jak nie...” (s. 69–71).

²² Pojazdy pojawiają się głównie w opisie nocnego życia Tel Awiwu: „Alfonsi rozwożą jeepami swoje dziewczęta”, „Potem jeździ samochód-elektrolux. Pod lokale nocne

także topografia miasta, gdyż „w nadmorskim pejzażu dźwiękowym – jak zauważa muzykolog i antropolog Robert Losiak – charakterystyczne dla niego dźwięki (szum fal, krzyk mew, niekiedy sygnały statków) dochodzą nagle i milkną w nierozpoznanym oddaleniu”²³. Środowisko foniczne Tel Awiwu, nasycone odgłosami morza i dzikich zwierząt²⁴, reprezentuje typ pejzażu dźwiękowego, który przez kanadyjskiego muzykologa Raymonda Murraya Schafera określony został mianem – charakterystycznego raczej dla terenów wiejskich – pejzażu *hi-fi*²⁵. W odróżnieniu od zanieczyszczonego akustycznie, typowego dla wielkich metropolii pejzażu *lo-fi*, który – jak pisze Robert Losiak – „utrudnia znacząco przestrzenną orientację w środowisku akustycznym, zaburza topofoniczną strukturę audiosfery”²⁶, dźwięki tutaj są rozróżnialne, wyraziste i różnorodne. Brzmienie Tel Awiwu w pierwszych dekadach jego istnienia tak opisują izraelscy historycy:

Szmer morza mógł być wyraźnie słyszany. Świty rozbrzmiewały pianiem kogutów, po których zaczynały się wrzaski sprzedawców, wystawiających swoje towary na targu, oraz ryki ich wielbłądów, mułów i osłów. Nowoczesność miasta reprezentowana była głównie dźwiękiem toczącego się ulicami autobusu²⁷.

Zgodnie z topograficzno-przyrodniczą specyfiką tego miasta, drugim ważnym źródłem dźwięków są zatem zjawiska przyrodnicze, obejmujące zarówno przyrodę ożywioną (odgłosy zwierząt, ptaków i owadów), jak i nieożywioną (szum morza i wiatru). Niekiedy Lipski ukazuje akustyczny paralelizm świata zwierzęcego i zjawisk przyrody nieożywionej: morze „wiecznie mruczące” (s. 61), a także sygnalizuje wspólnotę dźwięków pochodzących ze świata ludzkiego oraz tych przynależnych dominium natury: gwar szuku przypomina szum morza (s. 111), bohaterka

zajeżdżają taksówki”, a nad ranem „Małym autem rozwożą gazety, pieczywo. [...] Pierwsze busy” (s. 143–144).

²³ R. Losiak, *Malowniczość pejzażu dźwiękowego*, s. 55.

²⁴ W pierwszych dekadach istnienia Tel Awiwu to miasto zamieszkiwało wiele gatunków zwierząt niekojarzonych bynajmniej z przestrzenią miejską. Zdaniem Anat Helman, w latach 20. i 30. XX w. takie zwierzęta, jak wielbłądy, krowy, kury, konie, osły, bezdomne koty i psy – „nadawały Tel Awiwowi posmak miasta Lewantu lub dużego europejskiego miasta przedindustrialnej ery” [„They gave it the feel of a Levantine city, or a big European city of a premodern period”, tłum. – B. T.]; A. Helman, *Young Tel Aviv*, s. 33.

²⁵ Zob.: R. M. Schafer, *Muzyka środowiska*, tłum. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 296; por.: M. Kapelański, *Śladami wyobraźni kosmologicznej: metafora i ezoteryka w R. Murraya Schafera pismach o „pejzażu dźwiękowym”*, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 26, s. 186–205.

²⁶ R. Losiak, *Słuchanie i wołanie. Przestrzeń w doświadczeniu fonicznym*, „Tematy z Szewskiej” 2011, nr 1 (5), s. 112.

²⁷ „The murmur of the sea could be clearly heard. Mornings began with cocks crowing, followed by the cries of vendors selling their goods in the market, and of their camels, mules, and donkeys. Modernity was represented mainly by the sound of an occasional bus trundling through the streets” [tłum. – B. T.]; Y. Shavit, G. Biger, *The History of Tel-Aviv*, vol. I, *The Birth of a Town (1909–1936)*, Tel-Aviv 2001, s. 96–97; cyt. za: A. Golan, *Soundscape of Urban Development: The Case of Tel Aviv in the 1920s and 1930s. (Report)*, „Israel Studies” 2009 vol. 14, nr 3, s. 122, www.jstor.org/stable/30245875 (dostęp: 9 maja 2021).

powieści Batia „Mruczała niby kot przeciągle: Chrrrrr – dając tonacją swego głosu, niskiego głosu, znać, co mam robić” (s. 92), „wyję jak tresowany pies sąsiadów: cicho” (s. 80), „przylatuje jeden komar ze swoim fletem i gra” (s. 123), a słowa brzęczą jak mucha (s. 125).

Percepcja audialna nie ogranicza się do rejestracji dźwięków realistycznie występujących w otoczeniu Piotrusia i będących elementami składowymi telawiwskiej audiosfery. Odrębną grupę dźwięków stanowią w utworze halucynacje słuchowe, którym towarzyszą zazwyczaj omamy wzrokowe. Funkcja tych wyimaginowanych dźwięków, takich jak kaszel podlegającego zabiegowi animizacji pokoju, stękanie kredensu, albo dialogi i nawoływania w języku używanym na Kresach, wydaje się czytelna. Nieprzyjemne odgłosy ożywionych elementów mieszkania pani Cin są sygnałem odrzucenia i zarazem reifikacji Piotrusia, który nawet w miejscu swojego tymczasowego schronienia traktowany jest jak śmieć: „W końcu pokój wyrzygiwał mnie triumfalnie na ulicę. Jeszcze długo słyszałem jego olbrzymi kaszel, który był podobny do śmiechu hipopotama lub osła” (s. 128); „Wchodzę cicho na schody i słyszę, że pokój, mimo że wchodziłem cicho, zaczyna złośliwie wymiotować” (s. 135). Wrażenie akustycznych halucynacji sprawiają również słowa pani Cin, wplecione w wewnętrzny monolog bohatera-narratora (s. 79, 81), a także wypowiedzi „zielonkawego wyszybajły”, który w udręczonej wyobraźni Piotrusia pojawia się, aby wyrzucić go z wynajmowanego pokoju i nakłonić do zamieszkania na stałe w klozecie (s. 100–101). Natomiast dźwięki, które łącząc się z obrazem polskiego dworku na Kresach, podkreślają rustykalno-sielankowy charakter przywoływanej przestrzeni (rozmowy dworskiej panienci ze służbą, nawoływania i ludowe pieśni płynące z oddali, cisza salonu, w której słychać jedynie brzęczenie much i bicie wielkiego zegara w południe – s. 138–142), sugerują typ halucynacji memoratywnej, obejmującej zarówno prywatną, jak i zbiorową pamięć tego obszaru. Skoro jednak Lipski – jak sam wyznawał – nigdy na Kresach nie był, jego wizja kresowej Arkadii zapośredniczona została z lektur (przywołane powyżej akustyczne zdarzenia nasuwają skojarzenia z mitem Soplicowa²⁸), „ze specjalnie przeprowadzonych studiów”²⁹, jak też, co podkreśla Agnieszka Maciejowska, z opowiadań przyjaciółki Ireny Lewulis³⁰. Obok pragnienia, aby „pokazać tęsknotę człowieka za utraconym światem dzieciństwa i w ogóle przeszłości”³¹, oniryczny obraz kresowej rzeczywistości ma także cel eskapistyczny: przenosi bowiem Piotrusia z re-

²⁸ Maria Cieśla-Korytowska zauważa, że dźwięk zegara jest pierwszym dźwiękiem, jaki pojawia się w *Panu Tadeuszu*; zob.: M. Cieśla-Korytowska, *Szmary i trzaski w „Panu Tadeuszu”*, [w:] teże, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004, s. 44.

²⁹ L. Lipski, *Jak powstawał „Piotruś”*, „Kultura” (Paryż) 1998, nr 9 (612), s. 143–146; cyt. za: tenże, *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*, wyb. i oprac. H. Gosk, Izabelin 2002, s. 92.

Zdaniem Antoniego Zająca, studia nad pograniczną mową Kresów Północno-Wschodnich Lipski rozpoczął, aby poprzez przywołanie we własnych utworach „marginalnego języka, który uległ destrukcji wraz ze światem przezeń wyrażanym”, uzyskać dźwiękowy ekwiwalent utraty i nostalgii; A. Zając, „Poniedziałek – Ireny”. *Fantomowe Kresy Leo Lipskiego*, „Narracje o Zagładzie” 2019, nr 5, s. 284.

³⁰ Zob.: A. Maciejowska, *Słowo wstępne*, s. 19.

³¹ L. Lipski, *Jak powstawał „Piotruś”*, s. 91–92.

alnego i trudnego do zniesienia „tu i teraz” w gościnną, mityczną przestrzeń „tam i kiedyś”.

Kreację przedstawionej w *Piotrusiu* audiosfery determinuje w dużym stopniu sytuacja egzystencjalna tytułowego bohatera-narratora, który zmuszony jest do podjęcia specyficznej pracy: blokowania przed niechcianymi współlokatorami klozetu pani Cin. Wskutek konieczności przebywania od świtu do nocy w ciasnej, klaustrofobicznej przestrzeni oraz braku jakichkolwiek interesujących bodźców wzrokowych – Piotruś może patrzeć jedynie na brudne, „kiedyś pomalowane na zielono” ściany „ze śladami palców” (s. 73), albo na sedes i przemykające pod nim karaluchy – wyostrzony zostaje jego zmysł słuchu. Rejestruje on zatem odgłosy życia, które toczy się tuż obok: za ścianą, w mieszkaniu na górze, na klatce schodowej oraz w otaczającej budynek przestrzeni.

Hałas generowany przez mieszkańców telawiwskiej kamienicy sprawia, że Piotruś postawiony zostaje w sytuacji przymusowego podsłuchiwania: percepcji audytywnej, która pozostaje ukryta dla osób mówiących³². Chcąc nie chcąc (choć wydaje się, że podsłuchuje równie chętnie, jak zagląda do cudzych okien i podpatruje ubierające się żołnierki³³), słucha sąsiedzkich kłótni, awantur i plotek. Podsłuchiwanie, które pełni tutaj funkcję kompensacyjno-poznawczą, zastępuje percepcję wzrokową i staje się dla Piotrusia namiastką uczestnictwa w świecie ludzkim. Odgłosy kroków na klatce schodowej³⁴ – o różnej wysokości i natężeniu, brzmiące inaczej w zależności nie tylko od wieku i płci idącej osoby, ale także jej stanu zdrowia i samopoczucia – są nośnikiem informacji na temat mieszkańców telawiwskiej kamienicy, którzy często ukazywani są metonimicznie, jedynie poprzez audytywny aspekt swojego bycia:

Odróżniałem kroki prawie wszystkich lokatorów: lekkie, ciężkie, z charakterystycznymi zgrzytnięciami, potknięciami, sprężyste kroki dziewcząt, po dwa stopnie, cięższe chłopców, cichy syk towarzyszący zjeżdżaniu po poręczy. Wiedziałem nie tylko, kto w naszym domu kuleje, ale kto ma ciasne buty, jak czuje się dziś i tak dalej. Nie-wiarygodnie dużo da się wiedzieć po każdym odgłosie ludzkim (s. 78).

³² Por.: C. Zalewski, *Podsłuchiwanie – pozytywizm*, <https://sensualnosc.bn.org.pl/> (dostęp: 15 maja 2021).

³³ Podglądanie – najczęściej z dachów domów, które w gorące, letnie noce pełniły funkcję tarasu, albo wprost z ulicy, stanowiło ważną rolę w Piotrusiowej percepcji miejskiego życia: „[Wieczorem] Kto mógł, wychodził na dach, by się przewietrzyć. Idealna pora do podpatrywania” (s. 128); „Naprzeciwko mieszka sto dwadzieścia żołnierki. Podpatrujemy je. Edka dziś będzie podpatrywał tu. Zazwyczaj chodzi na dach, bo stamtąd lepiej widać” (s. 81); „Chodząc ulicami wieczorem, zaglądałem do parterów domów” (s. 128).

³⁴ Echo milknących kroków bywa w literaturze semantycznie nacechowanym ekwiwalentem rozstania; zob.: D. Czaja, *Szmary, szepty i krzyki. Muzyka wenecka*, [w:] *Audiosfera miasta*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2012, s. 63.

Wchodzi Edka. Nosi skarpetki, aby nie robić hałasu. Nie zauważyłem tego do-tychczas (s. 81).

Sygnalizujący obecność człowieka odgłos kroków niekiedy, jak się wydaje, ulega na chwilę materializacji, co tym bardziej redukuje podmiotowość osoby będącej źródłem tego dźwięku:

Słyszę na schodach obce kroki. Lekkie. Kroki przekraczają wejściowe drzwi. Teraz otwierają jeden yale. Drugi. Drzwi. Przede mną jest dziewczynka piętnastoletnia. Może ma szesnaście (s. 85) [podkreśl. – B. T.].

Wyszła. Kroki. Bardzo lekkie (s. 86).

Oprócz kroków Piotruś rejestruje także inne dźwiękowe sygnały, które nie mają bynajmniej akcydentalnego charakteru; większość z nich tak jak refren powtarza się od rana o określonej godzinie: „budzi mnie dziki łomot. Podkute buty o kafele” (s. 73), „O szóstej jest ogólne trzepanie” (s. 74), około wpół do ósmej rozpoczynają się „rozmowy sąsiadek przez okna i balkony” (s. 75), „już o dziesiątej spuszczenie stor” (s. 76) i „spuszczanie bez przerwy wody” (s. 76). Kolejnym stałym elementem fonosfery telawiwskiej kamienicy są poranne rozmowy mieszkających na piętrze imigrantów z Polski. Piotruś wychwytuje dokładnie każde zdanie wypowiedziane przez ich sześcioletnią córkę, która wyraźnie traci już umiejętność posługiwania się rodzimą polszczyzną: „Ta nauczycielka zrobi z nas człowieka”, „Ja mówię z tatą, to zawsze mama musi wejść w słowo”, „Proszę, zrób się na pies”, „Żadną sobotę spędziłam dziś” (s. 74). Po wyjściu dziewczynki do szkoły Piotruś słyszy kłótnie jej rodziców, powodowane, jak można się domyślać, trudnościami z aklimatyzacją w nowym kraju zamieszkania oraz lękiem przed utratą ojczyznojęzyka. Kolejna dawka hałasu wiąże się z powrotem dziecka ze szkoły: „W tej chwili wpadła na górę dziewczynka, skandując: „Da-wid, Dawid, król Israeeee-la. I tak w kółko” (s. 100). Niekiedy używa ona słów religijnej hebrajskiej pieśni w oryginale: „Da-wid, Da-wid, melech Israel” (s. 103)³⁵ albo bawi się używaniem nieznanym jej rodzicom, nieprzyzwoitych wyrażen:

Wracała zazwyczaj z dzikim wrzaskiem „Kusemak”. (Arabskie wyzwisko, nieprzyzwoite).

– Co to znaczy? – pytał głos kobiecy.

³⁵ Adam Lipszyc wysuwa ciekawą hipotezę na temat znaczeń ukrytych w słowach skandowanych przez dziewczynkę. Jak pisze, „można się zastanawiać, czy heretyk Lipski nie chciał, byśmy w słowach dziewczynki wyodrębnili słówko «sra». Jeśli wziąć pod uwagę, że cząstka «el» oznacza Boga, wówczas moglibyśmy dojść do wniosku, że w swej pomieszanej polsko-hebrajskiej mowie dziewczynka obwieszcza światu, że Bóg robi kupę na swój babeliczny świat. Ten wulgarny żart jak najbardziej pasowałby do fekalnej teologii Lipskiego”; A. Lipszyc, *Część śmierci*, s. 344.

Wtedy dziewczynka zaśmiewała się i mówiła wśród śmiechu „już nie mogę... tak... tak boli brzuch”, krztusiła się, na klatkę schodową i zjeżdżała po poręczu na dół (s. 78).

Te powtarzalne zdarzenia dźwiękowe obrazują szybki proces nabywania przez dziecko nowej tożsamości językowo-kulturowej przy jednoczesnej negatywnej wobec „nowych form życia”³⁶ postawie jego rodziców, a zwłaszcza tęskniącej za Polską matki, dla której ważniejsze jest, „żeby dziecko rozróżniało jałowiec od kaktusa. I żeby znało słowa ozimina, krokiew, żuraw” (s. 75). Pomiedzy imigrantami a ich dziećmi, które posługują się hebrajskim – językiem szkoły i zabaw z rówieśnikami – o wiele sprawniej niż wyniesioną z domu polszczyzną, tworzy się, jakże bolesna dla starszego pokolenia, przepaść kulturowa.

Podśluchiwanie, chociaż obarczone negatywnymi konotacjami jako nieprzyjemne do powszechnie uznanych zasad współżycia społecznego, w świecie przedstawionym utworu wydaje się (podobnie jak podglądanie) powszechnie uprawianym i akceptowalnym zwyczajem, sposobem na zabicie nudy oraz formą darmowej rozrywki. Przechwytywanie cudzych rozmów, zwłaszcza w sytuacjach intymnych, rodzi pewien rodzaj ekscytacji. Podśluchują niechciani sublokatorzy z pokoju za ścianą („Miałem stale wrażenie, może mylne, że oni tam, w tym pokoju z nocnikiem, podśluchują, siedzą jak szczury, wachają, ruszając czarnymi nosami, uważnie, cicho” – s. 69), a także mieszkańcy pobliskich kamienic, którzy schodzą się wraz z dziećmi, żeby posłuchać kolejnej awantury pani Cin z jej porywczym synem Edką³⁷:

Krzyczą oboje. Już wiem. Przychodzi się na to z trzech ulic. Okna otwarte. Dorośli i dzieci siadają na murkach. Wygodnie. [...] Ona wpada w szał. [...]

– Policja, policja. On dusi.

Charczenie. Brzęk szkła. [...]

Edka zdyszany:

– Jak nie przestaniesz krzyczeć... Milcz. Milcz!³⁸

Kumulacja nieprzyjemnych dźwięków o gwałtownym charakterze, takich jak krzyki i brzęk rozbijanego szkła, skonstrastowana zostaje z następującą tuż potem ciszą, w której słychać jedynie chrobot dziecięcej hulajnogi:

³⁶ L. Lipski, *Jak powstawał „Piotruś”*, s. 92.

³⁷ Większość mieszkańców kamienicy miała – co podkreślał Lipski – „swoje pierwotne wzory w życiu tutejszym”; L. Lipski, *Jak powstawał „Piotruś”*, s. 92. Jak wynika z napisanego w 1947 r. listu Lipskiego do Michała Chmielowca, pierwowzorem pani Cin była niejaka pani Szanto, u której pisarz wynajmował pokój przy ulicy Mapu 8 (w *Piotrusiu* Chapu-Chapu 8) w Tel Awiwie: „Mieszkam u pani Szanto, starej kurwy. Jej syn ją dusi codziennie po przyjeździe z pracy. Ma rację. [...] P[ani] Sz[anto] krzyczy. Takim głosem, jakim wyją szakale”; cyt. za: A. Maciejowska, *Słowo wstępne*, s. 11.

³⁸ Drażniącym, kakofonicznym dźwiękom, jakie pojawiają się w opisach awantur, towarzyszą często odpychające wrażenia olfaktoryczne: „ty cuchnąca” (s. 71), „śmierdzą ci nogi. Jak kozioł śmierdzisz” (s. 70).

On zrywa się nagle, wybiega z domu. Rozchodzą się pomału. Tylko dzieci zostają. Słysząc chrobot hulajnoży (s. 71).

Groteskowe obrazy klótni i rękoczynów, nieraz usprawiedliwianych wiejącym akurac hamsinem (por.: „Na górze awantura. On bije ją proteżę. Potem gwałtowne spuszczenie stor. Edka mówi, wychodząc: – Dziś straszny chamsin” – s. 84), stanowią skądinąd diagnozę kondycji zdegenerowanego współczesnego społeczeństwa, przywykłego ponadto do dużej dawki hałasu³⁹. Ukazany w utworze głośny sposób bycia mieszkańców Tel Awiwu może być jednak odbierany, z jednej strony, jako oznaka ich temperamentu i witalności, a nawet akceptowany jako przejaw „przebiegającego życia” (s. 81)⁴⁰. Jak pisze bowiem kulturoznawca i filozof Bartosz Jastrzębski, „Typowe dźwięki są sygnaturą normalności, normalnej obecności w społecznym świecie. Oto słyszę hałasy: zatem zwykle ludzkie sprawy się toczą”⁴¹. Gwar szuku, sąsiedzkie plotki i kłótnie, odgłosy kroków na klatce schodowej, trzepania pierzyn, zjeżdżania po poręczu, spuszczenia wody czy opuszczanych żaluzji – wszystkie te dźwięki, zwyczajne i a-semiotyczne, tworzą muzykę dnia codziennego⁴². Ludzki harmider pełni zatem funkcję ochronną, zagłusza bowiem pustkę istnienia oraz „uniemożliwia uświadomienie, skąd i dokąd człowiek zmierza”⁴³. Z drugiej jednak strony, hałaśliwe dźwięki, które są sygnałem negatywnych emocji, braku porozumienia, konfliktów i przemocy, ukazują bohaterów jako istoty niezdolne do komunikacji międzyludzkiej i zgodnego społecznego współżycia. W przestrzeni gęsto wypełnianej dźwiękami nie ma także miejsca na kojarzoną z ciszą sferę sacrum: „sakralne motywy przywoływane w opowieści funkcjonują – jak pisze Magdalena Kliszcz – jako znaki oderwane od ustalonych kulturowo kodów: zmieniają się w znaki puste lub przekornie przez narratora odwrócone”⁴⁴. Nawet w żydowskich modlitwach, którym notabene Piotruś przysłuchuje się, siedząc w klozecie, wybrzmiewają tony gniewu i pretensji do Boga:

³⁹ Słowacka pisarka i filozofka Etela Farkašová współczesne społeczeństwo nazywa „dynamicznym”, „głośnym i rozkrzyczanym społeczeństwem dźwięku czy wręcz hałasu” albo „wzmózonej akustyki”; E. Farkašová, *Fenomen ciszy w kontekście (nie tylko) literackim*, tłum. M. Waligórski, „Tekstualia” 2009, nr 4 (19), s. 131. Na temat ciszy w dzisiejszym świecie pisze norweski podróżnik i filozof, Erling Kagge; zob.: E. Kagge, *Cisza. Opowieść o tym, dlaczego straciliśmy umiejętność przebywania w ciszy i jak ją odzyskać*, tłum. I. Zimnicka, Warszawa 2017.

⁴⁰ Zagadnieniu uciążliwego hałasu w Tel Awiwie, w latach 20. i 30. XX w. (opisane na podstawie analizy skarg wysyłanych notorycznie przez mieszkańców do urzędu miasta) poświęcony został artykuł izraelskiego geografa Arnona Golana, *Soundscape of Urban Development*. Niemniej z tego samego powodu to Nonstop City, ucieleśnienie młodości i dynamiki, było wielbione; zob.: M. Azaryahu, *Tel Aviv: Mythography of a City (Space, Place, and Society)*, New York 2006, s. 127–155.

⁴¹ B. Jastrzębski, *Cisza współczesnej codzienności*, „Tematy z Szewskiej” 2007, nr 1, s. 28.

⁴² Na temat domowej przestrzeni audialnej pisze interesująco Agnieszka Janiak w artykule *Audialny wymiar codzienności*, [w:] *Audiosfera miasta*, s. 91–97.

⁴³ Tamże, s. 27.

⁴⁴ M. Kliszcz, *Wolając z dna*, s. 136.

Tego dnia było jakieś święto. Miałem okazję słyszeć w kłozecie modlitwy żydowskie. One nie proszą. Żądają. Nawet grożą. Mówią do Boga tylko słowami uniżenie. Poza tym mają coś z targu z Bogiem, który wybrał ten naród (s. 98)⁴⁵.

Jak słusznie zauważa Adam Lipszyc, „Przez samo usytuowanie słuchacza modlitwy te zostają wszakże zbezczeszczone, co gorsza zaś, dwuznaczna składnia pozwala wręcz odczytać to zdanie jako doniesienie o modlitwach, które rozbrzmiewają wyłącznie wewnątrz kłozetu”⁴⁶. Podobną dwuznaczność zawiera także quasi-cytat z amerykańskiej gazetki obozowej: „Kłozet drugiej klasy został otwarty koło kantyny głównej. Nabożeństwo żydowskie odprawi kapitan Rubin” (s. 117).

W przestrzeni pełnej zgiełku i wyzutej z metafizycznego ciężaru, gdzie Żydzi kłócą się z Bogiem, słyhać też kłótnie pracujących na podwórkach prostytutek:

Spokój aż do dwunastej. Po dwunastej wybucha spór. [...] Ta niegłucha, druga, przezywa tę pierwszą głuchą. [...] W końcu dodaje: – Tfu, taka kurwa, żeby przynajmniej rozumiała. I odchodzi. Ta pierwsza krztusi się i wyje, mówi „aba, aba, bababa, bababa” i znów dochodzi do wycia. W końcu uspokaja się (s. 73).

W sekwencji sylab, naśladowującej niezrozumiałą mowę głuchej, można dopatrzeć się ukrytego znaczenia: Adam Lipszyc wysuwa hipotezę, że nieszczęsna kobieta, przywołując „jakiegoś nieobecnego ojca (lub Ojca)” (hebr. *aba*), usiłuje zarazem „nazwać owo miejsce opuszczone przez ojca, miejsce, w którym ona, Piotruś i wszyscy inni utkwili. Owo miejsce to ruiny wieży Babel” i „tylko rozbita mowa głuchoniemej – «bababa, bababa» – nazywa to rozbite miejsce”⁴⁷. Język, który „rozpada się i kruszy” (s. 80), nie służąc już ani międzyludzkiej komunikacji, ani przymierzu z Bogiem, staje się ekwiwalentem rozpadu świata⁴⁸. Niemożność autentycznego spotkania z drugim człowiekiem, a nawet zwykłej komunikacji („Szedłem wśród ludzi, ale zawsze wyskakiwałem niby korek, nie mogłem w nich wejść” – s. 80), w dziele Lipskiego sygnalizowana jest wielokrotnie; stąd będące wyrazem lęku i niepewności jąkanie się – jeszcze jedna przypadłość Piotrusia-inwalidy – w rozmowie z panią Cin, spotęgowane nieznajomością hebrajskiego wyobcowanie bohaterów utworu ze społeczeństwa (oprócz Piotrusia, szczególnie

⁴⁵ Por. opis modlitwy zawarty w opowiadaniu *Miasteczko*: „[Żydzi] Kiwali się, mieli pretensję do Boga, krzyczeli, wyzywali nawet głośno. Napierali na Niego. Chcieli, już chcieli od Niego. Robili Mu wymówki. To nie było to co w kościele. Byli jakby z Bogiem bliżej w modlitwie. To, że kiwali się raz w jedną, raz w drugą stronę, nie było wcale z pokory. Były to gwałtowne ruchy, dawne, pradawne, jak u zwierząt. Ruchy namiętne. Krzyczeli na Boga ostrym głosem. Upominali się o coś, nawet – może – grozili Mu. Taki był ton modlitwy” (s. 159).

⁴⁶ A. Lipszyc, *Część śmierci*, s. 341.

⁴⁷ Tamże, s. 338.

⁴⁸ Jak pisze Adam Lipszyc, „Lipski w sposób nader wyrazisty pokazuje, że o rozpadzie nie sposób mówić językiem, który sam rozpadowi nie uległ”; A. Lipszyc, *Część śmierci*, s. 338.

cierpią z tego powodu imigranci z Polski), czy nagle zamilknięcia⁴⁹, kiedy Piotruś nie wie, co powiedzieć, na przykład w rozmowie z chorym na raka sąsiadem (s. 135). „Krzyki kurw” za oknem, które są akustycznym tłem nocnych rozmyślań Piotrusia („Nocami myślałem przy krzykach prostytutek” – s. 87), stają się zatem jednym z symptomów postępującej degradacji otaczającej rzeczywistości, a także metafizycznej pustki, braku eschatologicznej nadziei i nieodłącznej od bytu, nieusuwalnej tymczasowości.

W zdominowaną przez hałas przestrzeń antroposfery wdzierają się dźwięki przyrody, które ewokując piękno świata, łagodzą zarazem świadomość jego okrucieństwa. Jak bowiem Lipski przyznaje, szukanie kontaktu z przyrodą jest jednym ze sposobów – podobnie jak wysiłek intelektualny, miłość oraz seks – na ucieczkę „z granic okrutnej rzeczywistości”⁵⁰. Odgłosy przyrody słyszalne są szczególnie nocą – ambiwalentnie wartościowaną porą – którą bohater-narrator porównuje do głębokiej studni, pochłaniającej dźwięki dnia:

Noc się robi coraz głębsza, coraz to bardziej bezdena. Wydłuża się jak granatowy kwiat, w którym są ukryte żółtojaskrawe pręciki. Noc jest jak studnia, w której przeglądam się, z wszystkimi awanturami, krzykami (s. 81).

Właściwością „uspokajającej i zabójczej” studni, nazwanej przez filozofa Stefana Symotiuka „olbrzymim pudłem rezonansowym”, jest „dziwna «wilgotna» cisza, a właściwie coś niedosłyszalnie szemrzącego, mruczącego, szepczącego”⁵¹. Nocna cisza, o ile nie jest zakłócana krzykami prostitutek albo szwendających się po promenadzie gromadek chłopców, którzy „zatrzymują się, potem idą, krzycząc głośno, dalej” (s. 143), eksponuje – na zasadzie kontrastu – najłżejszy nawet szmer i szelest. Każdy dźwięk, tak jak studienne echo, wydaje się wzmocniony i jakby mniej rzeczywisty: słyszalne są lekkie uderzenia liści, niemal bezszelestny lot nie-

⁴⁹ Zob.: *Semantyka milczenia. Zbiór studiów*, red. K. Handke, Warszawa 1999; *Semantyka milczenia. Zbiór studiów II*, red. K. Handke, Warszawa 2002.

⁵⁰ L. Lipski, *Jak powstawał „Piotruś”*, s. 90–91. Zdaniem Doroty Krawczyńskiej, „Świat ludzki, zwierzęcy i świat rzeczy wciąż się u Lipskiego przecinają, koegzystują ze sobą, komunikują. Odzworowują wzajemnie swoje uporządkowanie (lub chaos), łączą się w tajemną jedność, mówiącą lub milczącą we wspólnym języku”; D. Krawczyńska, *Nagie życie Leo Lipskiego (Wstęp)*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6, s. 9.

⁵¹ S. Symotiuk, *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997, s. 33, 36, 35 (rozd.: *Ejdetyka studni*). Jak pisze dalej Symotiuk, dźwięki ze studni, która zdaje się „coś rozpamiętywać, wspominać, kontemplować”, docierają do słuchającego z pewnym opóźnieniem: „Kropla wody lub mały kamyk rzucony z góry powoduje hałaśliwy plusk, który jest dziwnacznie przedłużony w czasie. Nie wydobywa się od razu, gdyż kropla czy kamień musi dolecieć do dna. Studnia nie reaguje więc natychmiast, lecz jakby z powściągliwością i ociąganiem pełnym dumy, majestatu i namysłu”; tamże, s. 35.

toperzy, dalekie wycie szakali, a także dochodzące z bliska miauczenie i wrzaski półdzikich kotów⁵²:

Siadam na ławce w małym parku przy Gordon. Księżyc krąży nad moją głową. Liście cicho stukają o siebie (s. 137).

Podczas chamsinów [...]. Wieczorem latały tylko nietoperze. [...] Wróble schodziły się na pewnym krzaku, aby omówić kurs prosa. Potem robiło się całkiem cicho, gdyby nie kwiki przelatujących gacków i miauczenie kotów (s. 95–96).

Fioletowa noc. Na peryferiach szakale. Ich żałosny śmiech. [...] Koty kwilą i wrzeszczą. Załatwiają tu swoje marcowe sprawy o wszystkich porach roku. Uginają blaszany dach na fabryczce, tuż obok (s. 72).

Nad ranem Piotruś rejestruje głosy ptaków o nieznanym mu nazwie, a także dźwięki (najprawdopodobniej ptasie), których źródła nie jest w stanie zwizualizować:

Pierwsze budzą się, jeszcze przed wschodem słońca, ptaki, które wydają odgłos: glup, glup, glup. Są dość duże i nie widać ich w czasie dnia (s. 143).

Mgły wstają z morza. Nad ranem zawsze jakieś kląskanie, które przechodzi w pisk (s. 136).

Sygnaly foniczne pochodzące z przyrody pełnią niewątpliwie funkcję nastrojotwórczą i niosą ukojenie. Jedynym dźwiękiem, który wydaje się trudny do zniesienia, jest trwające całą noc, natarczywe pianie kogutów:

Pieją koguty. Nie wiem, jak Jezus mógł sobie z nimi poradzić. „Trzeci kur” jest całkowicie dowolnym pojęciem. Pieją całą noc. Z daleka i z bliska (s. 72).

Wśród śpiewu kogutów usypiam (s. 73).

Percepcja tego dźwięku, który zwiastuje początek dnia, zapośredniczona zostaje poprzez teksty kultury: w tradycji chrześcijańskiej pianie kogutów łączone jest z opisanym w Ewangeliach wydarzeniem z życia Piotra Apostoła, kiedy to św. Piotr publicznie wypiera się Chrystusa⁵³. Aluzja religijna, zawarta w cytowanym powyżej fragmencie utworu, nadaje mu wymiar parodystyczny. Pianie kogutów – dźwiękowy atrybut św. Piotra – „prześladuje” bowiem Piotrusia, a zarazem traci swoje ukonstytuowane teologicznie znaczenie.

⁵² Dźwięki rozumiane przez koty pojawiają się też we wspomnieniach Piotrusia: „Opowiadał o Persji. Jak tam czarowałem koty. [...] Zwolywałem je miauczeniem kotki, przeraźliwym krzykiem. [...] Były ogromne i ciche” (s. 113).

⁵³ „I w tej chwili kogut zapiał. Wspomniał Piotr na słowo Jezusa, który mu powiedział: «Zanim kogut zapieje, trzy razy się Mnie wyprzesz». Wyszedł na zewnątrz i gorzko zapłakał” (Mt 26,73–75); cyt. za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich, Poznań–Warszawa 1980 (Biblia Tysiąclecia). Zdaniem Piotra Sadzika, „O ile w Ewangelii zaparcie się Jezusa przez Piotra dokonuje się w chwili trzeciego piania koguta, o tyle w przestrzeni, w której koguty pieją permanentnie, zdrada Chrystusa wydaje się stałym komponentem świata”; P. Sadzik, *Zdrobniale jąkanie*, s. 63.

Szeroką paletę dźwięków, takich jak szum, chłopot fal, pluśnięcia – wplecionych w doznania wizualne oraz taktylne – generuje morze. Chociaż, zdaniem Marty Cuber, w prozie Lipskiego morze zawsze „odsyla do śmierci”⁵⁴, niemniej podkreślić należy fakt, że ma ono również aspekt erotyczny⁵⁵, a nade wszystko jest jednym z tych komponentów piękna świata, „które godzą człowieka z rzeczywistością”⁵⁶. Nocą słychać z daleka „szum morza, które wypływa swoje wnętrzości” (s. 122) albo – z bliska – chłopot fal przypominający dźwięk głośnych pocałunków⁵⁷: „Światła portu. Ogniki na morzu. Morze, które delikatnie chłupie o brzeg, niby cmokanie: Tkam, tkam-tkam, tkam, tkam-tkam” (s. 123).

Poza sekwencjami dźwiękonaśladowczymi oraz słowami bezpośrednio nazywającymi dźwięk („Słońce plusnęło do wody, duże, czerwone, woda rozprysnęła się” – s. 90), synestezyjne opisy morza mogą zawierać również określenia, które kontekstualnie wywołują efekt ciszy. Funkcję jej wizualnych ekwiwalentów pełnią tutaj sugestywne obrazy kojarzącej się z pustką bieli, zapadającej ciemności czy mew śpiących na falach:

Morze. Opuszczają się białe żagle (s. 78).

Mewy spały na falach. Morze było leniwe i ospałe. Przeciągało się jak kot. W nocy zaczęło świecić przy najmniejszym ruchu rufy: robaczki świętojańskie morza (s. 92).

Na plaży. Słońce zapada się w morze i dziś nie rozpryskuje wody. Ciemność zaczyna wydobywać się z ziemi. W końcu otacza nas (s. 98).

Podobną rolę spełniają słowa, które sugerują delikatne dotknięcia⁵⁸: „Jakieś ptaki ocierają się” (s. 83), „Nietoperze, powleczone białym światłem, ocierając się, zostawiają ślady dotkniętych ciem” (s. 80), „W nocy, [koty] przynosiły długie cienie i ocierały się o mnie” (s. 113). Innym zabiegiem pozwalającym osiągnąć wrażenie bezdźwięku jest operowanie słowem „cisza” bądź wyrazami pozostającymi

⁵⁴ M. Cuber, *Trofea wyobraźni...*, s. 182. O akwatyecznej topice w twórczości Lipskiego pisali także m.in.: J. Wierzejska, *Retoryczna interpretacja autobiograficzna...*, s. 391–394 i P. Sadzik, *Zdrobniałe jękanie*, s. 67–69.

⁵⁵ Por.: „[Batia] Umiała się tak całkowicie oddać, że nie pozostało znaku. Jak z okrętu, który poszedł na dno. Przeptywała nade mną niby fale, uderzając o mnie, pochylając się (jak fala biegnąca), prostując się (jak fala trafiająca o skałę), aż stoczyła się z zaciśniętymi wargami – drgając” – s. 99); Jej oczy „były przedtem koloru morza i wraz z nim zmieniające się” (s. 92); „Ona patrzyła na mnie dużymi, szklistymi oczami, zielonymi, neonowo-niebieskimi, w których falowało morze” (s. 113); „Przeciągnęła się. Wszystko w niej faluje” (s. 122).

⁵⁶ L. Lipski, *Jak powstawał „Piotruś”*, s. 91.

⁵⁷ Liryczne opisy nocnego, nadmorskiego krajobrazu przywodzą na myśl pojawiający się w literaturze, malarstwie i muzyce romantyczny nokturn, którego wyznacznikiem jest „nocna rozmowa bez słów z nocą, przyrodą i sobą samym”; zob.: E. Zarych, *Nocna rozmowa – nokturn w muzyce, literaturze i malarstwie romantyzmu*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 366.

⁵⁸ Na temat audytywnego, taktylnego oraz wizualnego wymiaru doświadczenia ciszy pisze Robert Losiak; zob.: R. Losiak, *O estetyce ciszy*, „Tematy z Szewskiej” 2007, nr 1, s. 91.

w polu semantycznym ciszy⁵⁹, a także charakterystyczne ukształtowanie brzmieniowe tekstu, w tym instrumentacja głoskowa⁶⁰ i kondensacja treści. Eliptyczne wypowiedzi tworzone z urywanych, fragmentarycznych zdań bądź z ich równoważników, a nawet z pojedynczych wyrazów⁶¹, generują pauzy, przez które – jak przez szczeliny – wsącza się cisza:

Chmury pasą się na ciemnym niebie. Ćma-olbrzym. Jakieś ptaki ocierają się. Koty chodzą bezszelestnie, jak sarny. Podobnie ruszają głową. Ogon koci faluje jak morze. Niezależnie od kota. Ptaki nocne – białe (s. 83).

Nietoperze, powleczone białym światłem, ocierając się, zostawiają ślady dotkniętych ciem. W górze, drzewa łączą się z chmurami i odpływają jak one (s. 80).

Domy nieruchome – śpiące zwierzęta. Palmy. Palmy. Ciemno. Krążę nad krajobrazami do powtórzenia, nad wspomnieniami, które nie wiadomo, czy były (s. 80).

Cisza jako tło akustyczne dla delikatnych dźwięków tworzy nastrój intymności, spokoju i kontemplacji, i, w tym sensie, może – zdaniem Marii Gołaszewskiej – uzyskiwać „status pozytywnego zjawiska audiosfery”⁶². Z drugiej jednak strony, brak dźwięków nie konotuje wyłącznie pozytywnych znaczeń, albowiem kojarzony bywa z pustką, samotnością i z cierpieniem. W sytuacji „bycia na dzień” każdy dźwięk wydaje się nicią łączącą z bytem, gdyż „dźwięki to życie, ich brak, dosłownie lub w przenośni, to śmierć”⁶³:

Są całe okresy, kiedy leży się na dnie. Wtedy ulgę sprawia słuchanie tykania zegarka, wącianie wody kolońskiej, lizanie i całowanie poręczy krzesel, mówienie obcym głosem:

– Piotruś, nie martw się tak bardzo (P, s. 81).

⁵⁹ Pisze na ten temat Zofia Zarębianka w artykule *Oblicza ciszy w poezji polskiej dwudziestego wieku na wybranych przykładach*, „Tekstualia” 2009, nr 3, s. 168–169.

Por. scenę nocnej rozmowy Piotrusia i Batii:

„Cisza.

No opowiadaj.

– Jeśli przeszłość, która zawałiła się nade mną, spaliła wszystkie ziarna, przyniotła mnie, wydobędzie się przez to opowiadanie, to...

Cisza.

– Opowiadaj” (s. 116–117).

⁶⁰ Na przykład, powtarzalność samogłosek „e”, „o”, „a” w zdaniu: „Nietoperze, powleczone białym światłem, ocierając się, zostawiają ślady dotkniętych ciem” (s. 80).

⁶¹ Na temat „kalekich słów” w twórczości Lipskiego zob.: A. Dauksza, *Nosiciel pamięci*, s. 134–135.

⁶² M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997, s. 78.

⁶³ B. Jastrzębski, *Cisza współczesnej codzienności*, s. 28; por. słowa amerykańskiej pisarki Diane Ackerman: „Dźwięki wzmacniają zmysłową esencję naszego życia. Jesteśmy uzależnieni od ich pośrednictwa w rozumieniu świata, łączności z nim i jego wyrażaniu”; D. Ackerman, *Historia naturalna zmysłów*, tłum. K. Chmielowa, Warszawa 1994, s. 183.

Obca i wroga, cisza absolutna (o ile taka obiektywnie istnieje, gdyż „na Ziemi prawie wszystko wydaje jakiś dźwięk”⁶⁴) staje się zwiastunem ostatecznego końca, ontyczną nicością skrywającą tajemnicę śmierci. Ale, jak pisze Jastrzębski:

jest chyba w człowieku coś, co każe mu tęsknić za absolutną ciszą: to pragnienie przezroczystości, zniknięcia. Jest to Thanatos, popęd śmierci, czyli wycofania się z jednostkowego życia. Tajemnicą ciszy byłoby uwolnienie się od jakiegokolwiek konkretnej formy istnienia, od dusznego ograniczenia, jakie taka forma koniecznie niesie, i powrót do Jedni, obojętnie jak rozumianej⁶⁵.

Ewokacją tej otchłannej ciszy są zdania, które zamykają utwór:

Konanie, w milczeniu, przez lata. Zamurowany we własnym ciele (jak mniszki zamurowywano).

I wtedy wejdą zwierzęta do twojego pokoju i siądą na tobie spokojnie, jak na kamieniu i ziemi (s. 145).

Dźwięk, w świecie powieściowym *Piotrusia* percypowany bezpośrednio i realnie, jak również będący wyrazem audytywnych urojeń tytułowego bohatera, stanowi część polisensorycznego obrazu przedstawianej rzeczywistości. To, co słyszalne, wkomponowane bywa we fragmenty mówiące o doznaniach wzrokowych, taktylnych oraz olfaktorycznych. Wrażenia słuchowe są przy tym równie spolaryzowane i ekstremalne jak te związane z węchem (fetor – zapach kwitnących drzew pomarańczy), wzrokiem (odrażająca postać pani Cin – Jaffa-piękna) czy dotykiem (doznania seksualne – poczucie zamurowania we własnym ciele). Skala doznań akustycznych przywoływanych w utworze rozciąga się od dźwięków najbardziej głośnych, natarczywych i nieprzyjemnych, takich jak łomot butów o kafele, krzyki, trzaskanie drzwiami, walenie młotkiem w drzwi, wycie głuchoniemej, aż po ciszę będącą tłem dla najłżejszych dźwięków, jak delikatne odgłosy fal uderzających o brzeg, daleki szum morza, chlupot wody, pluśnięcia, szept, mamrotanie, chrobot hulajnogi albo tykanie zegara, a w końcu – absolutny brak fonicznych sygnałów i słuchowe odczucie pustki. Podczas gdy hałas kojarzy się z życiem, choćby najbardziej zdegradowanym, nacechowana semantycznie cisza ma bardziej ambiwalentne znaczenie: towarzyszy bowiem Piotrusiowi zarówno w jego chwilach kontemplacji piękna świata oraz erotycznej rozkoszy, jak i w naznaczonych samotnością i cierpieniem okresach „bycia na dnie”. Całkowita afonia jest z kolei zwiastunem ostatecznej katastrofy, atrybutem nicości i śmierci. Rozbudzona wrażliwość audytywna Piotrusia (podobnie jak wrażliwość wizualna, olfaktoryczna i taktylna) przybliża

⁶⁴ Tamże, s. 183. Zdaniem Wioletty Dąbrowskiej, „cisza absolutna jest raczej ideą niż faktem”; W. Dąbrowska, *Cisza mistyczna. Znaczenie ciszy i milczenia w mityce buddyjskiej*, „Tematy z Szewskiej” 2007, nr 1, s. 43.

⁶⁵ B. Jastrzębski, *Cisza współczesnej codzienności*, s. 29.

go zatem do istoty bytu, gdyż poprzez doświadczenie foniczne, wraz z jego ulotnością i zmiennością bodźców akustycznych, odczuwa on bardziej procesualność, akcydentalność i tymczasowość istnienia.

LITERATURA

- Ackerman D., *Historia naturalna zmysłów*, tłum. K. Chmielowa, Warszawa 1994.
- Audiosfera miasta*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2012.
- Azaryahu M., *Tel Aviv: Mythography of a City (Space, Place, and Society)*, New York 2006.
- Bernat S., *Kierunki kształtowania krajobrazów dźwiękowych*, [w:] *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych, Prace komisji krajobrazu kulturowego*, t. 11, red. S. Bernat, Lublin 2008.
- Brzostek D., *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014.
- Cieśla-Korytowska M., *Szmary i trzaski w „Panu Tadeuszu”*, [w:] tejże, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004.
- Cuber M., *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, Katowice 2011.
- Dauksza A., *Nosiciel pamięci. Ekonomia afektu Leo Lipskiego*, [w:] tejże, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017.
- Dąbrowska W., *Cisza mistyczna. Znaczenie ciszy i milczenia w mistyce buddyjskiej*, „Tematy z Szewskiej” 2007, nr 1.
- Farkašová E., *Fenomen ciszy w kontekście (nie tylko) literackim*, tłum. M. Waligórski, „Tekstualia” 2009, nr 4 (19).
- Frączyński A., *Jak działa pisarz mniejszy? Przypadek Leo Lipskiego*, <http://malyformat.com/2018/06/jak-dziala-pisarz-mniejszy-przypadek-leo-lipskiego/> (dostęp: 20 listopada 2020).
- Golan A., *Soundscapes of Urban Development: The Case of Tel Aviv in the 1920s and 1930s (Report)*, „Israel Studies” 2009 vol. 14, nr 3.
- Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997.
- Gosk H., *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*, Izabelin 1998.
- Helman A., *Young Tel Aviv. A Tale of Two Cities*, tłum. H. Watzman, Waltham, Mass 2010.
- Jastrzębski B., *Cisza współczesnej codzienności*, „Tematy z Szewskiej” 2007, nr 1.
- Kierzek-Trzeciak P., *Audialna terminologia literaturoznawcza*, <https://sensualnosc.bn.org.pl/> (dostęp: 12 maja 2021).
- Kliszcz M., *Wołając z dna. O związku ciała i pragnienia w „Piotrusiu” Leo Lipskiego*, [w:] *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenia*, red. M. Dąbrowski i A. Molisak, Warszawa 2006.
- Krawczyńska D., *Nagie życie Leo Lipskiego (Wstęp)*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6.
- Krupiński P., *Leo Lipski – Homo Patiens na szlakach literatury*, [w:] *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenia*, red. M. Dąbrowski i A. Molisak, Warszawa 2006.
- Lipski L., *Jak powstawał „Piotruś”*, „Kultura” 1998, nr 9.
- , *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*, wyb. i oprac. H. Gosk, Izabelin 2002.
- , *Piotruś*, Olsztyn 1995.
- Lipszyc A., *Część śmierci: bierny frankizm i czarna gnoza w „Piotrusiu” Leo Lipskiego*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2.
- Losiak R., *Malowniczość pejzażu dźwiękowego. O pewnym aspekcie estetycznego doświadczenia audiosfery*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.

- , *O estetyce ciszy*, „Tematy z Szewskiej” 2007, nr 1.
- , *Słuchanie i wołanie. Przestrzeń w doświadczeniu fonicznym*, „Tematy z Szewskiej” 2011, nr 1 (5).
- Maciejowska A., *Słowo wstępne*, [w:] L. Lipski, *Powrót*, Paryż–Kraków 2015.
- Pytko M., „*Zrobilem się na pies*”, czyli „*Piotruś*” Leo Lipskiego w świetle (i mroku) teorii śmiechu Henri Bergsona i Georges’a Bataille’a, „Tekstualia” 2019, t. 4, z. 59.
- Rodaway P., *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*, Routledge, London–New York 1994.
- Sadzik P., *Zdrobniałe jękanie. Teologia afatyczna w „Piotrusiu” Leo Lipskiego*, „Wielogłos” 2019, nr 2 (40).
- Schafer R. M., *Muzyka środowiska*, tłum. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9.
- Symotiuik S., *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997.
- Sznajder M., *Lilia pośród cierni, czyli o technikach oddechowych w atmosferze chaosu. O „Piotrusiu” Leo Lipskiego*, [w:] *Literatura i chaos: szkice o literaturze XX i XXI wieku*, red. B. Gutkowska, A. Nęcka, Katowice 2016.
- Tenczyńska A., *Melosfera i fonosfera jako kategorie badań literackich*, <https://sensualnosc.bn.org.pl/> (dostęp: 12 maja 2021).
- Wierzejska J., *Retoryczna interpretacja autobiograficzna: na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*, Warszawa 2012.
- Zajac A., „*Poniedziałek – Ireny*”. *Fantomowe Kresy Leo Lipskiego*, „Narracje o Zagładzie” 2019, nr 5.
- Zarębianka Z., *Oblicza ciszy w poezji polskiej dwudziestego wieku na wybranych przykładach*, „Tekstualia” 2009, nr 3.
- Zarych E., *Nocna rozmowa – nokturn w muzyce, literaturze i malarstwie romantyzmu*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.

THE SEMANTICS OF SOUND IN LEO LIPSKI'S *PIOTRUŚ* [LITTLE PETER]

The article analyzes the image of the phonic space presented in Leo Lipski's *Piotruś* [Little Peter]. A characteristic quality of this audiosphere, perceived by the title hero-narrator, is a mutual permeation of sounds being part of the natural world with those generated directly by people and their daily activities, including the ones which might be treated as a figment of Piotruś's disordered imagination. The noise caused by the everyday life of the inhabitants of Tel Aviv (suggesting both vitality and violence) is opposed to the silence of the night which forms the background to the softest natural sounds. However, the soundscape presented in the novel clearly refers to semantics that goes beyond the purely aural experiences. While the incomplete silence converges with the impression of calmness, intimacy and the natural beauty, the total absence of sound, evoked at the ending of the novel, denotes stillness, emptiness, nothingness and death.

KEY WORDS: Leo Lipski's prose, Polish literature in Israel, audiosphere, soundscape, the image of Tel Aviv in literature

SEMANTYKA DŹWIĘKU W *PIOTRUSIU* LEO LIPSKIEGO

Tematem artykułu jest przestrzeń foniczna ukazana w *Piotrusiu* Leo Lipskiego i będąca przedmiotem słuchowej percepcji tytułowego bohatera-narratora. Jej charakterystyczną cechą jest wzajemne przenikanie się dźwięków pochodzących zarówno ze świata natury, jak i ze świata ludzkiego, w tym także tych, które mają charakter słuchowych halucynacji Piotrusia. Hałas nieodłącznie związany z codzienną aktywnością mieszkańców Tel Awiwu (a sygnalizujący zarówno witalność, jak i przemoc), przeciwstawiony zostaje nocnej ciszy, która staje się tłem dla nawet najłżejszych dźwięków pochodzących ze świata przyrody. Niemniej jednak pejzaż dźwiękowy, ukazany w prozie Lipskiego, nawiązuje do semantyki, która wyraźnie wykracza poza czysto słuchowe doświadczenie. Podczas gdy cisza, przerywana łagodnym szelestem bądź szmerem, łączy się z poczuciem spokoju, intymności oraz piękna natury, przywołany w zakończeniu powieści całkowity brak dźwięków sygnalizuje martwość, pustkę, nicność i śmierć.

SŁOWA KLUCZOWE: proza Leo Lipskiego, polska literatura w Izraelu, audiosfera, pejzaż dźwiękowy, obraz Tel Awiwu w literaturze



Leo Lipski, lata 60. XX w.