

# teksty

drugie

3

2024

Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN,  
Uniwersytetu Jagiellońskiego  
i Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

[www.tekstydrugie.pl](http://www.tekstydrugie.pl)

*teoria literatury · krytyka · interpretacja*

Stowarzyszenie „Pro Cultura Litteraria”  
Uniwersytet Jagielloński  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Literatura ma głos

Redaktor gościnny:  
Andrzej Hejmej

---

### WSTĘP

- 7 **JUSTYNA TABASZEWSKA** Głos(y) literatury

---

### SZKICE

- 16 **DOBRAWA LISAK-GĘBALA** Poezja drugiej wojny światowej jako archiwum głosów
- 35 **JAKUB MOMRO** Głos jest literą
- 59 **ANDRZEJ HEJMEJ** „... d o t k n ą ć inne ciało”. Głos i skryptoralność
- 75 **MARTA BUKOWIECKA** Ja-Gustaw, ja-Miron. *Dziady* jak próba akustyczna *Pamiętnika z powstania warszawskiego*
- 100 **BEATA ŚNIECIKOWSKA** Głosy *Europy*. Dźwięk w intermedialnych wcieleniach poematu Anatola Sterna
- 123 **JACEK KOPCIŃSKI** Hermeneutyczna gra w nasłuchiwanie: Haupt, Białoszewski, Stasiuk
- 137 **ŁUKASZ BUKOWIECKI** Czy da się usłyszeć Baczyńskiego? Mówienie filmem o głosie poety
- 154 **ALEKSANDRA KREMER** Postpamięć w występach poetyckich Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego
- 171 **NORBERT GACEK** S/P – między słuchaniem a pisaniem w *Les Soirées de Paris* Rolanda Barthes'a

---

### ROZTRZĄSANIA I ROZBIORY

- 183 **JOANNA DEMBIŃSKA-PAWELEC** Hermeneutyka poetyckiego głosu w najnowszych badaniach literackich
- 198 **ANDRZEJ JUCHNIEWICZ** Białoszewski: życie prze!

<hr/>		
PREZENTACJE		
208	<b>PETER SZENDY</b>	Nadzorować i słuchać Przeł. <i>Jakub Momro</i>
<hr/>		
STANOWISKA		
236	<b>TADEUSZ SŁAWEK</b>	„Olśniewająca ortografia”. Dickinson, Thoreau, Cummings i radość głosu
258	<b>KATARZYNA CIEMIERA</b>	Usłyszeć Innego. Głos zdeponowany w tekście w warunkach kultury akuzmatycznej
276	<b>DOMINIK ANTONIK</b>	Głos pisarza jako znak tożsamości. Od etyki do ekonomii, od jednostkowości do reprodukcji
295	<b>ANNA KAŁUŻA</b>	FILO-logia i ikono-FILIA. Jak ustanowić społeczne uznanie dla filologii?
<hr/>		
INTERPRETACJE		
315	<b>PAWEŁ PASZEK</b>	Leo Lipski: forma pisania (brudnopisy listów do Ireny Lewulis)
336	<b>JORDAN SIEMIANOWSKI</b>	Słowianin wśród Nordyków. Norwegowie i Norwegia podczas drugiej wojny światowej w opowiadaniach Leopolda Tyrmanda
351	<b>MARTA RAWŁUSZKO</b>	Prawda Kreuzy. Gwałt, Foucault i polityka
369	<b>GRAŻYNA BORKOWSKA</b>	Jan Śniadecki – strażnik fundamentów

# *The Voice of Literature*

Guest Editor:  
Andrzej Hejmej

---

FOREWORD

---

- 7 **JUSTYNA TABASZEWSKA** Voice(s) of Literature

---

ESSAYS

---

- 16 **DOBRAWA LISAK-GĘBALA** Second World War Poetry as an Archive of Voices
- 35 **JAKUB MOMRO** Voice is Letter
- 59 **ANDRZEJ HEJMEJ** "To Touch Another Body:" Voice and Scriptoriality
- 75 **MARTA BUKOWIECKA** Me-Gustaw, Me-Miron: *Forefathers' Eve* as an Acoustic Rehearsal of *A Memoir of the Warsaw Uprising*
- 100 **BEATA ŚNIECIKOWSKA** Voices of "Europa:" Sound in Intermedial Incarnations of Anatol Stern's Poem
- 123 **JACEK KOPCIŃSKI** The Hermeneutic Game of Listening Intently: Haupt, Białoszewski, Stasiuk
- 137 **ŁUKASZ BUKOWIECKI** Can We Hear Baczyński? Speaking About the Poet's Voice Through Film
- 154 **ALEKSANDRA KREMER** Postmemory in Poetry Performances by Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki
- 171 **NORBERT GACEK** S/P: Between Listening and Writing in Roland Barthes's "Les Soirées de Paris"

---

DISCUSSIONS AND ANALYSES

---

- 183 **JOANNA DEMBIŃSKA-PAWELEC** The Hermeneutics of the Poetic Voice in Recent Literary Research
- 198 **ANDRZEJ JUCHNIEWICZ** Białoszewski: Life On!

---

PRESENTATIONS

---

- 208 **PETER SZENDY** To Surveil and to Listen  
Trans. *Jakub Momro*

---

POSITIONS

---

- 236 **TADEUSZ SŁAWEK** "Bright Orthography": Dickinson, Thoreau, Cummings, and the Joy of Voice
- 258 **KATARZYNA CIEMIERA** To Hear the Other: Voice Deposited in Text in the Context of Acousmatic Culture
- 276 **DOMINIK ANTONIK** Writer's Voice as a Sign of Identity: From Ethics to Economics, from Individuality to Reproduction
- 295 **ANNA KAŁUŻA** PHILO-logy and Icono-PHILIA: How to Establish Social Recognition for Philology?

---

INTERPRETATIONS

---

- 315 **PAWEŁ PASZEK** Leo Lipski: Form of Writing (Drafts of Letters to Irena Lewulis)
- 336 **JORDAN SIEMIANOWSKI** A Slav Among the Nordics: Norwegians and Norway During the Second World War in the Stories of Leopold Tyrmand
- 351 **MARTA RAWŁUSZKO** Creusa's Truth: Rape, Foucault, and Politics
- 369 **GRAŻYNA BORKOWSKA** Jan Śniadecki, the Guardian of Foundations



---

# Wstęp

---

## Głos(y) literatury

---

Justyna Tabaszewska

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 7–15

DOI: 10.18318/td.2024.3.1 | ORCID: 0000-0001-9077-8817

---

**N**owy numer „Tekstów Drugich” jest poświęcony fenomenowi głosu i dźwiękowości literatury. Co ciekawe, to drugie zjawisko – zagadnienie dźwięku, formy realizacji brzmień, przejawy muzyczności czy udźwiękowienia – przyciągało do tej pory o wiele więcej uwagi niż aspekty głosowe literatury<sup>1</sup>. Wprawdzie zainteresowanie tekstami oralnymi (i szerzej, tradycją oralną) nie jest nowe i ma bogatą tradycję, ale gdzieś między dźwiękowością a oralnością pozostawała wyraźna luka badawcza,

---

**Justyna Tabaszewska** – prof. IBL PAN, członkini redakcji „Tekstów Drugich”, współredaktor naczelna nowego czasopisma „Memory Studies Review”. Autorka czterech książek, w tym *Humanistyka służebna* (2022) i *Pamięć afektywna* (2022), a także artykułów publikowanych m.in. w „Memory Studies”, „Tekstach Drugich”, „Przeglądzie Kulturoznawczym” i „Wielogłosie”. Stypendystka Institut für die Wissenschaften vom Menschen (2021) i NAWA (Stipendium im. Bekkera, Goethe Universität). Zajmuje się problematyką afektów i pamięci kulturowej. Kontakt: justyna.tabaszewska@ibl.waw.pl.

---

1 Warto pod tym względem przypomnieć choćby artykuł Michała Głowińskiego sprzed ponad czterdziestu lat *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, seria „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”; t. 56, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, s. 77; oraz monograficzne publikacje Andrzeja Hejmeja sprzed już ponad dwudziestu lat: A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2001; *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Universitas, Kraków 2002; czy nieco późniejsze *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki powojennej*, red. A. Hejmej, Universitas, Kraków 2008. Por. również *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, red. S.M. Lodato, S. Aspden, W. Bernhart, Rodopi, Amsterdam–New York 2002; S.P. Scher, *Theory in Literature, Analysis in Music: What Next?*, *Yearbook of Comparative and General Literature* 1983, nr 32.

luka o tyle ciekawa, że zazwyczaj jednostkowe doświadczenia obcowania z literaturą zaczynają się od kontaktu z tekstem wokalizowanym lub subwokalizowanym: najpierw, w dzieciństwie, jest to zwykle tekst czytany albo opowiadany, później zaś, w pierwszych samodzielnych lekturach, czytany samemu sobie na głos. Tendencja do subwokalizacji, którą można traktować jako etap nauki czytania, najczęściej nie ustaje szybko, a w niektórych przypadkach (sama do nich należę) wewnętrzny lektor nigdy nie milknie, zwłaszcza gdy czyta się teksty literackie dla przyjemności.

Doświadczenie odbioru literatury w ciszy, jako tekstu, który pochłaniamy okiem, a nie uchem, jest zresztą – jak przypominają autorzy części artykułów opublikowanych w tym tomie – zjawiskiem zasadniczo nowoczesnym, a biorąc pod uwagę długą tradycję literatury jako medium, wręcz nowym, związanym najpierw z upowszechnieniem drukowanych książek, a później ze zwiększeniem ich dostępności dzięki masowej produkcji, obniżce cen oraz powstaniu sieci darmowych bibliotek publicznych. Odbiór literatury w ciszy nie jest zatem podstawowym sposobem interaktywania z tekstem literackim ani historycznie, ani z perspektywy jednostkowego doświadczenia. Mimo to zainteresowanie podstawowym medium słuchowego odbioru literatury, czyli głosem, jest zasadniczo nowe. Podobnie nowe jest tropienie meandrow głosowości literatury: czym innym jest wszak badanie rozmaitych realizacji dosłownie rozumianych odczytań tekstów literackich, a czym innym badanie zjawiska subwokalizacji.

Te różnice w spojrzeniu na głosowość tekstu są istotne nie tylko z perspektywy teoretycznej, lecz także z perspektywy odbiorcy nieprofesjonalnego. Posłużę się tu własnym przykładem: o ile literatura nigdy nie była dla mnie niema i zawsze odbierałam ją jako zwokalizowaną, o tyle słuchanie rozmaitych interpretacji znanych tekstów, zwłaszcza poetyckich, stworzonych przez profesjonalnych i cenionych aktorów, zazwyczaj wywoływało we mnie odruch oporu. Miałam wrażenie – powtarzalne w dziesiątkach przypadków, na pewno więc niezwiązane z oceną umiejętności danego wykonawcy – że tym, czego słucham, nie jest już konkretny utwór literacki ani nawet jego interpretacja, lecz performans, dla którego literatura była w najlepszym razie podstawą, a w najgorszym – wymówką.

To powtarzalne wrażenie zniknęło jednak, ilekroć słuchałam odczytań (lub może po prostu czytań), w których to autor prezentował swój tekst. Nie miało przy tym znaczenia, czy uczestniczę w danym zdarzeniu osobiście, czy odsłuchuję nagranie – dystans między tekstem a jego realizacją malał bez względu na umiejętność recytacji autora, bez względu na jego dykcję oraz na to, ile wysiłku wkładał w dane odczytanie. Oczywiście nie może, a przynajmniej nie powinno dziwić, że kiedy medium stanowił głos autora, moje doświadczenie jako odbiorcy nie było fragmentaryczne, to jest odbierałam dane wystąpienie jako integralną całość, a nie jako odczytanie (a więc zmediatyzowanie) tekstu pisanego. Mam jednak wrażenie, że w moim oporze chodziło o coś

więcej niż samo poczucie, że głos niebędącego autorem czytającego jest dodatkowym medium. Na pewno chodziło mi również o obcość tego głosu, ale sądzę, że większą wagę miał dla mnie gest zagarnięcia, jakim jest nadanie tekstowi fizycznej, głosowej reprezentacji oraz związana z nim zmiana kontekstu. Głos traktowałam jako nośnik osobowości, nośnik, który odsyłał do „nie tej” osoby, do kogoś, kogo relacja z tekstem była tak naprawdę przygodna, a przez siłę głosu stawała się dominująca.

Dzielię się tym doświadczeniem odbiorcy nie dlatego, że uznaję, iż ma ono jakieś specjalne znaczenie lub jest wyjątkowo wnikliwie (a już zwłaszcza nie dlatego, by usprawiedliwiać lub szerzyć być może irracjonalną niechęć do pewnego typu aktorskiego deklamowania poezji), lecz dlatego że w pewien skomplikowany, a zarazem niefachowy sposób pokazuje ono, jak silnym znakiem tożsamości jest głos, jak trudno przejść obojętnie wobec tak zapośredniczonego doświadczenia odbioru literatury. To, co opisuję tu jako wrażenie, jest w publikowanych w tym numerze „Tekstów Drugich” artykułach analizowane w sposób metodyczny, a to od strony obecności autora przez głos (m.in. Dominik Antonik), a to za pomocą odwołania do kontekstów tożsamościowych (Jacek Kopciński), a to przez zdefiniowanie samego zjawiska głosowości (Jakub Momro, Andrzej Hejmej, Katarzyna Ciemiera). Tym, co poddano analizie, jest również intensywność i bezpośredniość doświadczenia słuchania literatury: każdy tekst, którego słuchałam, zawsze budził moje skrajne emocje: albo bezbrzeżnego zachwytu, albo całkowitego odrzucenia. W nieobrobionym profesjonalnym okiem doświadczeniu słuchania nie było nigdy miejsca na niuanse ani na wyważone oceny. Tekst pisany zazwyczaj pozwalał na dystans, natomiast słuchany albo pozwalał na pełne zanurzenie, albo – jeśli tego doświadczenia nie zapewniał – budził irytację.

Zwracam uwagę na tę afektywną stronę odbioru głosowej literatury, bo sądzę, że – mimo podejmowania tego tematu przez część autorów artykułów publikowanych w tomie – jest ona jeszcze stosunkowo słabo eksplorowana. Choć zjawisko naszej większej bezbronności wobec dźwięków niż obrazów było już analizowane i bardzo dobrze oddaje je fraza „ucho nie ma powieki”, użyta przez Jakuba Momrę w jego książce poświęconej dźwiękowości literatury<sup>2</sup>, to jednak afektywność dźwiękowości nie może się równać z afektywnością niesioną i wzbudzaną przez głos.

Głos irytuje, głos przywołuje, głos pobudza, głos uspokaja – każda z tych reakcji zarówno na cudzy, jak i własny głos jest afektywna w najbardziej podstawowym znaczeniu tego słowa: wzbudza bezwarunkową reakcję, jednocześnie cielesną i intelektualną, a zarazem mogącą być i zazwyczaj będącą ponad tymi stanami. Jako ludzie jesteśmy uwarunkowani do bycia afektowanymi przez głos na elementarnym, biologicznym poziomie: przetrwanie noworodka zależy wszak wyłącznie od tego, czy w pierwszej

2 J. Momro, *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2020.

kolejności matka, a w drugiej każdy inny opiekun będzie reagował na wydawane przez niego dźwięki, sygnalizujące konkretne potrzeby. Jednocześnie głos opiekuna odgrywa istotną rolę w zaspokajaniu koniecznej dla przetrwania noworodka potrzeby bliskości.

Uspokajająca moc głosu nie znika po wczesnym etapie dzieciństwa, a z czasem uczymy się jej używać również sami wobec siebie: w kilku artykułach publikowanych w tym numerze „Tekstów Drugich” analizowane są zarówno estetyczne, jak i afektywne oraz pamięciowe funkcje powtarzania na głos słów i fraz (Dobrawa Lisak-Gębala, Aleksandra Kremer). Zewnętrzna wokalizacja wewnętrznego monologu (lub nawet dialogu), która przez dłuższy czas była uznawana raczej za przejaw lekkich zaburzeń psychicznych niż za pozytywny objaw, jest obecnie coraz częściej traktowana jako zdrowy i konstruktywny odruch, który pozwala, po pierwsze, budować spójną narrację o własnym doświadczeniu, a po drugie – na bieżąco rozładowywać emocje towarzyszące trudnym sytuacjom<sup>3</sup>. Mówienie do siebie spełnia więc co najmniej dwie funkcje: organizującą oraz regulującą emocje, a zewnętrzna wokalizacja sprzyja szczególnie tej drugiej.

Literatura (a zwłaszcza poezja) realizowana głosowo jest w tym tomie dość często analizowana jako specyficzny przykład jednoczesnego mówienia do siebie i do kogoś innego, czyli jako dialog i monolog w tym samym momencie. Głosowość literatury jest zatem zazwyczaj interpretowana szeroko, nie jako pewna wartość estetyczna, która występuje jedynie w odniesieniu do niektórych utworów, lecz jako potencjalna cecha każdego tekstu (tego pojęcia używam w najszerszym możliwym znaczeniu, a więc nie zawężam go do tekstów pisanych ani tym bardziej do materialnych, pisemnych nośników literatury, np. książek).

Na szczególną uwagę zasługuje moim zdaniem wyraźny w zbiorze zamiar pokazania, że w niektórych przypadkach wersja głosowa tekstu jest (albo była) wersją pierwotną wobec wersji zapisanej. Dotyczy to zwłaszcza analizowanych przez Dobrawę Lisak-Gębale utworów powstających w szczególnie traumatycznych okolicznościach, w sytuacjach zagrożenia życia oraz skrajnego braku dostępu do materialnych nośników tekstów. Poezja drugiej wojny światowej dostarcza pod tym względem wyjątkowo ciekawego materiału badawczego, zaczynając od praktyki subwokalizacji jako techniki nie tylko utrwalania gotowego materiału literackiego, lecz również tworzenia danego tekstu, po spojrzenie na głosowe realizacje poezji jako sposób zachowania własnego głosu, a zatem i podmiotowości, a także podtrzymanie woli życia<sup>4</sup>. Wypowiadanie

3 A.T. Latinjak, A. Morin, T.M. Brinthaup i in., *Self-talk: An Interdisciplinary Review and Transdisciplinary Model*, „Review of General Psychology” 2023, t. 27, nr 4.; J.S. Moser, A. Dougherty, W.I. Mattson i in., *Third-Person Self-Talk Facilitates Emotion Regulation without Engaging Cognitive Control: Converging Evidence from ERP and fMRI*, „Scientific Reports” 2017, t. 7, nr 1.

4 D. Lisak-Gębala, *Poezja drugiej wojny światowej jako archiwum głosów*, w tym numerze.

słów, choćby w myślach i choćby tylko dla samego siebie, służyło ochronie przed obozową rzeczywistością oraz zbudowaniu w głosowej reprezentacji bodaj wyrwyka własnej przestrzeni, własnego bezpiecznego terytorium. Zarazem pełniło ono funkcje ekspresyjne: głosowe uobecnienie literatury pozwalało wszak na realizację – dosłowną – poetyki krzyku.

W tomie ciekawie kontrastują ze sobą również dwa teksty dotyczące – dosłownie i przenośnie rozumianego – głosu poety: pierwszy, Aleksandry Kremer<sup>5</sup>, poświęcony jest niemetaforycznie traktowanej dźwiękowej oraz głosowej stronie twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Drugi, Łukasza Bukowieckiego<sup>6</sup>, odnosi się do dźwiękowości (obecnej i nawet nadreprezentowanej przez liczne wykonania wierszy, od Sławy Przybylskiej po Melę Koteluk) i głosowości (nieobecnej albo performowanej) poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego.

Analizowane przez Bukowieckiego napięcie między niemy (bo nieutrwalonym w żadnym nośniku) realnym Baczyńskim, „mamroczącym” Baczyńskim odgrywanym przez Mateusza Kościukiewicza w filmie *Baczyński* a slamowym wykonaniem poezji Baczyńskiego z tegoż samego filmu oddaje do pewnego stopnia wyrażone przeze mnie – w języku o wiele mniej profesjonalnym – rozterki dotyczące tego, w jakiej mierze głosowe wykonanie poezji jest jej odegraniem w innym medium, a w jakiej równoprawną realizacją. Bukowiecki w swojej interpretacji sugeruje, że kontrast między „profesjonalnym” wykonaniem poezji przez slamerów a „szemrzącym” Kościukiewiczem/Baczyńskim można traktować jako wskazówkę, że – wbrew dźwiękowej naturze poezji Baczyńskiego – jej wersją pierwotną była wersja pisana, nie zaś mówiona. Nie podważając zasadniczo też Bukowieckiego, można jednak – na podstawie materiału zaprezentowanego przez badacza – wysnuć też nieco inną hipotezę: może wersją pierwotną tejże poezji była poezja mówiona (czasem szeptana, czasem mamrotana, a więc wokalizowana w głównej mierze dla siebie), a nie poezja recytowana, deklamowana czy odgrywana?

Nieco inaczej na skomplikowaną relację między wersją pisaną, mówioną a deklamowaną zdaje się patrzeć Aleksandra Kremer: badaczka konsekwentnie pisze o Tkaczyszynie-Dyckim jako *r e c y t u j ą c y m* swoje wiersze, wykorzystującym śpiewne fragmenty oraz powtórzenia do uczynienia ich jeszcze bardziej niż słowny zapis zrytmizowanymi. Ta poezja – używając rozróżnienia Bukowieckiego – wydaje się pomyślana w pierwszej kolejności do istnienia w głosowej reprezentacji, a zapis piśmienny jest jej mniej doskonałym nośnikiem. Nie bez znaczenia okazuje się w tym przypadku możliwość pełnej realizacji zamysłu autorskiego w trakcie deklamacji: podkreślenia

5 A. Kremer, *Postpamięć w występach poetyckich Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, w tym numerze.

6 Ł. Bukowiecki, *Czy da się usłyszeć Baczyńskiego? Mówienie filmem o głosie poety*, w tym numerze.

i powtórzenia są jej integralną częścią, a wersja autorska zdaje się pełnić wobec wszystkich innych, w tym pisemnych wersji, funkcję oryginału.

Jest tak, ponieważ głos autora stanowi w tym przypadku wyjątkowy znak autorskiej tożsamości. Tę relację – między głosem a tożsamością pisarza – eksploruje też Dominik Antonik<sup>7</sup>. Badacz interpretuje głos jako intensywny znak obecności, pozwalający w pełni doświadczyć spotkania z drugą osobą. Jeśli tą drugą osobą jest pisarz, a jego obecność zyskuje reprezentację w głosie, spotkanie z tymże głosem jest najpełniejszą dostępną dla odbiorcy formą zjednoczenia nie tylko i nie tyle z literaturą, ile właśnie z osobą artysty. Antonik, opierając swoją koncepcję na dominujących w humanistyce w ciągu ostatnich lat teoriach głosu (Jacques Lacan, Mladen Dolar, Roland Barthes, Steven Connor), sugeruje, że między nawet najbardziej zniuansowaną teorią a codziennym przecież doświadczeniem głosu jako specyficznego medium, które jest z jednej strony nośnikiem podmiotowości, a z drugiej – pośrednikiem umożliwiającym spotkanie z innym, istnieje pewna trudna do zasypania luka. Ta luka bezpośrednio wiąże się z afektywnością oraz czasowością głosu.

Te wątki z kolei najmocniej eksponuje Jakub Momro, pokazujący, w jaki sposób dźwięk można traktować jako zdarzenie specyficznie afektujące i do pewnego stopnia alienujące: „wokalizacja czy artykulacja uruchamia zdarzenie jako ciało lub, mówiąc ściśle, zdarzenie-ciało, które wydostając się z ust, przestaje momentalnie należeć do tego, kto mówi, opuszcza ciało pod postacią autonomicznego dźwięku, wyobcowującego podmiot z jego własnej ekspresji”<sup>8</sup>. Podwójność głosu, jego z jednej strony pełna przynależność do mówiącego, a z drugiej nagła autonomizacja, stanowi powtarzalny wątek również innych artykułów. W zupełnie odmiennych kategoriach do tej samej cechy głosu nawiązuje między innymi Andrzej Hejmej<sup>9</sup>, który odwołując się do wykładni głosu zaproponowanej przez Michela Poizata, zwraca uwagę na cielesny wymiar doświadczenia głosu: celem mówienia jest wszak dotknięcie innego ciała, a więc zaafektowanie go. Hejmej w swoim artykule opisuje nie tylko tę paradoksalną cechę głosu: wszak zdolność głosu do afektowania wiąże się, po pierwsze, z jego działaniem w absolutnej teraźniejszości (głos wydarza się zawsze tu i teraz), po drugie zaś – głos współcześnie da się nagrywać i przetwarzać, a więc i odtwarzać w dowolnym momencie. Głos i produkowane przezeń dźwięki są zatem zjawiskiem fizykalnym, i jako takie mogą być precyzyjnie badane, a zarazem głos odbierany jest zawsze skrajnie indywidualnie, afektywnie, i niełatwo przeanalizować, jak jego subiektywny odbiór

7 D. Antonik, *Głos pisarza jako znak tożsamości. Od etyki do ekonomii, od jednostkowości do reprodukcji*, w tym numerze.

8 J. Momro, *Głos jest literą*, w tym numerze, s. 56.

9 A. Hejmej, „...dotknąć inne ciało”. *Głos i skryptoralność*, w tym numerze.

jest związany (i czy w ogóle jest związany) z wartościami fizykalnymi. Głos można więc interpretować w dwóch porządkach: oralnym i wokalnym, a jednocześnie zdaje się funkcjonować nie tyle nawet w obu naraz, ile ponad nimi, będąc czymś więcej niż sumą znaczeń w obu tych kategoriach.

Głos jest głównym przedmiotem analizy również w artykule Katarzyny Ciemierzy, która – podobnie jak Jakub Momro – korzysta z widmowej topologii głosu. Ciemiera analizuje jednak nie tyle jego podmiotowość oraz specyficzną relację, jaką za pomocą głosu autor może nawiązywać z odbiorcą tekstu literackiego, ile rozmaite formy oraz funkcje akuzmatycznego doświadczenia literatury. Zdaniem badaczki najważniejszym zagadnieniem pozostaje w tym przypadku pytanie o możliwość zdeponowania głosu w tekście literackim (a więc relacja między pismem i głosem) oraz zwrot od analizy słuchanego tekstu do cielesnego i afektywnego słuchania<sup>10</sup>.

O relacji między głosem a pismem mówi także Marta Bukowiecka w artykule poświęconym autorskiemu montażowi *Dziadów* stworzonemu przez Mirona Białoszewskiego. Autorka pokazuje w nim przenikanie pewnych technik poetyckich Białoszewskiego: traktując głosowo-nagraniową pracę nad *Dziadami* jako próbę akustyczną *Pamiętnika z powstania warszawskiego*. Badaczka odsłania wcześniej słabo widoczne podobieństwa między podmiotami mówiącymi w obu tych utworach oraz wydobywa performatywny i procesualny charakter *Pamiętnika z powstania warszawskiego*<sup>11</sup>. Twórczość Białoszewskiego jest omawiana również w poświęconej publikacji *Białoszewski temporalny (czerwiec 1975 – czerwiec 1976)* recenzji Andrzeja Juchniewicza.

Prezentowane w numerze specjalnym teksty nie dotyczą wyłącznie problematyki głosu. Część z nich podejmuje problem dźwiękowości z nieco innej perspektywy, a mianowicie skupia się na przedstawieniu relacji podmiotu ze środowiskiem akustycznym rozumianym bardzo szeroko, zarówno jako otulina dźwiękową, jak i cisza. Wyraźnym przykładem tej tendencji jest artykuł Jacka Kopcińskiego, dotyczący twórczości Zygmunta Haupta, Mirona Białoszewskiego i Andrzeja Stasiuka<sup>12</sup>. Relację między głosową reprezentacją wiersza a jego zapisem ortograficznym bada również Tadeusz Sławek, który poddaje analizie filozofię języka poetyckiego Emily Dickinson oraz naturę budowanych przez nią fraz, rozumianych jako specyficzne sekwencje dźwięków/słów<sup>13</sup>. Doświadczenie akuzmatyczne jest interpretowane także w artykule Norberta Gacka

10 K. Ciemiera, *Usłyszeć Innego. Głos zdeponowany w tekście w warunkach kultury akuzmatycznej*, w tym numerze.

11 M. Bukowiecka, *Ja-Gustaw, ja-Miron. Dziady jako próba akustyczna „Pamiętnika z powstania warszawskiego”*, w tym numerze.

12 J. Kopciński, *Hermeneutyczna gra w nasłuchiwanie: Haupt, Białoszewski, Stasiuk*, w tym numerze.

13 T. Sławek, *Olśniewająca ortografia. Dickinson, Thoreau, Cummings i radość głosu*, w tym numerze.

dotyczącym *Les Soirées de Paris* Rolanda Barthes'a, w którym autor wyraźnie łączy doświadczenie emocjonalnego wyobcowania z wyobcowaniem akuzmatycznym<sup>14</sup>.

Medialną, w tym i głosową, obecność dzieł analizuje z kolei Beata Śniecikowska w tekście poświęconym poematowi *Europa* Anatola Sterna<sup>15</sup>. Autorka śledzi w nim zarówno relacje między różnymi wersjami typograficznymi poematu, jak i między tekstem pisanym a filmem Themersonów. Wprawdzie samo dzieło było nieudźwiękowione, niemniej przed projekcją odczytywano wiersz Sterna, a pokazowi miała towarzyszyć odtwarzana z płyty muzyka Czajkowskiego. Multimedialne, a nawet intermedialne (i zmieniające się w czasie) doświadczenie odbioru *Europ*y pozwala autorce na wysnuć ciekawych wniosków dotyczących między innymi (raz w tym przypadku traconego, a innym razem odzyskiwanego) autorskiego głosu.

Temat głosu – choć w zasadniczo odmiennym kontekście – podejmuje również Marta Rawłuszko w artykule *Prawda Kreuzy. Gwałt, Foucault i polityka*. Autorka nie tylko tropi niekonsekwencje w proponowanym przez Foucaulta rozumieniu parezji, lecz zwraca także uwagę na techniki pozbawiania głosu i wykluczania w polu polityki<sup>16</sup>. Nie-słyszenie lub nie-widzenie skargi (w analizowanym przypadku skarga ta dotyczy gwałtu, ale można stosowaną w tekście argumentację rozumieć szerzej) jest interpretowane jako gest umyślnego zagłuszania wyznania, a zatem – pozbawiania głosu.

Scharakteryzowana tu pokrótce tematyka wybranych artykułów z tomu nie wyczerpuje wcale jego zawartości, ale pozwala się zorientować, jakie są główne wątki prezentowanego w tym numerze specjalnym stosunku do zagadnienia głosu w literaturze. Każdy autor publikowanych tu artykułów przedstawia jednak własne podejście do tejszy problematyki, zabierając osobny głos w ciekawej i zniuansowanej dyskusji o roli głosu w literaturze.

---

14 N. Gacek, *S/P – między słuchaniem a pisaniem w „Les Soirées de Paris” Rolanda Barthes’a*, w tym numerze.

15 B. Śniecikowska, *Głosy Europy – dźwięk w intermedialnych wcieleniach poematu Anatola Sterna*, w tym numerze.

16 M. Rawłuszko, *Prawda Kreuzy. Gwałt, Foucault i polityka*, w tym numerze.

## Abstract

---

**Justyna Tabaszewska**

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*Voice(s) of Literature*

The article serves as an introduction to "Literatura ma głos" (The Voice of Literature), a special issue of *Teksty Drugie*.

## Keywords

---

voice, sonority, subvocalization, contemporary literature, affect

---

## Poezja drugiej wojny światowej jako archiwum głosów

---

Dobrawa Lisak-Gębala

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 16–34

---

DOI: 10.18318/td.2024.3.2 | ORCID: 0000-0002-2442-5412

Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego „Poetycka tanatasonika – na przykładzie literatury polskiej z lat 1939–1945”, nr 2019/35/D/HS2/00128, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

Zainteresowanie poetyką tanatasoniką, czyli osobami przywoływania w wierszach „ekstremalnej fuzji przemocy i dźwięku”<sup>1</sup>, nieuchronnie wiedzie do uwzględnienia specyficznej grupy zjawisk akustycznych: dźwięków głosu ludzkiego. Rozdzierający wrzask lub pełen bólu jęk (po stronie ofiar), zapalczywy ryk (po stronie atakujących), zastraszający krzyk czy pogardliwy śmiech (po stronie oprawców) – te wszystkie fenomeny wokalne stale się z tanatasoniką wiążą. Wojenne „wiersze-dokumenty” naznaczone dążeniami fonograficznymi, tj. zapisujące pejzaże dźwiękowe, często odnoszą się do brzmień głosu ludzkiego – użytego bądź intencjonalnie, bądź mimowolnie. Jednak badania nad poezją napisaną w języku polskim w latach 1939–1945 szybko przekonały mnie, że do kwestii relacji głosu i wierszy w kontekście wyjątkowo trudnych okoliczności procesu twórczego trzeba podejść jeszcze inaczej. Wręcz należy tę kwestię

---

**Dobrawa Lisak-Gębala** – dr, adiunktka w Instytucie Filologii Polskiej UW. Autorka książek *Ultraliteratura* (2014) i *Wizualne odskocznie* (2016). Jej najnowsze publikacje obejmują artykuły na temat dźwięków wojny w poezji z lat 1939–1945, ogłoszone w „Holocaust and Genocide Studies” i „Orbis Litterarum”. Przygotowuje monografię *Poetycka tanatasonika*. Zajmuje się historią literatury polskiej XX i XXI w. oraz badaniami nad intermedialnością.

---

<sup>1</sup> J.M. Daughtry, *Thanatasonics: Ontologies of Acoustic Violence*, „Social Text” 2014, nr 32 (2), s. 28.

inaczej, na nowo usłyszeć, w pierwszej kolejności wzięwszy pod uwagę ówczesne nośniki materialne.

Próbując zrozumieć dokumentalny wymiar danego tekstu, czyli zapisując poetycko wyrażane doświadczenia do jednej z czterech „stref (nie) słyszenia”: traumy, taktycznej, narracyjnej bądź „słyszalnego niesłyszalnego”<sup>2</sup>, wielokrotnie odkrywałam, że świadectwo, które dociera do mnie w formie druku, pierwotnie funkcjonowało w całkiem innym obiegu medialnym. Łątwo o tym zapomnieć, spoglądając na zestaw doskonale czytelnych liter w jakimś nowszym tomie bądź na mniej klarowny zapis utrwalony w wojennej publikacji czy w zarchiwizowanym prywatnym maszynopisie. Oczywiście zwrócenie uwagi na obywatelką się bez druku „preegzystencję” wierszy z tego okresu nie jest żadnym odkryciem. Ocalali z wojny edytorzy, będący wcześniej poetami wojennymi, tacy jak Michał Borwicz, Jan Szczawiej, Lesław Bartelski czy Aleksander Kulisiewicz<sup>3</sup>, włożyli wiele wysiłku nie tylko w to, by zebrać rozrzucone między ludźmi zapisy, ale też zanotować wiersze zapamiętane na przykład przez osoby bliskie zmarłym twórcom. Wymarzonym celem tych zasłużonych kolekcjonerów było z pewnością zdeponowanie tego, co w czasie wojny zdawało się tak kruche i zagrożone, na nośniku gwarantującym trwałość.

Skrupulatni redaktorzy – często działając w zastępstwie autorów, którzy stracili życie – odnotowali w przypisach, notach, wstępach do antologii czy wspomnieniach przedksiążkowe dzieje udostępnianych wierszy. Wiemy więc, że Lech Piwowski w obozie w Starobielsku zanotował swoje utwory na bibułkach do skręcania papierosów<sup>4</sup>; że liczne, często anonimowe ofiary Zagłady w ostatniej chwili powierzały własne i cudze dzieła skrawkom papieru,

2 J.M. Daughtry, *Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*, Oxford University Press, Oxford 2015, s. 76-102.

3 Owocem ich pracy są m.in. następujące publikacje: *Pieśń ujdzie cało. Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką*, oprac. i wstęp M.M. Borwicz, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin 2012 (reprint wydania z 1947 r.); *Poezja Polski walczącej 1939-1945. Antologia*, red. J. Szczawiej, konsultant L. Bartelski, PIW, Warszawa 1974; T. Gajcy, *Pisma. Juwenilia, przekłady, wiersze, poematy, dramaty, krytyka i publicystyka, varia*, oprac. i wstęp L. Bartelski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980; Z. Stroiński, *Ród Anhellich*, oprac. i wstęp L. Bartelski, PIW, Warszawa 1982. Wiersze z archiwum Kulisiewicza publikowane były m.in. w: *Polskie wiersze obozowe i więziennicze 1939-1945. W archiwum Aleksandra Kulisiewicza*, red. K. Strzelewicz, KAW, Kraków 1984.

4 J. Bielatowicz, *Imperium polskiej poezji*, w: *Azja i Afryka. Antologia poezji polskiej na Środkowym Wschodzie*, oprac. J. Bielatowicz, Oddział Propagandy i Kultury Dowództwa Armii Polskiej na Wschodzie, Palestyna 1944, s. 5.

umieszczały je w słojach w ziemi, nawet w pobliżu krematoriów, lub wyrzucały w drodze na egzekucję<sup>5</sup>. Dopiero jednak historia wiersza Józefa Bujnowskiego, opowiedziana po latach przez niego samego, pozwoli przejść do tych rodzajów mediów, które staną się właściwym przedmiotem mojego zainteresowania. Poeta ułożył *Poloneza* w więzieniu przy placu Łukiskim w Wilnie, gdzie wydrapał cały tekst na ścianie celi. Po przeniesieniu do Gorkiego podtrzymywał trwałość swojego liryku, po prostu powtarzając go w pamięci. W końcu, będąc już żołnierzem na Bliskim Wschodzie, odtworzył rękopis na papierze<sup>6</sup>. Rodzi się pytanie o media, które pozwoliły przechować *Polonez*. W zestawie wykorzystanych nośników najciekawsze pozostają te najbardziej naturalne i pierwotne: ciało oraz głos. I właśnie im chciałabym poświęcić uwagę w artykule. W kontekście współczesnego zainteresowania skryptoralnością<sup>7</sup> i afektywnością dźwiękową<sup>8</sup> można do polskiej poezji wojennej, potraktowanej jako archiwum głosów, podejść w nowy sposób – uchwycić in statu nascendi splot czynników historycznych, psychicznych, afektywnych i społecznych, jaki napędzał ówczesną twórczość. Pomocne w tym przedsięwzięciu okażą się uwagi autotematyczne wydobyte ze wspomnień i innych autorskich paratekstów, a także elementy treści i formy badanej poezji, często przybierającej formę amatorskiego rymotwórstwa.

Oralność poezji wojennej wynikała często z konieczności wyboru takiego nośnika, który eliminowałby ryzyko dekonspiracji. W obozach, gdzie „Najmniejszy znaleziony świstek oznaczałby śmierć”<sup>9</sup>, bezpieczniej było nie powierzać słów kartce, lecz przechowywać je w pamięci własnego ciała i niekoniernie nawet wypowiadać na głos efekty swojego poezjotwórstwa – fonacja

5 M.M. Borwicz, *Spod szubienicy w teren*, Księgarnia Polska, Paryż 1980, s. 173 (streszczenie rozprawy doktorskiej Borwicza napisanej w języku francuskim, dotyczącej ostatnich listów, napisów na murach więzień i utworów literackich autorstwa skazanych na śmierć).

6 N. Taylor-Terlecka, *Od Komi do Kołomy, w: Gułag polskich poetów*, Wydawnictwo Most, Warszawa 2011, s. 7.

7 A. Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Universitas, Kraków 2022, s. 17–20. Interesujące mnie zjawisko pasuje do pojęcia skryptoralności jako tekstowych śladów „już-niesłyszalnego” głosu.

8 Zob. np. *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*, red. M. Thompson, I. Biddle, Bloomsbury, London–New Dehli 2013. Moje rozważania opieram na socjologicznym ujęciu afektywności dźwiękowej Christabel Stirling (*Sound, Affect, Politics, w: The Routledge Companion to Sound Studies*, red. M. Bull, Routledge, London–New York 2020).

9 A. Kulisiewicz, *Sachsenhausen. Pamiętnik poetycki 1939–1945*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1965, s. 8.

bowiem pociągała za sobą możliwość bycia usłyszanym przez niepowołane uszy. Wybór mowy związanej w tej sytuacji wynikał w dużej mierze z jej walorów mnemotechnicznych. Rymy, rytm, powtórzenia, kondensacja – te wszystkie elementy sprzyjały zapamiętywaniu.

Jak przekonują zachowane uwagi autotematyczne, subwokalizacja (wypowiadanie w myślach, podczas którego przygotowawczo napinają się narządy mowy) stanowiła dla wielu poetek i poetów w obozie praktykę układania wierszy. Aleksander Kulisiewicz wyznawał, że zdarzało mu się komponować wersy „w kilkugodzinnym przysiadzie z podniesionymi w górę rękami (tzw. «kniebeug»), w beznadziejnym marszu [...] – a nawet obok zegarowej bomby, która mogła lada moment wybuchnąć”<sup>10</sup>. Autor ten już jako więzień stał się wyjątkowym archiwistą twórczości lagrowej, towarzysze dyktowali mu bowiem własne lub cudze teksty w różnych językach, on zaś zachowywał je dzięki fenomenalnej pamięci<sup>11</sup>. Kulisiewicz podkreślał wagę tej aktywności dla własnej psychiki:

I tylko to pozwoliło mi przetrwać: świadomość, że walczę, że jestem komuś potrzebny, że z dnia na dzień żyje i rozrasta się we mnie „poetycka ośmiornica” nienawiści, krzywdy i najbardziej nieraz intymnych tęsknot nas wszystkich. Kiedy z początkiem czerwca 1945 r. zacząłem dyktować „pamiętnik” – wiersze, pieśni i proza poetycka zajęły 417 stron maszynopisu<sup>12</sup>.

Na szczególną uwagę zasługuje opis momentu dyktowania zapamiętanych wierszy w szpitalu, kiedy to Kulisiewicz, nie będąc pewnym, czy przeżyje, chciał zabezpieczyć swoją kolekcję. Siostra zakonna, która zapisywała potok utworów, wielokrotnie czyniła znak krzyża<sup>13</sup> – recytowanie w czterech językach musiało się jej skojarzyć z opętaniem. Rzeczywiście jedno ciało przemawiało wówczas jak gdyby wieloma głosami współwięźniów, nawet tych, którzy dawno zostali zamordowani. Nie sposób w tym układzie pominąć drugiego

10 Tamże.

11 Gdy Kulisiewicz był dzieckiem, poraził go prąd, a w wyniku tego wypadku zaczął się jąkać. Odzyskać płynność wypowiedzi pomógł mu hipnotyzer Roob, który nauczył go „zapisywać” słowa na „białym tle – w [...] mózgu” i stamtąd dopiero je odczytywać; K. Strzelewicz, *Zapis. Opowieść Aleksandra Kulisiewicza*, KAW, Kraków 1984, s. 112.

12 A. Kulisiewicz, *Sachsenhausen*, s. 8.

13 K. Strzelewicz, *Zapis*, s. 113.

znaczenia słowa „medium” – odnoszącego się do osoby nawiązującej kontakt ze zmarłymi, użyczającej im swego ciała, by mogli odezwać się zza grobu.

Ze wspomnień Kulisiewicza wyłania się jeszcze jedna kwestia, którą warto powiązać z afektywnością dźwiękową. Oto bezgłosne powtarzanie zrytmizowanych fraz w myślach stawało się sposobem na zachowanie woli życia i godności przez uruchomienie – chociażby w ramach subwokalizacji – własnego głosu. Jeśli momenty ubezwłasnowolnienia w obozie czy w więzieniu ujmemy jako emocjonalne podporządkowanie się cudzym, intruzywnym dźwiękom (innymi słowy: jako obezwładnienie strachem wyzwolonym przez takie bodźce akustyczne, jak odgłosy cierpienia i zabijania – krzyki, zawođenje, strzały, uderzenia...), to zdolność przeciwstawiania tej przerażającej audiosferze własnych, wewnętrznych dźwięków istotnie jawi się jako ostatni bastion oporu. W tym sensie słowa wiersza funkcjonować mogą analogicznie do prywatnej modlitwy, mantry czy zaklęcia, roztaczają bowiem wyimaginowany dźwiękowy azyl, tworzą suwerenną przestrzeń. Wiersz staje się sposobem radzenia sobie z doświadczeniem granicznym, rodzajem „dźwiękowej otuliny” (*sonorous envelope*) czy „kąpieli dźwięków”, podobnej do bezpiecznej otoczki kreowanej przez miękką, opiekuńczy głos matki wokół małego dziecka<sup>14</sup>. Tony, które miały zagarnąć świadomość więźniów, nie zawsze musiały być łagodne. Jak sugerował Kulisiewicz – mogły pobrzmiwać buntem. Wtedy otulina stawałaby się raczej tarczą ochronną, umożliwiającą kolejny etap – czyli kontratak. Jednak i ona pozwalałaby integrować tożsamość wokół emocji alternatywnej wobec strachu, jak również wokół dźwięków własnych, a nie tych narzuconych i wpisanych w tanatosonikę.

Trzeba jednak wziąć pod uwagę także zgoła inne rozwiązanie. Dążenie do wewnętrznego, zastępczego wyrażania silnych emocji można skojarzyć ze stłumionym, niemym krzykiem. Taki nieziszczony dźwięk dało się odpowiednio skanalizować i ominąwszy moment wydobycia się głosu na zewnątrz ciała, zdeponować w rękopisie. Oczywiście osoby osadzone podejmowały wtedy ryzyko wycieku informacji o zakazanych zapiskach. Zarazem jednak dla tych, którzy jako podporządkowani oprawcom mieli potulnie milczeć, krzyk oznaczał groźbę ściągnięcia na siebie uwagi. Dlatego spisany – niewypowiedziany na głos – wiersz można postrzegać jako bezpieczniejszy przekaz „już-niesłyszalny”. Przypomina on zatem praktykę amerykańskich niewolników, którzy by wyrazić swój żal i bunt, śpiewali do wnętrza garnków funkcjonujących jako

<sup>14</sup> Zob. S. Connor, *Sound and the Self*, w: *Hearing History*, red. M.M. Smith, University of Georgia Press, Athens–London 2004, s. 62.

pochłaniacze dźwięku<sup>15</sup>. Wtedy właściciele i nadzorcy nie mogli ich usłyszeć, natomiast emocje skutecznie znajdowały ujście. Trudno nie skojarzyć owych pieśni uwięzionych we wnętrzu garnków-tłumików z wierszami zdeponowanymi w czasie Zagłady w zakopanych słojach czy z ukrytym w kankach na mleko Podziemnym Archiwum Getta Warszawskiego (Archiwum Ringelbluma zwierają m.in. utwory poetyckie Władysława Szlengla<sup>16</sup>).

Podobny koncept skryptoralnego deponowania krzyku przebija z wyjątkowego dokumentu osobistego, będącego zarazem tekstem autotematycznym – *Listu otwartego do Juliana Tuwima* Ilony Karmel<sup>17</sup>. Młoda żydowska poetka, której udało się przeżyć wojnę (mimo uwięzienia w getcie, obozach pracy w Skarżysku-Kamiennej i Lipsku, stratowania przez czołgi podczas marszu śmierci), tak opisywała początki swojej twórczości w okolicznościach życia obozowego:

I wtedy zjawiły się wiersze. Sam Pan przyzna, że nie było tu miejsca, nie było tu czasu na grafomanię. Musiały przyjść, bo musiało się mieć jakieś schronienie, gdzie nikt by nie mógł brutalnie wtargnąć, słowem – dom. Musiało się powiedzieć o tym, jak boli, jak źle, jak tęskno<sup>18</sup>.

Dodatkowo utwory własne i siostry autorka ujęła przenośnie jako „zwyczajny pierwotny krzyk, charkot duszonego”<sup>19</sup>. Ta naznaczona wewnętrzną sprzecznością metafora sugeruje, że utwory powstawały w niemożliwym do powstrzymania odruchu, podobnym do mimowolnego wrzasku bólu czy przerażenia, jednocześnie przypominającym rżenie kogoś, komu oprawca brutalnie zaciska gardło. Dwie potężne siły trzymałyby się w kłinczu – dźwięk będący wehikułem dla afektu chce wystrzelić ze środka ciała, ale zewnętrzna przemoc odcina mu drogę i wpycha go z powrotem do krtani. Gdy szansa fonacji zostaje skutecznie stłumiona, pozostaje subwokalizacja podczas tworzenia w myślach lub skryptoralność w momencie zapisu.

15 M.M. Smith, *Listening to the Heard Worlds of Antebellum America*, w: *Hearing History*, s. 371-372.

16 Zob. *Archiwum Ringelbluma. Antologia*, oprac. M. Janczewska, J. Leociak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2019.

17 I. Karmel, *List otwarty do Juliana Tuwima*, w: H. i I. Karmel, *Śpiew za drutami. Poezje*, wstęp J. Apenszlak, red. A.B. Skotnicki, Austeria, Kraków–Budapeszt 2015, s. 141.

18 Tamże.

19 Tamże, s. 142.

Metaforyczne ujęcie wiersza jako bezwiednego krzyku bólu czy przerażenia, po które sięgnęła Ilona Karmel, wymaga dodatkowego namysłu. Czy zestawienie tych dwóch zjawisk można uznać za jakkolwiek uprawnione? Wiersz tworzy się zazwyczaj powoli, jeżeli nie mozolnie – wrzask, choć intensywny, już po chwili rozplywa się w ciszy. Utwór liryczny komponuje się świadomie, z dbałością o rytm i dobór słów – krzyk często po prostu wyrwa się z ciała, stanowiąc instynktowną reakcję obronną<sup>20</sup>. Tym natomiast, co łączy obydwa fenomeny, jest zdolność przenoszenia potężnych afektów i związek z cielesnością. Te właściwości w przypadku „pierwotnego krzyku” nie wymagają dodatkowych eksplikacji, w odniesieniu do poezji zaś można tę zależność wyjaśnić, przywołując teorię Michaela Richardsona. Podług niej wiersz świadczący o trudnych, niewyraźalnych doświadczeniach staje się „tekstualnym ucieleśnieniem”, wykonującym znaczące gesty w kierunku źródłowego bólu i afektu, działając poza trybem reprezentacji<sup>21</sup>.

Co więcej, jeśli zaufamy odnośnym motywom w licznych wierszach wojennych, zestawienie poezji i wokalne reakcji obronnej da się uzasadnić w szerszy sposób – szczególnie w kontekście utworów powtarzających dobrze przyswojone, będące niejako zawsze na podorzędziu, wspólnotowe klisze. Nie jest moim zadaniem rozstrzygać, czy wszystkie wzmianki o praktykach głosowych odzwierciedlają rzeczywiste sytuacje. Samo powoływanie się przez poetów-świadków na określone scenariusze reakcji potwierdza ważną rolę takich zachowań wokalnych w kulturze wojennej. Oczywiście punktem odniesienia nie będzie już nieartykułowany wrzask, lecz staną się nim pewne zafiksowane ciągi słów, automatycznie nasuwające się w krytycznych chwilach i niekoniecznie manifestowane podniesionym głosem, czasem przeciwnie – ściszone i tworzące prywatną otulinę dźwiękową.

Wiersze obozowe przekonują, że w skrajnych momentach osobom religijnym cisnęła się na usta choćby szeptana modlitwa – oferująca uspokojenie, namiastkę nadziei, lub desperacko prosząca o ratunek i polecająca duszę Bogu. Unikatowym, precyzyjnie datowanym („Ravensbrück, 10 II 1943 r.”) świadectwem tej praktyki jest anonimowy *Transport w nieznanie*, inscenizujący gonitwę myśli, strzępków modlitw i mimowolny „różaniec” nazwisk koleżanek. Reakcja podmiotki lirycznej sprowokowana jest elementem

20 Krzyk odpowiadałby pierwszemu elementowi z triady atawistycznych reakcji w momencie zagrożenia ujmowanej jako *fight – flight – freeze* („walczyć – uciekać – zamrznąć w bezruchu”).

21 M. Richardson, *Gestures of Testimony: Torture, Trauma, and Affect in Literature*, Bloomsbury, New York–London 2018, s. 159.

tanatosonicznym – odgłosem auta uwożącego współwięźniarki na miejsce kaźni, który z kolei każe jej myśleć o bliskości własnej śmierci:

Słyszysz? Huczy samochód, otworzono bramę...  
 Jezuu, ratuj! Jezuu, zmiłuj się nad nami!  
 Oto już... odjeżdża z naszymi siostrami.  
 Transport w nieznaną.

Już cicho, tylko usta szepcą mimo woli  
 Dziwny różaniec – same imiona, same nazwiska...  
 A w mózgu myśl uparta: cóż, może już blisko?  
 I moja kolej?...<sup>22</sup>

Bardzo podobny motyw pojawia się w wierszu Elżbiety Popowskiej *Tramwaje*, opartym na jej własnym doświadczeniu i opatrzonym podpisem „Aleja Szucha”. Reakcją ją lirycznego na dobiegające zza ścian odgłosy cierpienia przesłuchiwanym staje się ponownie formuła modlitewna:

Jęki, westchnienia, urwane słowa,  
 Twarda złowroga niemiecka mowa,  
 Krzyk straszny... dusza się wzdryga...  
 [...]  
 Zgrzyty... coś niby obroty kół,  
 Ktoś jęczy głucho... ktoś pięścią w stół  
 Wali ze złością... Uderzeń grad...  
 Krzyki nieludzkie...  
 [...]  
 Słabnę... Słabości mojej mi wstyd...  
 O Chryste!!! świata Ojczy i Panie,  
 usłysz wołanie!...<sup>23</sup>

W tym kontekście wysyp poezji religijnej czasu wojny można postrzegać jako przedłużenie i instytucjonalizację elementarnych praktyk głosowych pomagających radzić sobie w sytuacjach granicznych.

<sup>22</sup> *Polskie wiersze obozowe i więzienne...*, s. 42.

<sup>23</sup> Tamże, s. 279.

Drugi obszar wspólnotowych wzorców przyzywanych zarówno w skrajnych momentach, jak i fundujących całą domenę poezji zaangażowanej łączy się z tradycją walki za ojczyznę. Podług tekstów poetyckich osoby przywiązane do walki niepodległościowej nawet tuż przed egzekucją wznosiły patriotyczne okrzyki<sup>24</sup>. W samej tylko antologii Szczawieja motyw ten pojawia się wielokrotnie w wierszach poświęconych egzekucjom<sup>25</sup>, nawet w ironicznej piosence nieznanego autora *Hej! Wesoło wicher świszczy...*:

Wczoraj na tej szubienicy  
Polak zuch zawisnął.  
Zanim skołał, słowem: „Polska!”  
W twarz, ci, Niemcze cisnął<sup>26</sup>.

W szerszej perspektywie – wiersz komponowany przez uczestników wojennych wydarzeń, wobec stale im towarzyszącego poczucia bliskości śmierci, można potraktować jako wiedziony podobnym impulsem afektywnym jak przedśmiertne okrzyki lub modlitwy. Nosi znamię słów ostatnich. To rodzaj ćwiczenia się zawczasu w godnym umieraniu i utrwalenie śladu swego głosu jako rezyduum podmiotowości. Uciszenie ofiar, będące częścią wojennej przemocy, w świetle powyższych uwag okazuje się brutalną dehumanizacją.

Trudno w tym momencie nie wspomnieć o Andrzejku Trzebińskim, który wszedł do pamięci zbiorowej i tradycji literackiej jako poeta-męczennik z ustami zalepionymi gipsem<sup>27</sup> – jako ten, którego ostatni krzyk nie mógł

24 Analogiczne praktyki wokalne przywoływał Józef Bujnowski w poemacie *W słońcu i krwi. Rapsod* (w: tegoż, *Brzozom w płomieniach*, Referat Kultury i Prasy Bazy 2 Korpusu, Włochy 1945, s. 20) dotyczącym bitwy o Monte Cassino, w której autor brał udział. Zgodnie z poetycką relacją postrzeleni żołnierze tuż przed skonaniami wznosili patriotyczne okrzyki lub szeptali słowa o takim samym charakterze. Motyw ten zyska potwierdzenie, gdy sięgniemy do wyjaśnień Melchiora Wańkowicza na temat identycznego wątku w zakończeniu jego reportażu *Monte Cassino*. Reportażysta wymieniał z nazwiska konkretnych żołnierzy, okoliczności ich śmierci oraz ostatnie okrzyki (np. „Niech żyje Polska”), powołując się także na innych świadków (M. Wańkowicz, *Wojna i pióro*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1974, s. 137-141).

25 Np. J. Szczawiej, *Wawer (Poezja Polski walczącej...*, t. 1, s. 678); I. Tomalak, *Palmiry* (tamże, s. 985) i anonimowy utwór *Ku czci trzydziestu pomordowanych Polaków w dniu 17 stycznia w mieście Puławy wiersz ten poświęcamy* (tamże, s. 779).

26 Tamże, t. 2, s. 182.

27 Zob. C. Miłosz, *Traktat poetycki*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, wyb. i oprac. Z. Łapiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2013, s. 156 („Nim umarł, usta miał zagipsowane”).

wydobyć się na zewnątrz ciała. Notabene motyw gipsowego knebla u ofiar egzekucji powraca często w liryce związanej z okupacją niemiecką<sup>28</sup>. Właśnie wokół niego Wojciech Bąk zorganizował wiersz [Usta zalano gipsem], przywołując też motyw przedśmiertnego krzyku. Nie jest jasne, czy chodzi o bezwiedny wrzask, czy polecenie duszy Bogu, czy wznoszenie patriotycznych haseł. Najistotniejsza jednak pozostaje myśl, że głos koniec końców musi znaleźć drogę na zewnątrz ciała:

Usta zalano gipsem – żeby krzyk ten zdusić.  
Wieziono ich – przed murem stawiano w szeregu –  
A przecież krzyk ten straszny wykrzyczeć się musi<sup>29</sup>.

Jak zatem wykrzyczy się krzyk? Możemy sobie dopowiedzieć, że to poeta odda swój tekst głosom ofiar, choćby w ten sposób ocalając ich podmiotowość. To nie przypadek, że słowa pokrewne do wyrazu „krzyk” pojawiają się w utworze Bąka aż pięć razy. Na zasadzie aproksymacyjnego świadectwa (*proxy-witnessing*<sup>30</sup>) poeta udostępnia niewybrzmiałe głosy zamordowanych, lecz czyni to, przenosząc nie konkretną treść, ale jedynie ich intensywność afektywną i zamierzony – a niezrealizowany – wyjątkowy poziom decybeli.

Z podobnym niedopowiedzeniem co do sensu niezeksternalizowanych krzyków lub jęków pozostawia nas Zdzisław Stroiński, przyjaciel Trzebińskiego, za sprawą fragmentu liryku prozą *Rok 44*:

Na żółtej od końskiego gnoju ulicy okrągłe wróble wypełnione zdziwieniem skaczą między dziwnymi kształtami, które upadły na bruk z zalanych gipsem ust konających<sup>31</sup>.

Cały wątek moich rozważań ukazujących wiersze wojenne jako swoiste pochłaniacze krzyku ofiar znajduje w tym fragmencie intrygujące zwińczenie. Wszak wiele utworów poetyckich z lat 1939-1945 – często już dla

28 Np. W.E. Brzeska, *Różowa lista*, w: tejsze, *Garść ziemi*, Spółdzielnia Wydawnicza „Wąbrzych”, Wąbrzych 1947, s. 45; A. Madej, *Egzekucja przy Świętokrzyskiej*, w: *Poezja Polski walczącej...*, t. 1, s. 940.

29 Tamże, s. 1136.

30 S. Gubar, *Poetry after Auschwitz: Remembering What One Never Knew*, Indiana University Press, Bloomington 2003, s. 23.

31 Z. Stroiński, *Ród Anhellich*, s. 73.

nas enigmatycznych, stąd „głuchych” – ująć można jako „dziwne” gipsowe odlewy, które pozostały zamiast ostatniego krzyku ofiar. Topika śladu jest w tym kontekście bardzo kusząca, choć przecież dźwięki ze względu na swą fizyczną naturę nie pozostawiają materialnych odcisków. A jednak właśnie synekdochiczne „odgłosy” – literackie substytuty minionych głosów<sup>32</sup> – mogą wymownie wskazywać ku trudnym źródłowym doświadczeniom, funkcjonując jako *gestural testimonies* pełne poszanowania wobec niewyraźności tragedii. Utwory Bąka i Stroińskiego w tym szeregu warto ustawić.

Zastanawiając się, w jaki sposób „ślady” głosu mogły się jeszcze odcisnąć w wierszach, trzeba tę kwestię rozpatrzyć także w innym układzie typowym dla kultury medialnej czasów drugiej wojny światowej związanej z głosem – w odniesieniu do wokalnego przekazywania tekstów, kiedy prywatne „zakłęcie” przez cudze uszy wkraczało do terytorium kolejnych ciał<sup>33</sup>, niosąc otuchę, ale i narażając na niebezpieczeństwo. Przede wszystkim trzeba wziąć pod uwagę więzienne i obozowe obiegi szeptane, a także tajne koncerty poetyckie podczas okupacji. Taka ściszona transmisja poezji, bazująca na poczuciu wspólnoty i zaufaniu, pozostawała tuż przy granicy ciała, bo jej słyszalność sprowadzała się do intymnego sąsiedztwa. Jednak już w ramach tej minimalistycznej praktyki dźwięk sprzyjał „zaraźliwości” afektywnej, gdyż tworzył podzielaną przestrzeń somatycznej bliskości<sup>34</sup>. Wybrzmiewające w tej wspólnej przestrzeni utwory pomagały – już intersubiektywnie – roztaczać dźwiękową otulinę wokół podobnie odczuwających osób.

Dodatkowo wspólnotę afektywną cementowało przyswajanie ważnych dla danej grupy wierszy na pamięć, czyli użyczenie im medium własnego ciała. Poezja obozowa często funkcjonowała jako własność kolektywna. Ze względów bezpieczeństwa utwory krążyły bez nazwisk autorów nawet między różnymi kacetami i jako anonimowe przekazywane były po wojnie do archiwów w odmiennych wariantach, nieraz przez kilka różnych ocalonych

32 Zob. A. Regiewicz, *Słownik odgłosów somatycznych (na podstawie prozy polskiej po 1989 roku)*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2022, s. 16.

33 Forma niektórych wierszy podpowiada, że mogły być one pisane z myślą o publicznych wykonaniach głosowych. Takimi „wierszami-partyturami” są *Trzy sygnały* Heni Karmel z ciągami zwielokrotnionej litery „a” (*Śpiew za drutami*, s. 42) i *Kontratak* Władysława Szlengla, w którym wykorzystane zostały wykropkowania, notacja schodkowa i kapitaliki (*Pieśń ujdzie cało*, s. 192). Termin „wiersz-partytura” zapożyczam od Piotra Bogaleckiego (tenże, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*: Białożewski, Czycz, Drahan, Grześcak, Partum, Wirpsza, Wydawnictwo UJ, Kraków 2020).

34 Zob. C. Stirling, *Sound, Affect, Politics*, s. 63.

osób, stąd do dziś atrybucja pozostaje kłopotliwa<sup>35</sup>. Dowodem takiego funkcjonowania poezji jest rękopis więźniarek z Ravensbrück spisany przez nie wspólnie podczas rekonwalescencji w Cavendish w 1952 roku<sup>36</sup>. Ocalonym udało się na podstawie własnej pamięci odtworzyć wiele wierszy, z których tylko część opatrzona jest dopisanymi ołówkiem inicjałami przypuszczalnych autorek.

W tym wyjątkowym układzie jeden wiersz funkcjonował dzięki wielu głosom i wielu afektywnie zestrojonym ciałom. Z podobną wspólnotą mamy do czynienia w przypadku innej praktyki wokalne lat wojny – recytacji wierszy, już wcześniej ogłoszonych drukiem. Pod tym względem wyróżnia się niebywała kariera *Alarmu* Antoniego Słonimskiego (pierwotnie zaprezentowanego w audycji radiowej nadanej z Francji 25 grudnia 1939 roku)<sup>37</sup>. Wiersz, którego finał naznaczony jest wyraźną tendencją tyrtejską, był powszechnie przyswajany pamięciowo i deklamowany na spotkaniach kulturalnych zarówno w kraju, jak i za granicą (m.in. podczas wieczorów kulturalnych armii Andersa<sup>38</sup>). Do słów *Alarmu* powstała nawet pieśń; weszła ona do repertuaru chóru Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie<sup>39</sup>. Jej wykonania synchronizowały wiele współbrzmiających męskich głosów i wzmacniały „rezonans afirmatywny”<sup>40</sup> względem patriotycznie zabarwionego przekazu. Pierwsza recytacja na antenie radiowej, solenne deklamacje na żywo, w końcu pieśń – wszystkie te przypadki użycia głosu (głosów) jako nośnika poezji były silnie związane z dźwiękową perswazją, której paradygmatycznym przykładem pozostaje wabiący śpiew syreny<sup>41</sup>. Wspólnota afektywna konstituowała się na bazie

35 Np. w Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w teczках oznaczonych różnymi nazwiskami (lub jako anonimowe) powtarzają się te same teksty. Wynika to ze sposobu pierwotnego archiwizowania napływającej twórczości zagładowej.

36 *Tutaj niebo jest obce. Antologia wierszy z Ravensbrück*, oprac. B. Oratowska, A. Wójtowicz, Muzeum Narodowe w Lublinie, Lublin 2022.

37 *Poezja Polski walczącej...*, t. 1, s. 100-101; t. 2, s. 296.

38 N. Taylor-Terlecka, *Od Komi do Kołymy*, s. 10.

39 Nagranie płytowe – *Alarm: Polish song*, sł. A. Słonimski, muz. J. Kołaczkowski, England: British Broadcasting Corporation 12PH 9620, London Transcription Service, [po 1942].

40 C. Birdsall, *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1939-1945*, Amsterdam University, Amsterdam 2012, s. 31-63.

41 G. Goodale, *Sounds of War*, w: *Sound Studies*, red. M. Bull, Routledge, London 2013, s. 240. Badacz także używa terminu *sonorous envelope* (tamże, s. 253).

wibracji przepajającej i jednoczącej wszystkie zaangażowane osoby (słuchaczy, recytatorów, śpiewaków).

Niezależnie od tego, czy utulina rozsnuwana dzięki wierszom była prywatna czy wspólnotowa, jedynie subwokalizowana czy rzeczywiście wykonana głosowo, jej perswazyjna skuteczność często wynikała z bazowania na tym, co z dźwiękiem związane, a w dodatku połączone z podzielanymi wartościami oraz przyswojonymi wzorcami afektywnymi. Omówiony obszar poezji z elementami modlitewnymi bądź hasłami patriotycznymi (których walor wspólnototwórczy w wypadku grupowego artykułowania jest oczywisty) zdecydowanie tę tezę potwierdza. Wszelako na tym nie kończy się zasób typowych odwołań. Szczególnie interesujące okaże się zapożyczanie rozpoznawalnych elementów piosenkowych – bądź w formie przejmowania gotowej infrastruktury (rytmu, liczby sylab w wersach, nawet rymów), bądź w formie krótkich cytatów tekstu, czyli „elipsy słuchowej”<sup>42</sup>. Pierwszy typ warto zestawić z analogicznym przechwytywaniem prozodii słynnych wierszy<sup>43</sup>. W kontekście wojennej afektywności dźwiękowej należy zaznaczyć, że określone typy nawiązań łączyły się z określonymi rolami (np. cywila lub żołnierza), a także z właściwym dla tych ról „reżimem słuchowym”, utrwalonym sposobem reagowania na dźwięki wojny<sup>44</sup>. Najłatwiej związek między zapożyczeniami ze znanych piosenek a wzorcami afektywności uchwycić w przypadku kontrafaktur charakterystycznych dla twórczości żołnierskiej i folkloru okupacyjnego. Wybór piosenkowego źródła, któremu podmieniano słowa, świadczył o woli zapożyczenia nie tylko melodii, ale i emocjonalnej otoczki wpisanej w recepcję danych utworów wokalnych. Ta infrastruktura, swoista podświadomość tekstu, w konkretnych okolicznościach wojennych i z dodatkiem nowych, dostosowanych do okrutnych realiów, słów znaczyła już inaczej. Na przykład beztroska przedwojenna polka *Co użyjem, to dla nas* w nowej wersji, z tekstem dopisanym przez Annę Jachninę, w aspekcie

42 Zob. N. Piombino, *The Aural Ellipsis and the Nature of Listening in Contemporary Poetry*, w: *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, red. Ch. Bernstein, Oxford University Press, Oxford 1998, s. 53-71. Elipsa słuchowa sprawia, że podczas czytania odbiorca ma wypełnić luki „między myślą, językiem i doświadczeniem zmysłowym” (tamże, s. 62).

43 Najbardziej znanym przykładem jest *Non omnis moriar* Zuzanny Ginczanki – wiersz powtarzający rytm utworu *Testament mój* Juliusza Słowackiego. W kontekście takich zapożyczeń Bożena Keff zauważa, że wzniosłe wzorce gwarantowały „trwałość i przynależność” – to, czego odmówiono Żydom w czasach Zagłady (*Tango też śpiewajcie Muzy. Poetyckie dokumenty holokaustu*, wstęp, wyb. i oprac. B. Keff, Warszawa: ŻIH, 2012, s. 12).

44 Zob. J.M. Daughtry, *Listening to War*, s. 123-127.

formalnym zachowała lekkość, ale w warstwie treściowej obciążona została nawiązaniem do przemocy:

Siekiera motyka bimber szklanka  
w nocy nalot, w dzień łapanka<sup>45</sup>.

Połączenie tych dwóch sprzecznych impulsów przynosi bardzo silny efekt perswazyjny. Poleczkowy kołowrotek sugeruje uodpornienie się na okrucieństwo wojny i tanatosonikę, toteż wpisuje się w rodzaj cywilnego reżimu słuchowego, polegającego na brawurowym lekceważeniu zagrożenia i braku lęku przed śmiercią lub pozbawieniem wolności.

Z kolei liczne odwołania do kołysanek okażą się typowe dla wierszy związanych z innym cywilnym reżimem słuchowym – właściwym dla dorosłych uspokajających dzieci<sup>46</sup>. Kołysankowość ujawnia się także w utworach napisanych przez osoby w bardzo młodym wieku, na przykład w wierszu nieznaney z nazwiska Elżuni:

Była sobie raz Elżunia,  
umierała sama,  
Bo jej tatuś na Majdanku,  
W Oświęcimiu mama...<sup>47</sup>

Załączona nota informuje, że podług danych zebranych przez Kulisiewicza:

wiersz został znaleziony w buciku dziecinnym w Wąlczu, dokąd m.in. wywożono odzież więźniów Majdanka. Należy przypuszczać, że autorką była dziewczynka narodowości żydowskiej. W dolnej części kartki mała

45 *Posłuchajcie ludzie*, KOPR, Warszawa, luty 1943, <http://spiewajmypolske.pl/utwory/siekiera-motyka/> (30.04.2024).

46 Przykładem może być *Kołysanka* Jana Nagrabieckiego (*Poezja Polski walczącej...*, t. 1, s. 728):

Śpijże, śpij! Nic się nie bój, jesteś przy mnie./ To nie bomby, ale basy w kołyszącym hymnie./  
Śpij, syneczku, gdy tym hymnem cała Polska żyje./ Nie na alarm, nie na alarm/ tak syrena wyje.

Kolejny przykład to *Sybirska kołysanka* Anny Rudawcowej z 1940 r. (taż, *Wiersze sybirskie*, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Bydgoszcz 1990, s. 15-16). Obydwa utwory uruchamiają strategię „słuchania-jako-poesis”: łągodzącego ujmowania tanatosoniki jako rytmu bądź melodii (J.M. Daughtry, *Listening to War*, s. 277).

47 *Pieśni zza drutów. Wiersze, pieśni i piosenki powstałe w obozie koncentracyjnym na Majdanku*, oprac. Z. Murawska-Gryń, Towarzystwo Opieki nad Majdankiem, Lublin 1985, s. 145.

autorka napisała, że ma 9 lat, a piosenkę śpiewała na mel[odię] „Z popielnika na Wojtusia iskiereczka mruga”<sup>48</sup>.

Porażający prostotą czterowiersz jest zatem świadectwem nie tyle poetyckim, ile poetycko-muzycznym. Mała dziewczynka, pozbawiona opieki najbliższych i skazana na zagładę, sama sobie śpiewała upiorną kołysankę, czyli autorską kontrafakturę na bazie piosenki do słów Janiny Porazińskiej<sup>49</sup>. By zrozumieć tę praktykę – usłyszeć ją i poczuć wpisane w nią emocje – musimy koniecznie uwzględnić głos funkcjonujący tu jako podstawa wiersza. Dźwięk dla tego tekstu jest niczym brakująca przesłanka w entymemacie<sup>50</sup>, pominięcie go odcina drogę do namysłu nad śpiewaniem Elżuni jako uspokajaniem samej siebie czy próbą pogodzenia się z przerażającą rzeczywistością.

Wiersz z Majdanka doskonale rezonuje z dwoma innymi, autorstwa młodych żydowskich poetek. *Trzy sygnały* Heni Karmel wielokrotnie ujmują wyście syreny dzięki onomatopiecznemu ciągowi zwielokrotnionego „a” (np. „Aaaaa!”). Dopiero w finale odpowiadającym momentowi odwołania alarmu lotniczego ten element podlega znamiennej modyfikacji:

[...] już odlecieli, [...] już cicho, sza...  
Aaa, aaa, aaa, aaa...<sup>51</sup>

Ostry dźwięk syreny przemienia się zatem w kołysankowe frazy, które łatwo można skojarzyć z konkretnymi wierszami dla dzieci zaadaptowanymi w formie piosenek, przede wszystkim z [A... a... kotki dwa] Ewy Szelburg-Zarembiny<sup>52</sup>.

48 Tamże, s. 182.

49 J. Porazińska, *W Wojtusiowej izbie*, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1924. Notabene w 1942 r. w Budapeszcie opublikowane zostało wydanie powielaczowe z tekstem na podstawie zapisu pamięciowego jednego z uchodźców; zob. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, t. 6, red. J. Czachowska, A. Szałagan, WSiP, Warszawa 1999, s. 452 (hasło osobowe autorstwa Joanny Zawadzkiej).

50 Zob. tezy Gregga Goodale’a na temat perswazji dźwiękowej; tenże, *Sounds of War*, s. 255.

51 H. i I. Karmel, *Śpiew za drutami*, s. 42.

52 E. Szelburg-Ostrowska [Zarembina], *A... A... Kotki dwa*, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1925, strony nienumerowane [s. 4]. Podobna fraza występuje w końcówce [Idzie niebo ciemną nocą]: „Cicho bądźcie!... a a a...” (tamże, [s. 34]).

W tym sąsiedztwie w pełni wybrzmieć może finał wiersza nastoletniej Haliny Nelken *Automaty*, napisanego w Płaszowie – także operujący elipsą słuchową:

Do baraków gnać  
gasić światła i już spać!  
Każdy swą „szufladkę” ma  
Spać, Spać!

Tra – raa.....<sup>53</sup>

Już same zrymowane bezokoliczniki kojarzą się z [Idzie niebo ciemną nocą]<sup>54</sup>, a w końcowej onomatopei dodatkowo ukryło się niby-kołysankowe „a – aa”. Jest ono jednak znacząco zainfekowane tanatosoniką. To kołysanka skontaminowana z wojennym trzaskiem i złowrogim drganiem. Praktykę uspokajania głosem skutecznie niweczy przydźwięk kojarzący się z „tra-ta-ta”, czyli typową dla poezji wojennej głosolalią ewokującą odgłos serii karabinowej.

W latach czterdziestych dla obywateli Polski sielskość dzieciństwa, zakodowana w gatunku kołysanki, miała jeszcze jedną konkretną emanację dźwiękową: mistrzowsko zaprojektowany rytm *Lokomotywy* Tuwima. O tym, że prozodia wiersza wryła się w pamięć zarówno dorosłych, jak i dzieci, świadczy wiele utworów bazujących na rozpoznawalnych frazach i gotowym konturze sylabotonicznym. Ukazują one ten sam środek lokomocji już w tragicznym kontekście transportów do obozów, a jednocześnie skrajne doświadczenia ofiar wlewają w gotowy szablon brzmieniowy, co rodzi tym dotkliwszy zgrzyt<sup>55</sup>. W tym obszarze utworem szczególnym, który ze względu na przerażającą zbitkę nieporadności wierszowania ze szczerym odnoszeniem się do horroru Zagłady przypomina kołysankę Elżuni, pozostaje *Lokomotywa* zaledwie jedenastoletniego Jerzego Ogórka<sup>56</sup>. Trawestacja dokonana przez chłopca

53 Fragment ten można znaleźć jedynie w dłuższej wersji, opublikowanej w: *Tango łez śpiewajcie muzy*, s. 143.

54 „nie chciały dłużej s p a ć / Kaprysiły grymasiły/ Żeby im po jednej d a ć”; E. Szelburg-Ostrowska, A... A... Kotki dwa, [s. 34].

55 Zob. K. Kuczyńska-Koschany, „Lokomotywa” Tuwima: wariacje i konteksty (od wiersza dla dzieci do wierszy o Zagładzie), „Polonistyka” 2012, nr 1; A. Morawiec, Janka Heschels’ Locomotive (To Bełżec), „Acta Universitatis Lodzensis Folia Litteraria Polonica” 2016, nr 6.

56 *Tango łez śpiewajcie muzy*, s. 155-156.

polega na wiernym powtarzaniu Tuwimowego oryginału z podmienianiem wybranych słów, na przykład:

A pełno Häftlingów w każdym wagonie  
Niemcy ładują ich przecież jak konie.

Zupełnie innym wzorcem afektywności dźwiękowej, tym razem związanym już zdecydowanie z dorosłością, byłoby tango, które święciło triumfy w kulturze popularnej międzywojnia, także w formie piosenkowych szlagierów. Zauważywszy powszechność tego rodzaju popkulturowych nawiązań, Bożena Keff swoją antologię pisanej po polsku poezji żydowskiej z okresu drugiej wojny światowej zatytułowała znamienne: *Tango łez śpiewajcie muzy*. Tango jako gatunek sentymentalny i nostalgiczny w okresie Zagłady wydawać się mogło adekwatną ramą do wyrażania tęsknoty za utraconą przeszłością. Najdobitniej to zjawisko ujawnia się w wierszu Michała Borwicza *Pijaństwo*, napisanym w obozie janowskim we Lwowie. Utwór przywołuje wieczorną libację przy dźwiękach muzyki. Ich wykonawcami są niedawni specjaliści od modnego tanga, którzy w obozie przygrywają maszerującym kolumnom. Borwicz wplótł nawet w tekst na zasadzie elipsy słuchowej tytuł konkretnej kompozycji: *Już nigdy* (słowa – Andrzej Włast, muzyka – Jerzy Petersburski). Tożsamy z tytułem incipit jej refrenu wobec przeczcucia bliskiej śmierci wybrzmiewa już całkiem inaczej:

Trza było słyszeć, jak wytarte  
Stare przeboje – guzik warte –  
Nabrały ognia, treści, ruchu,  
Co ci bebechy wierci w brzuchu.  
Furda tych pieśni cały sens,  
Wybrane słowa niby rtęć  
Szerzą się w żarze serca dziur.  
[...]  
Wybrane słowa, głupie słowa...  
Banalne słowa, wciąż od nowa –  
Z sentymentalnej głupiej pieśni  
[...]  
Już n i g d y... które do matrony  
Śpiewał kochanek upojony,

Tutaj krwawiło jak fontanna,  
bo śmierć słuchała, a nie panna<sup>57</sup>.

Ów wątek *Pijaństwa* ma podłoże autobiograficzne. W spisanych po latach wspomnieniach Borwicz odniósł się do własnych odczuć, gdy oczekiwał na egzekucję: „Cierpka gorycz pojęcia «już nigdy», mimo że tyle już razy przeżyta i przeżuta, nie przestaje obijać się głucho o mury świadomości”<sup>58</sup>. Tu także w kontekście śmiertelnego zagrożenia przywołał słowa Własta, można więc stwierdzić, że ta nostalgiczna fraza stanowiła dla poety prywatny symbol muzyczny oznaczający moment żegnania się z życiem.

Podsumowując niniejsze rozważania, warto zaznaczyć, że próba ujęcia poezji wojennej jako archiwum głosów powiązanych z ciałami naznaczonymi bliskością śmierci pozwala dostrzec zbieżności między zjawiskami zwykle rozpatrywanymi jako odseparowane domeny. Poezja „amatorska”, nieporadna, i poezja właściwa, „profesjonalna”, okazują się mieć często wspólne podłoże. Gdy zewsząd napierała ogłuszająca tanatosonika, a przemoc niejednokrotnie przybierała formę wymuszania milczenia, komponowanie wierszy – jako przedłużenie dobywania własnego głosu – pomagało zachować podmiotowość i wyrazić afekt (nawet w zastępstwie tych, którym odebrano możliwość ekspresji). W tym sensie wokalne reakcje obronne stawały się w latach 1939-1945 paradygmatem sporej części twórczości poetyckiej. Z kolei efektywność emocjonalnego apelu wierszy łączyła się z kontekstem wspólnotowym, gdyż różne osoby oddawały medium własnego ciała i głosu tym samym utworom. Ponadto powszechnie wszywano w wiersze gotowe formuły dźwiękowo-afektywne, które niosły pocieszenie, ugruntowywały etos umęczonego narodu lub pomagały radzić sobie z tragedią, oswajając dysonans między rzeczywistością wojenną i przedwojenną.

57 M.M. Borwicz, *Ze śmiercią na ty*, Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza”, Warszawa 1946, s. 34-35.

58 M.M. Borwicz, *Spod szubienicy w teren*, s. 18. Borwicz uniknął śmierci, gdyż urwał się sznur, na którym był powieszony, a SS-man zgodnie ze „starym germańskim zwyczajem” darował mu życie (tamże, s. 22-25).

## Abstract

---

**Dobrawa Lisak-Gębala**

UNIVERSITY OF WROCŁAW

*Second World War Poetry as an Archive of Voices*

The analysis of numerous poems from 1939–1945 requires the inclusion of their vocal dimension as they represent authors' immediate reactions to tragic experiences. This analysis must address phenomena such as the secret practice of individual subvocalization when creating and keeping poetry, vocal presentations for a closed circle of listeners, and collective recitations that evoke a community-forming "affirmative resonance." Moreover, since contrafacta and allusions in the form of "auditory ellipsis" invoke established patterns of sound affectivity, one must elucidate the relationship between selected poems, well-known genres of popular vocal music, and specific songs.

## Keywords

---

1939–1945 Polish poetry, sound and war literature, thanatosonics, voice, sound affectivity

---

## Głos jest literą

---

Jakub Momro

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 35–58

---

DOI: 10.18318/td.2024.3.3 | ORCID: 0000-0003-2479-0599

*Panu Tadeuszowi Reimusowi*

i serce waliło mu jak oszalałe  
i tak powiedziałam tak zrobię  
to Tak.

James Joyce<sup>1</sup>

**N**iewątpliwą zdobyczą psychoanalizy jest teoria obiektu. Niezależnie od tego, czy będziemy mówić o psychoanalizie jako postawie epistemologicznej, czy – w sensie ścisłym – o praktyce leczenia, teoria ta pozwala lepiej zrozumieć wysoką pozycję dialektyki pragnienia i uznania, wyparcia i lęku. Obiekt, niebędący zwykłym przedmiotem, bez wątpienia przemieszcza również podmiot. Nie stanowi on już punktu kumulacji wiedzy i samoświadomości, ponieważ nieświadomość tworzy z niego sieć odniesień i uwikłań topicznych. Obiekt jest zatem relacyjny, teoretyczny, zależny od dynamiki

---

**Jakub Momro**

– prof. dr hab.  
Pracuje na Wydziale Polonistyki UJ, filozof, literaturoznawca, eseista i tłumacz. Ostatnio opublikował *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne* (2020). Jest członkiem Kolegium Redakcyjnego dwumiesięcznika „Teksty Drugie” oraz Komitetu Redakcyjnego serii wydawniczej „Nowa Humanistyka”.

---

1 J. Joyce, *Ulysses*, przeł. M. Świerkocki, Oficyna, Łódź 2021, s. 768.

i ekonomii symptomu. Czy wobec tego można zapytać, czym on jest? Problem ten, jak nietrudno się domyślić, to nie tylko kwestia retoryczna ani definicyjna czy nawet formalna, lecz dotycząca ontologii podmiotu. Kwestia ta wywołuje kolejne pytanie: czy obiekt poprzedza subiektywność, czy pojawia się w efekcie relacji pragnieniowej? Pośród wielu prób rozwiązań tego problemu jedna wydaje się niezwykle ważna, gdyż poza wewnętrzną spójnością epistemiczną dyskursu psychoanalitycznego odnosi się w dużej mierze do złożonego statusu i charakteru kultury, jaki psychoanaliza pozwala rozpoznać. Status i rolę obiektu widać najpełniej wtedy, gdy będziemy go czytać i słuchać, kiedy równocześnie zrozumiemy zarówno jego rolę foniczną, jak i formę literalną. Litera, dźwięk, głos to punkty orientacyjne w fascynującej wędrówce po różnych formach mówienia i powstawania znaczeń, zaniku mowy i materialności litery.

### Telefony w mojej głowie

Freud nie znosił muzyki, nie rozumiał jej, traktując ją jako zaburzenie właściwych procesów myślenia i leczenia. Telefon i gramofon były dla niego piekielnymi wynalazkami niszczącymi naturalną obecność ludzką i międzypersonalną żywą zależność pacjenta i analityka<sup>2</sup>. Technologia stanowiła dla niego niemal wyłącznie przesłonę i blokadę transmisji myśli i przede wszystkim unicestwiała u zarania możliwość dialektycznej relacji przeniesienia i przeciwprzeniesienia.

Freud nie był rzecz jasna jedynym, dla którego świat urządzeń przenoszących i przekształcających strumień myśli, słów i – ostatecznie – dźwięków był zagadkowy per se. Dość przypomnieć Proustowską obsesję telefonicznego kontaktu głównego bohatera z najsilniej obsadzonym przezeń obiektem miłości, czyli babką<sup>3</sup>. Jej rzeczywista obecność rozlewa się w *Poszukiwaniu straconego czasu* niczym rzeka asocjacji doświadczenia bliskości. Splota narratora z Innym, który nie jest znakiem wyobcowania, lecz bezsłownej komunikacji, rozmowy bez końca, niejako porozumienia pod stołem; tak jakby niekończące

2 Por. S. Weber, *Teatralność jako medium*, przeł. J. Burzyński, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009, s. 281-312. W kontekście zmian kulturowych por. V. Flusser, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, przeł. P. Wiatr, Aletheia, Warszawa 2018; F. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, przeł. G. Winthrop-Young, M. Wutz, Stanford University Press, Stanford 1999.

3 Por. M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 3: *Strona Guermantes*, przeł. T. Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1992, s. 122-123. Por. J. Derrida, *Ulysse gramophone: Deux mots pour Joyce*, Galilée, Paris 1997.

się konwersacje, spotkania i przyjęcia, z których składa się Proustowski świat, były jedynie przykrywką dla niejawnego działania, pewnej sytuacyjnej utajonej czy też dyskretniej wspólnoty<sup>4</sup>. Dzieje się tak zapewne dlatego, że współistnienie Marcela i jego babki tworzy przestrzeń wolną od frustracji libidalnych: świat staje się wówczas komunią obecności, a pragnienie wytwarza hipnotyczny obraz scalenia. Poszukując utraconego czasu, Proust umiejętnie czas traci, dysponując każdą chwilą, każdym wrażeniem i znakiem w dosłownie dowolny sposób. Właśnie dlatego prawdziwym dramatem okazuje się tu scena pierwotna rozmowy telefonicznej, w której intymności towarzyszy rozdarcie i poczucie silnej alienacji, uczucie proporcjonalnie silne do pierwotnego zestalenia z babką. Z perspektywy fenomenologicznej jest to więc najpierw scena rozdzielania, a następnie uwiedzenia.

Jak jednak pogodzić czysty afekt bliskości, w którym libido staje się lepkie<sup>5</sup> i niedostępne, z przekroczeniem reguł wzajemnego kontaktu? Tragedia wywoływana przez pracę pragnienia nie polega jedynie na powstałym dystansie, a w rezultacie efekcie obcości, lecz na alienacji, w jaką wpędza bohatera odległość od ukochanego obiektu. Nie jest on już własnością bohatera, gdyż w rezultacie tworzy fantazmat „innej sceny”, takiej, na której miałyby dojść do prawdziwego i ostatecznego pojednania z babką. Telefon stanowi zatem znak nieobecnej obecności (to skądinąd dobra, jak się zdaje, ontologiczna definicja pragnienia), a zarazem intersubiektywnej asymetrii<sup>6</sup>. Ten, kto mówi, wywołuje ducha nieobecnego odbiorcy. Skoro bowiem nie ma ciała drugiej osoby, do której się mówi, a jej głos zastępuje materialny szum, będący zwodniczym sygnałem komunikacji, to widmowa realność po drugiej stronie okazuje się również procesem spektralnej dekompozycji obiektu, w przypadku Marcela obiektu miłości. W tej sytuacji pragnienie się wzmaga, ale jego intensywność wskazuje raz po raz na wieloraki brak: niewspółmierna nadobecność w języku wytwarza halucynacyjny obieg obrazów między tym, kto mówi, a tym, kto słucha. Toteż Gilles Deleuze ma z pewnością rację, wskazując, że u Prousta nie ma pamięci jako czystego objawienia prawdy temporalnej, ponieważ słynne rekwizyty modernistycznej

4 Por. M. Blanchot, *La Communauté inavouable*, Minuit, Paris 1984.

5 Syntetyczne i precyzyjne omówienie tego terminu można znaleźć w: J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, WSiP, Warszawa 1996, s. 126-127.

6 Inną interpretację można znaleźć w: A. Ronell, *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electronic Book*, University of Nebraska Press, Lincoln 1991.

anamnezy to sygnały-znaki intensywnej relacji między obiektami pragnień i linie popędów, a nie protezy bezpośredniego doświadczenia<sup>7</sup>. Ta sytuacja afektywnie jest dość jasna i dość powszechna: w rozmowie telefonicznej (nawet jeśli współcześnie odbywa się ona w niemal rzeczywistym czasie przesyłania informacji, wraz z głosem i obrazem) istnieje przerwa w mowie, dziura w komunikacyjnej funkcjonalności, pewna bezosobowa nadwyżka widmowego dźwięku. Wywołuje ona nie tyle efekty pragnieniowe, ile te, które wynikają ze struktury intersubiektywności językowej.

Rozmowa telefoniczna to wbrew pozorom nie metafora międzysobowej łączliwości, lecz paradygmat nieporozumienia, stałego przesunięcia w obrębie syntaksy, referencji i sensu czy nawet prostego znaczenia – komediowej subwersji. Przywracając materialność komunikacji, komedia zarazem pokazuje jednoznaczność jako pewną fantazję, za którą podąża nowoczesny podmiot. Proust, a także James Joyce czy do pewnego stopnia Gertruda Stein, Virginia Woolf, Samuel Beckett, Leopold Buczkowski i Claude Simon, w akcie dekompozycji mówienia doprowadzają na skraj reguły komunikacji opartej na pragnieniu. W ten sposób tragedia pragnienia zamienia się w komedię popędu, który – jak wiadomo – nigdy nie może się stać niczyją własnością. Podobnie dzieje się z językiem: nie można go objąć w posiadanie właśnie dlatego, że oprócz fortunności intersubiektywnej czy performatywnej oraz przejrzystości semantycznej, logicznej zborności, syntaktycznej spójności popęd mówienia przeszywa na wskroś wszystkie te funkcje. Być może tutaj tkwi problem z rozpoznaniem pola języka tworzącego się od razu wtedy, gdy odbywa się rozmowa telefoniczna. Zabawa w głuchy telefon mogłaby się zatem stać dobrym opisem mechanizmu komediowego wywłaszczenia i czegoś, co bardzo trafnie Lacan nazwał destytucją podmiotu, czyli przejściem od pragnienia do popędu jako zasady preontologicznego życia<sup>8</sup>. Według tej zasady mówić to oddać pole Innemu, tym razem jako instancji, w której jednostkowe pragnienie uzyskuje uniwersalną legitymizację i powszechne uznanie. Ale samo to uznanie jest przecież ostatecznie warunkowe. Hipotetyczna symboliczna forma samowiedzy mogłaby wyglądać następująco: „Możesz stać się, być podmiotem, o ile będziesz milczał, jeśli zaś nie, to powrócisz do solipsystycznego wewnętrznego mówienia, solilokwium lub na

7 Por. G. Deleuze, *Proust i znaki*, przeł. M.P. Markowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 96-109.

8 Por. P. Verhaeghe, *Causation and Destitution of a Pre-Ontological Non-Entity: On the Lacanian Subject*, w: *Key Concepts of Lacanian Psychoanalysis*, red. D. Nobus, Other Press, London 1998.

nowo uruchomisz zwierciadlaną grę samoidentyfikacji”. Względność dialektyki pragnienia powoduje jednak, że strukturalna fikcja subiektywności lub epopeja subiektywności tylko pozornie są bezosobowe, za każdym pojęciem kryje się nienazwane, zmiennie budzące w podmiocie rozkosz i frustrację. Ten ostatni etap dekonstrukcji pragnienia pozwala z kolei odkryć prawdę popędu, dekomponującego podtrzymywaną cały czas przez dialektykę pragnienia różnicę między naturą a kulturą, pojęciem a relacją.

### **Dźwięczący obiekt**

W tej wielokrotnie złożonej dynamice, topice i ekonomii popędowej komedii leży niechęć Freuda do muzyki i dźwięków oraz do technologicznej chytryści rozumu, której efektów nie mógł znieść autor *Objaśniania marzeń sennych*. Sytuacja obsadzenia i przeciwoobsadzenia obiektu utrzymuje się tylko wtedy, gdy oprócz sceny epistemologii, w której kluczowe jest rozwikłanie lub – ostrożniej – dotarcie do miejsca symptomu, istnieje mocna scena uwodzenia. Innymi słowy, gdy oprócz fascynacji działa prawo poszukiwania właściwego rejestru doświadczenia erotycznego, owej platońskiej agalmy, o której pisał Lacan<sup>9</sup>. Jak się zdaje, tego właśnie brakuje dyskursowi Freudowskiemu. Widać to zwłaszcza, gdy opisuje on najbardziej wyrazistą płaszczyznę symptomalną, czyli dysfunkcję języka na poziomie rozregulowania znaczeń, odniesień i treści, całego ambarasu, jakim staje się psychopatologia codzienności<sup>10</sup>. Badanie aberracji językowych pozwala zobaczyć jak na dłoni pracę nieświadomości, ale treściowa czy nawet funkcjonalna analiza nieintencjonalnych pomyłek i błędów pomija bodaj ważniejszy aspekt, czyli autonomię błędu w formie jego artykulacji. Inaczej ujmując, błąd nie należy tylko do sfery logiki (lingwistycznej, a także filozoficznej, antropologicznej), lecz wydarza się jako inkongruencja ontologiczna. Toteż zaburzenie językowe nie dotyczy wyłącznie napięcia pomiędzy świadomym zamiarem oznaczania rzeczy a nieświadomym dowcipem, jaki wywołuje błąd systemu tego znaczenia, ale zawiera – mówiąc językiem dialektycznym – „w sobie i dla siebie” nierozwiązywalny semantycznie czy nawet figuralnie symptom. Tym symptomem jest dźwięk.

9 Por. J. Lacan, *Séminaire Livre VII. L'angoisse*, Seuil, Paris 2004, s. 479-499.

10 Por. S. Freud, *Psychopatologia życia codziennego*, w: tegoż, *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, przeł. L. Jekels, H. Ivanka, przekład przejrzał i uzupełnił W. Szewczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.

Freud powiedział, że „we śnie widzimy, a nie słyszymy”<sup>11</sup>. W ramach stworzonego przez niego systemu metapsychologicznego i jego praktyki tak było w istocie. Widać to wyraźnie, jeśli spojrzymy na Freuda poszukiwania elementarnej sprzeczności tkwiącej w doświadczeniu psychicznym: pępek snu, proces pierwotny – proces wtórny, scena pierwotna, rebus marzenia sennego. Wszystkie te określenia zmiernają do stworzenia procedury analitycznej pozwalającej tyleż podążać za skojarzeniami, co poszukiwać znaczeniowej spójności materiału analitycznego. Freudowska cicha mowa, którą spotykamy w jego pracach, ma uzupełnić mowę pacjenta, która z kolei ucieleśnia symptom. Za każdym razem jednak brzegowym warunkiem wypowiedzenia traumatycznego doświadczenia jest przedustawna cisza, do złudzenia i co do zasady przypominająca prawo metapsychologiczne głoszące, że popęd śmierci pracuje w milczeniu.

Co się zatem kryje za tą niechęcią Freuda do fonicznego aspektu najrozmaitszych odsłon psychoanalizy? Czy właśnie sfera dźwiękowa, a może nawet dźwięk jako zjawisko lub dźwięk jako taki, jako substancja dziwna *par excellence*, nie jest aby największym oporem psychoanalizy? Jeśli przyjąć podwójny sens tego określenia: oporu tkwiącego w samej psychoanalizie jako dyskursie o świecie oraz oporu, jaki wzbudza analiza w trakcie *talking cure*, to czy właśnie dźwięk w najbardziej radykalny sposób odkrywa niechciane pobudki życzeniowe, projekcje i frustracje?<sup>12</sup> Problem z przyznaniem takiej pozycji sferze audialnej tkwi w przeświadczeniu, że analiza jako procedura leczenia musi zawierać w sobie dwa sprzeczne elementy: jednostkowość pacjenta, wraz z jego historią, terażniejszością i przyszłością, oraz systemowe określenie kliniczne. Ono zaś pozwoli pacjentowi wydobyć się z narcystycznego stuporu, warunkowanego przeświadczeniem wynikającym z regresji do stanu infantylnej wszechmocy. To system dość szczelny, ale właśnie dlatego sfera akustyczna pozostaje w nim bardzo wyraźna. Wystarczy krytycznie przyjrzeć się wyparciu dźwiękowemu w samym systemie powrotu wypartego, który stworzył Freud<sup>13</sup>. Skoro wyparte (w odróż-

11 Por. J. Derrida, *Freud i scena pisma*, w: tegoż, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, KR, Warszawa 2004, s. 379–381, 400–402.

12 Por. J. Derrida, *Résistances de la psychanalyse*, Galilée, Paris 1996.

13 W słynnym przypadku człowieka-wilka Freud tworzy scenę pierwotną traumy seksualnej. Opisując mechanizm naznaczenia wstecznego, zupełnie pomija foniczny aspekt sceny pierwotnej, łącząc obraz wizualny z figuralnym aspektem języka oraz na koniec z treścią uzyskiwaną z rozwiązania zagadki symptomu depresyjnego pacjenta; zob. S. Freud, *Z historii nerwicy dziecięcej*, w: tegoż, *Dwie nerwice dziecięce*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 2009.

nieniu od zaprzeczenia) powraca w postaci fragmentarycznych, szczątkowych elementów z dziennego życia, wielokrotnie przy tym przekształconych przez schematy nieświadomych fantazji, to symptom wyłaniający się z tego masywnego powtórzenia nie mieści się (w każdym razie nie bez reszty) w figuralnej i treściowej reprezentacji tych niechcianych lub w ten czy inny sposób pominiętych doznań i zranień. Nie chodzi więc o to, że warstwa akustyczna słowa czy opisu obrazowego w trakcie pracy terapeutycznego czy ogólniej podmiotowego mówienia jest niezbędnym zapośredniczeniem afektu skrywanego przez dynamikę i regulowaną temporalność wyparcia, lecz o to, że jego zagadka zawiera się w nonsensownym brzmieniu. Nie da się go zredukować do innej treści czy innego obrazu, ponieważ to on sam wyznacza te granicę – właśnie dźwięk jako symptom ustanawia w swojej semantycznej pustce warunki możliwości poznania analitycznego<sup>14</sup>. Zarazem jednak to brzmienie, wibracja, wypowiedane słowo, *praxis* mowy, a więc sama artykulacja pozycjonuje podmiot, pokazując tym samym w najwyższym stopniu krytyczno-praktyczny wymiar psychoanalizy.

Symptom w swej dźwięczności jest bowiem równie dosłowny jak litera wchodząca w skład rebusów tworzących sceny marzenia sennego. Wyobraźmy sobie klasyczny przykład antysemityzmu. Z perspektywy psychoanalitycznej symptom Żyda jako niechcianego Innego, który śni się antysemitom nocą niczym najgorszy koszmar, a później oddziałuje na jawie, przeradza się kolejno w ucieleśniany fantazmat. Składa się on z kilku powtarzanych cech, stereotypów i przesądów, nie jest jednak czymś danym tylko przez kulturę, lecz w postaci uwewnętrznionego obrazu przeradza się w perwersję władzy. Żyd staje się wówczas pustą reprezentacją (pustym znaczącym) w społecznym systemie symbolicznym, który można wypełnić dowolną treścią projekcyjną. Tak oto antysemita z konieczności popada w sprzeczności jednoczesnego determinizmu biologicznego (Żyd jako pasożyt) i abstrakcyjno-systemowego (Żyd jako Pan rządzący potajemnie porządkiem światowym). Nie mogąc się wydobyć z tej sprzeczności, antysemita na samo brzmienie słowa „Żyd” reaguje zarówno odruchowo, jak i symbolicznie. Nieświadome, by tak rzec, odzywa

---

14 Ten aspekt non-sensu jako części wspólnej bycia podmiotu oraz dyskursu jako miejsca Innego zauważa i najpełniej spośród psychoanalityczek i psychoanalityków opracowuje Lacan. *Jouissance* jako rozkosz czerpana z dźwięku jest nie tylko znamię regresji, lecz zdolnością do emancypacji przez montaż dźwiękowy (jak w dadaistycznych performansach dźwiękowych). Ten zwrot ku warstwie fonicznej prowadzi do zniesienia (w sensie dialektycznym) reżimu skopijnego na rzecz ontologii dźwięku, co jest wyraźnie widoczne w ostatnich seminariach; zob. J. Lacan, *Séminaire Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1973, s. 227-240.

się dźwiękiem, który oddziałuje na ciało jako zjawisko akustyczne i fizyczne niczym w instrumentalnym rezonansie. Tak dzieje się w detalicznie rozpisanej sprawie Dreyfusa w *Poszukiwaniu straconego czasu*, które z tej perspektywy to nic innego jak krytyczna symptomatologia europejskiego antysemityzmu. Za każdym razem, kiedy wybrzmiewa zakazane słowo lub jego pochodna, uruchamia się scena pierwotna<sup>15</sup> traumy i zawiści; Żyd pełni tu funkcję Innego, który nieustannie kradnie rozkosz faszystowskiemu podmiotowi<sup>16</sup>. Zarazem jest też znakiem-ślądem, będącym absolutną literalnością, podstawą nonsensu, na której może wznieść się gmach perwersji<sup>17</sup>.

### Absolutna redukcja

Pola akustyczne symptomu i materialności litery zachodzą na siebie, tworząc nieskończone konfiguracje. Powoduje to, że nie sposób traktować dyskursu wyłącznie jako ontologii nieświadomego, ale jako teoriopoznawczą regułę węzła, w którym nić werbalna nie może istnieć bez nici akustycznej. Nie chodzi już zatem ani o funkcję, ani o znaczenie, lecz o zasadniczo krytyczne pytanie o transcendentalną granicę wszystkich granic – o to, co się dzieje z nami, gdy pytamy o pragnienie, popęd, język i podmiot.

Jak się zdaje, pierwszym spośród psychoanalityków, który odkrył sferę foniczną jako pole teoriopoznawcze, był Lacan. Jednak zgodnie z zasadą pracy analizy i powrotu wypartego dźwięk i głos nigdy nie są dla niego obecne od razu i bezpośrednio; czy to empirycznie, czy fizycznie, zawsze będzie tyleż efektem działania nieświadomości (a więc myślenia, które wydarza się poza intencją), co przyczyną pragnienia. Pod tym względem Lacan jest oczywiście heglistą (mniej w wydaniu spekulatywnym, bardziej antropologicznym, w interpretacji Kojéviańskiej), zakłada bowiem, że prawda nie istnieje jako pozafenomenalny punkt w świecie, lecz jako proces (Lacan mówi tu o funkcjonalnym i topologicznym „punkcie zapikowania”, zbierającym

15 W tym przypadku określenie „pierwotna” odsyła także do rodziny znaczeniowej „tego, co prymitywne”, a niekoniecznie pierwszorzędowe.

16 Por. J. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wydawnictwo UW, Wrocław 2001, s. 137-159; M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010 (rozdz. *Żywioty antysemityzmu*).

17 Jak w słynnym dowcipie braci Marx: „Przypomina mi pan Emmanuela Ravellego. Ależ to ja jestem Emmanuel Ravelli! W takim razie nic dziwnego, że jest pan tak do niego podobny. Podobny!”. Dowcipem tym posługuje się też Slavoj Žižek; zob. tenże, *Wzniosły obiekt ideologii*, s. 15.

w jedno rozsiane na powierzchni dyskursu resztki znaczeń)<sup>18</sup>. Hegel traktował swoją fenomenologię ducha jako bezustanny, wielozwrotny i poliwalentny ruch samowiedzy, gdzie nieuchwytnym i znikliwym pośrednikiem okazuje się ruch negacji jako działanie świadomości. Lacan odnosi ową regułę epistemologiczną do poznania uzyskiwanego w konfrontacji z negatywnością najwyższego stopnia, czyli śmiercią. To ona przecież warunkuje podstawowy mechanizm nieświadomości jako (literalnie) nie-wiedzy, a w konsekwencji dynamikę zaprzeczenia i wyparcia<sup>19</sup>. Dla Hegla idea początku pozostawała fikcją, której nie można zbyt wierzyc, zbyt łatwo bowiem przeradza się w ideologiczny powidok metafizyki źródłowej. Na tym też polegało przejście od fenomenologii do nauki logiki, w której różnica stała się konkretnym i właściwym elementem zapośredniczenia myśli złączonych w jedno z doświadczeniami. Zyskują one artykulację, zajmują miejsce w systemie, czyli dyskursie. Artykulacja nie jest więc zwykłym wypowiedaniem danego sądu o świecie, nie opiera się na słowach, które najpierw zostały pomyślane, a dopiero potem wyrażone. Dzieje się tak, dlatego że inteligibilność pozostaje tu niejako na służbie dynamicznego aktu wypowiedzi, który wyznacza pole czy miejsce podmiotowości.

Punktem węzłowym okazuje się zatem połączenie porządku symbolicznego, który pozwala mówić, ale za cenę wyrzeczenia się przez podmiot subiektywnego poczucia „własności” ja, oraz doświadczenia Realnego, które pod tym względem stanowi porażkę, czy też ujmując rzecz w kategoriach temporalnych, staje się impasem symbolizacji. Pozostaje więc strukturalnie (a nie ontologicznie) niejasne pytanie: kto mówi? Czy podmiot ze swego symbolicznego miejsca, czy performatywnie artykułujące się ciało? Czy bezosobowy, anonimowy dyskurs wiedzy, czy znaki powstałe w wyniku procesu formalizacji? Nie można udzielić na te pytania odpowiedzi nie dlatego, że się wzajemnie wykluczają, ale przeciwnie: dlatego że wzajemnie i absolutnie się warunkują. Tym właśnie jest splot, którego najsłynniejszy przykład stanowi wykorzystanie przez Lacana topologicznej figury węzła boromejskiego, wedle którego porządek symboliczny, wyobrazeniowy oraz Realne tworzą zbiór wspólny. W związku z tym zaburzenie czy nawet anihilacja jednego z nich prowadzi do dysfunkcyjności pozostałych, a w konsekwencji

18 Por. J. Lacan, *Seminarium III. Psychozy*, przeł. J. Waga, oprac. J.-A. Miller, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 471-493.

19 Por. J. Lacan, *Introduction au commentaire de Jean Hyppolite sur Verneinung de Freud*, w: tegoż, *Écrits*, Seuil, Paris 1999.

do zaburzenia ontologii życia społecznego<sup>20</sup>. To właśnie tu według Lacana mieści się racjonalność innego rzędu niż zwykły porządek samowiedzy czy naturalistycznie pojmowana wrazeniowa konstytucja podmiotowości (która na koniec znosi samo to pojęcie). Rozum jest nieświadomy w tym sensie, że włącza w myślenie przeszkodę epistemologiczną. Psychoanaliza i teoria symptomu przynosi to, czego klasyczne teorie prawdy nie dają, a więc opór, jaki stwarza wielokrotnie uwarunkowana rzeczywistość<sup>21</sup>.

Ten subtelny schemat wynika jednak z wierności Lacana wobec podstawowej zasady nauki, w jej kartezjańskim wydaniu, czyli z reguły redukcji. Tyle tylko, że redukcja nie dotyczy już autonomicznych pojęć, lecz ucieleśnienia się w regresji jako zdolność rozpoznawania symptomów i działań na scenie pierwotnej i scenie uwiedzenia. Między regresją a redukcją zachodzi więc jeszcze inny związek, który najpełniej wyraził wspomniany Hegel, z części poświęconej *Rozumowi obserwującemu w Fenomenologii ducha*<sup>22</sup>. W pozornie absurdalnym stwierdzeniu „Duch jest kością” Hegel przedstawia elementarny porządek rzeczy, z jednej strony wynikający z obserwacji zjawisk, z drugiej – z porządku pojęć. Jako przykład tych zależności wybiera czaszkę (w tym czaszkę Yoricka z *Hamleta*), która w swej fenomenalnej obecności jest zwykłym obiektem anatomicznym danego gatunku zwierząt, w warstwie symbolicznej zaś stanowi inkarnację ponadzmysłowej istoty człowieka (jako czegoś lub kogoś więcej niż zwierzę, tego, kto ma duszę). W swej abstrakcyjności stwierdzenia te rzeczywiście pozostają bez sensu, a to, co ten sens im nadaje, czyli język, zostaje przez filozofa ograniczone do najmniejszej jego formy, spójki „jest”, gramatycznego znaku czasowej łączliwości, ale też czegoś, co Derrida nazwał niegdyś trafnie „suplementem łącznika”<sup>23</sup>. To element niereduko-

20 Por. D. Milovanovic, *Borromean Knots, Le Sinthome, and Sense Production in Law*, w: *Lacan: Topologically Speaking*, red. E. Ragland, D. Milovanovic, Other Press, New York 2004.

21 Temu zagadnieniu naddeterminacji poświęcone jest seminarium Lacana; zob. J. Lacan, *Séminaire XIX... ou pire*, Seuil, Paris 2011. Rozważa on tam koncepcję prawdy w odniesieniu do różnicy seksualnej.

22 Por. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. Ś.F. Nowicki, Aletheia, Warszawa 2002, s. 219–232. Można się zatem zastanawiać, czy tylko język jako „zewnętrność” bytu jednostkowego może stać się terminem średnim (ew. czy tylko pojęcie może nim się stać), czy również głos jako przykład „zanikającego medium”, które – może, ale nie musi z zasady – nieść z sobą nową formę spekulatywnej różnicy; por. G. Agamben, *Language and Death: The Place of Negativity*, przeł. K.E. Pinkus, M. Hardt, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.

23 Por. J. Derrida, *Suplement łącznika. Filozofia wobec językoznawstwa*, przeł. A. Dziadek, w: J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, KR, Warszawa 2002.

walny do czegoś innego, samozwrotny i bezwładny obiekt, miejsce oporu, w którym objawiają się impasy myślenia i pragnienia. Właśnie ta spójka jako zanikający, ale niezbędny pośrednik jest dźwiękiem lub w postaci bardziej złożonej głosem, którego sensualność czy raczej sensoryczność przejawia się organicznie, ale jest znikliwa pojęciowo i umyka językowi. Dźwięk czy głos to fizykalne znaki-ślady swojego własnego wymazania. Nie można stworzyć bez niego żadnej logicznej ramy modalnej dla tego, co mówi, i tego, kto lub co słyszy i słucha. Dopiero tu, w granicznym miejscu psychoanalizy cogito, docieramy do tego, co Lacan – wychodząc po raz kolejny od kategorii symptomu według Freuda – nazywa „instancją litery”<sup>24</sup>. Bez niej terapia w aspekcie krytycznym i klinicznym przypominałaby pantomimę lub sekwencję niemych znaków (jak w *Objaśnieniach marzeń sennych*)<sup>25</sup>, bez niej głos pozostałby rozpostarty między subiektywnym poczuciem autentyczności mówiącego ja a niewywrotnymi, sztywnymi schematami wypowiedzi. Nie usłyszelibyśmy nic z tego, co my sami mówimy, oraz z tego, co mówią do nas inni. Nie dlatego jednak, że w tym układzie, w którym dominantą jest symptom, nie działa komunikacja, lecz dlatego że nie pośredniczy już ona na subtelnym poziomie między formami życia działającymi jako różne, nieprzywiedne sfery ludzkiego doświadczenia – poza zasadą intencji. Dlatego redukcja jest konieczna, choć nigdy nie będzie wystarczająca. Jeśli zatem dla Hegla „duch jest kością”, to dla Lacana „głos jest literą”.

### **Wypowiedzieć się, wpisać się**

Tezę tę pod względem ontologii można rozumieć niemal realistycznie. Oto istnieje podstawa mówienia, która nie daje się sprowadzić ani do porządku odniesień, ani do wewnętrznej spójności i sensu. Tak rozumiana litera jest nie tylko resztką (arbitralną jak alfabet, a więc niemotywowaną i jako taka pozbawioną znaczenia), lecz także podstawą wszystkich procesów językowych, jakie zachodzą w obrębie nieświadomości. W tym określeniu tkwi założenie, że język literalny to nie tyle dosłowność, ile rodzaj granicy mówienia

24 Por. J. Lacan, *Instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*, w: tegoż, *Écrits*, Seuil, Paris 1999.

25 Wątek ten najczęściej pojawia się u Derridy, który czytając Freudowskie teksty o marzeniach sennych, poszukuje granicznych miejsc sensu (quasi-transcendentaliów), niejako zawieszonych między śladem-pismem a fonemem-artykulacją; por. J. Derrida, *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, Paris 1981.

w ogóle. Nie łączy się on z innymi funkcjami, które zwykliśmy przypisywać modalnościom lingwistycznym i performatywnym. Na tym właśnie polega absolutność litery, która istnieje niezależnie od podmiotu i relacji. Toteż nie łącząc się z żadną formą pozytywnej samowiedzy, tkwi w nieświadomości niczym uporczywa pozostałość, której nie można wymazać żadnym samowiednym działaniem. Ostatecznie litera nie jest ani naturalna, ani kulturowa, ani immanentna (nie odsyła bowiem, choćby negatywnie, do transcendentcji), lecz materialna.

Litera stanowi więc materialny opór nieświadomości, ale też – na zasadzie podobnej do meandrujących znaków w rebusach marzeń sennych Freuda – wędruje, mówiąc precyzyjnie, zmienia pozycję w obrębie struktury i stanowi w sensie ścisłym transcendentalny warunek możliwości lub niemożliwości świata psychicznego. W tym świetle można zrozumieć jeszcze jeden ruch Lacana prowadzący do formalizacji litery jako noumenu, a więc formy pozabawionej substancji, niczym czas i przestrzeń w krytyce rozumu<sup>26</sup>, litera przeobraża się w Rzec lub – na innym poziomie i w ostatniej fazie formalnej stabilizacji myśli Lacana – staje się matmem, jeszcze jedną formułą życia<sup>27</sup>. Dlaczego jednak owa instancja litery jest tak ważna z perspektywy ontologii fonicznej? Otóż dopiero jeśli przyjąć to skrajnie materialistyczne podejście do litery, widać (dosłownie, tak jak widoczna jest litera) aksjomatyczne połączenie nieświadomego z językiem. Ten związek wyklucza zasadę reprezentacji, w której był uwięziony Freud i z konieczności nie mógł zrozumieć literalności śladu marzenia sennego oraz traumy jako czegoś, co nie byłoby tautologiczne. Dla Lacana litera z powyższych względów nie może być tautologiczna, stanowi bowiem prawo artykulacji. Toteż jego wynalazek teoretyczny ma podglebie terapeutyczne, a nie tylko lingwistyczne: łańcuch znaczących nie jest zwykłym użyciem języka, lecz przygodą mowy (pacjenta). Nie wystarczy zatem powiedzieć, że nieświadomość to struktura języka, ale by zrozumieć pełną dialektykę symptomu materialistycznego, należy dostrzec w tej strukturze miejsce artykulacji. Nic dziwnego więc, że dla Lacana nie tyle istotna była narracja wygładzająca fałdy dyskursu i udrażniającego kanały komunikacji,

26 Por. I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, PWN, Warszawa 1957. Kant jest nieco ukrytym prawodawcą dla Lacana, ale pod względem myślenia synoptycznego i tabelarycznych relacji, matematyzacji dyskursu stanowi bez wątpienia kluczową postać dla zrozumienia Lacanowskiego gestu oddzielenia nauki od wiedzy.

27 Por. J.-C. Milner, *Dzieło jasne. Lacan, nauka, filozofia*, przeł. M. Gusin, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2017; M. Gusin, *Symptomy psychoanalizy. Jacques Lacan: od filozofii do antyfilozofii*, Universitas, Kraków 2018.

ile ważne stawały się nieciągłości, luki i sprzeczności w procesie mówienia – coś, co pozwala wypowiedzieć się dla Innego i zarazem wpisać swoje ciało w materialność dyskursu<sup>28</sup>.

W ten sposób można lepiej zrozumieć również ważność i obowiązujące psychopatologii życia codziennego: oto zamknięty system lingwistyczny, opierający się na topologii i *mathesis* (także w tradycyjnym filozoficznym sensie), daje możliwość wypowiedzenia się nie tylko w postaci lokucji werbalnej, lecz w podstawowym aspekcie mówienia, czyli fenomenie akustycznym. To przesunięcie od języka w aspekcie komunikacyjnym i referencjalnym do zgęstniałej lub rozrzedzonej mowy jako naturalnego głosu wychodzącego z ciała, a zarazem artefaktu (przekształcenia dźwięków przez systemy *techné*, nagrań, produkcji itd.). Pozorny bezsens mowy analitycznej okazuje się wówczas dzięki mechanizmowi regresji najprawdziwszym głosem (w różnych jego modalnościach) podmiotu. Dlatego trauma zawsze wraca w to samo miejsce, spajana przez materialność litery (w tym sensie jest jednoznaczna, ale nie dosłowna). I wreszcie dlatego też głos, który „się” artykułuje, stanowi przestrzeń zarówno sensualną, sensoryczną, jak i nieorganiczną. Jeśli bowiem litera jest duchem, to głos stanowi akustyczną rewerberację traumy, jej opracowanie przez nieświadome, które mówi, ale i wtórnie oddziałuje na ją. W postaci nieoczekiwanego zdarzenia, pochodząc skądinąd, spoza porządku intersubiektywnej rzeczywistości, otwiera dla podmiotu świat innego życia. To rozstrzygający moment w analizie. Chodzi mianowicie o zdolność do konfrontacji z pustką własnego symptomu, czyli – ostatecznie – możliwość emancypacji, uwolnienia się od fantazji na temat absolutnej samowiedzy, czyli od pojęcia, które ma niejako wchłonąć życie psychiczne jednostki. Innymi słowy, chodzi o przejście od substancji życia, które w toku dojrzewania staje się swym własnym pojęciem, do litery, będącej *substratum* nieświadomego. Mówienie zatem, ów ideał *talking cure*, to nic innego, jak „przemiana choroby w zwykłe ludzkie nieszczęście”<sup>29</sup>. Wypowiedzieć „się” to zapisać swój choćby najdrobniejszy ślad, pozostawić najlichszy trop w materii litery – literatury, a więc i kultury jako świata wymiany symbolicznej. W słowniku Lacana oznacza to przejście od symptomu do syntomu<sup>30</sup> – od Hegla do Joyce’a i... Kartezjusza.

28 Por. J.-L. Nancy, *L'écrit*, w: tegoż, *Une pensée finie*, Galilée, Paris 1990; tenże, *La pensée dérobée*, Galilée, Paris 2001.

29 S. Freud, J. Breuer, *Studia nad histerią*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 2008, s. 257-258.

30 Por. J. Lacan, *Séminaire Livre XXIII. Le sinthome*, Seuil, Paris 2005; C. Soler, *Paradoksy symptomu w psychoanalizie*, przeł. A. Magdziarz, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.

### Resztkowy kartezjanizm

Jak jednak rozumieć połączenie podmiotowego aktu kognitywnego ustanowienia z porządkiem wypowiedzi, która opiera się wyłącznie na symptomach? Mówiąc inaczej, jak pogodzić racjonalność *mathesis* „dobrego demona”, w którym każdy błąd jest legitymizowany metafizycznie, z *mathesis* determinizmu nieświadomego? Warto przyrzeć się w tym miejscu jednej z możliwych interpretacji gestu kartezjańskiego, odczytania pokrewnego w przesłankach Lacanowskiemu, choć prowadzącego w zupełnie inną stronę. Aby zrozumieć tę rewizję, należy przyjąć dwie zasady. Po pierwsze, litera jako pozostałość z ducha (jako pewnego nieokreślonego ideału metafizycznego) działa niczym skamielina – wyznacza pewien obiektywny czas (tak jak wtedy, gdy za pomocą narzędzi technicznych, naukowych odczytujemy znaki-ślady wykazujące miniony czas świata bezpodmiotowego, „bez nas”). Po drugie, ten ruch w stronę realizmu zarazem pozwala zobaczyć, do jakiego stopnia to redukcja stwarza podmiot, będący tyleż podmiotem wiedzy, co uniwersalnego prawa myślenia, które – jako się rzekło – nigdy nie jest punktowe, lecz procesualne. Lacan o tej podwójności mówi, że osiąga się ją na drodze kondensacji w głowie i zdolności do ustanowienia materialnego elementu sensu w łańcuchu znaczących<sup>31</sup>. Tak też wygląda podwójność łańcucha znaczących, który opiera się sensowi i zarazem zawiera go w sobie. W rezultacie to kartezjanizm pozwala dokonać pewnej korekty w ujęciu instancji litery. Nie jest ona zwykłym miejscem wypowiedzi, ale polem podmiotowym, jakie powstaje w wyniku transpozycji, przesunięć i substytucji. Skoro tak, to litera ustanawia również pewien rodzaj ekstensji, okazuje się regulacją symbolicznych odniesień do obiektów, czy – inaczej mówiąc – zbiera w jedno efekty referencji, a w końcu i fantazmaty. Ten rodzaj ontologii wspiera się zatem nie na obecności, lecz na literze jako algorytmie różnicy (S/s), formując tym samym topikę i kształtując łańcuch znaczących.

To oczywiście jedna, deterministyczna strona myślenia o literze. Tymczasem redukcja wprawia w ruch rodzaj formacji podmiotowej, opierającej się na nieświadomym impulsie autokrytycznym. Lacan trafnie powiada, że *Medytacje* właściwie nie mówią nic pozytywnego (w rodzaju faktu pozytywnego nauki), lecz otwierają nas na innego rodzaju doświadczenie mentalne, przynoszące niespodziewany rezultat teoriopoznawczy: „Myślę tam, gdzie mnie nie ma, a więc jestem tam, gdzie nie myślę”<sup>32</sup>. Znow, to w samej re-

31 J. Lacan, *L'instance de la lettre*, s. 499.

32 Tamże, s. 511-515.

fleksji, myśli planowanej jako trwała procedura, odzywa się jej wywrotowy element, który na pozór wydaje się martwy właśnie niczym bezwładna litera lub abstrakcyjna cząstka alfabetu, pozbawiona znaczenia sama w sobie. Ale dopiero ta subwersja (złośliwy demon) mówienia, która odsłania Realne, a więc otchłań traumy, pozwala mówić naprawdę. Jeśli zatem jednym z wyzwań psychoanalizy jako „innej wiedzy” antropologicznej jest dostęp do tej ocenzurowanej przez porządek symboliczny sfery doświadczenia, to rzecz jasna widać, że nie chodzi tu o zwykły determinizm lingwistyczny. Stawką całego procesu analitycznego staje się doświadczenie uwolnionej mowy, artykulacji, wokalizacji, krzyku i pomruków, które można odczytywać jako symptomy, ale które przede wszystkim niwelują opór materialności litery.

Z tej perspektywy sfera foniczna to pudło rezonansowe dla niechcianych wspomnień, pomyłek i egzystencjalnych porażek, frustracji i niespełnień<sup>33</sup>. Realne nie podlega porządkowi symbolicznemu w takim wymiarze, w jakim dla niego samego Realne pozostaje niedostępne. Dialektyka litery i dźwięku, systemowej różnicy lingwistycznej i idiosynkratycznej modulacji głosu, konwencjonalności znaku i morfologicznej akustyki, jaką jest akt wypowiedzania, prowadzi właśnie w stronę źródłowego doznania traumatycznego zdarzenia lub ciągu zdarzeń, które – jako takie – pozostają niesymboliczne. Dzięki tej dialektyce podmiot nie tyle jest stale zdolny do ustanawiania się na nowo, ile odrzuciwszy źródło oraz odkrywając antynomię jako regułę życia, dociera do twardego substratu życia, do „litej skały” własnej popęduwości, własnego *bios*, z którego wychodzi i do którego – w myśl zasady rzeczywistości – na koniec swych dni powraca<sup>34</sup>. Mówienie nigdy nie „jest”, lecz nieustannie „staje się”, przecina na wskroś fantazmatyczny podział na żywą mowę i martwą literę, dając tym samym dostęp do tej części doświadczenia, która z pozoru wydawała się niemożliwa czy nierealna. Popęd, zaburzając fałszywy podział na biologię i kulturę, przekształca również akt poznawczy subiektywności oraz obsady i projekcje, w jakie podmiot jest uwikłany. Rację ma zatem Jean-Luc Nancy, przeanalizowawszy figurę samostanowienia podmiotu chcącego uzyskać autonomię wobec Innego, zauważył, że gest ten w takiej samej mierze ustanawia punkt odniesienia dla nauki i racjonalizmu, jak odkrywa skończoność subiektywności<sup>35</sup>. W geście myślenia odsłania się absolutna otchłań

33 Por. P. Fedida, *L'absence*, Gallimard, Paris 1978, s. 17-74.

34 Por. S. Freud, *Analiza skończona i nieskończona*, w: tegoż, *Technika terapii*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 2007, s. 350-351.

35 Por. P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *Le titre de la lettre. Une lecture de Lacan*, Galilée, Paris 1976.

obcego popędu, powracającego niczym obca część w procesie konstruowania podmiotu jako stabilnej instancji myślenia:

To automatyczne tworzenie się [*auto-fondation*] otchłani, sposób, by wynieść ową otchłani na szczyt i zarazem ją wypełnić, to w istocie działanie Podmiotu. Jego dyskurs może ją rozwijać i rozszerzać na samym sobie tyle, ile chce: każde z jego działań i gestów uczestniczy w teoretycznym programie i wzmacnia Podmiot, a nawet jego własny brak-w-sobie. [...] Podmiot słucha sam siebie i tworzy się, słysząc – w nieskończoność<sup>36</sup>.

### Trzecie ucho

Wraz z Nietzschem pojawiła się fantazja na temat „trzeciego ucha”, wskazująca na istnienie instancji pokrewnej literze. Nietzsche wykorzystywał ten fantazmat do pokazania dynamiki *amor fati*, czyli zobrazowania afirmacji rzeczywistości ujawniającej się w akcie powtórzenia, słynnego wiecznego powrotu. Ważniejsze zatem niż aktywne, ale przez to selektywne i intencjonalne, słuchanie staje się pozornie zupełnie pasywne odbieranie zewnętrznych bodźców i przetwarzanie ich na sposób zwierzęco-neurologiczny. W tym zakresie chodziłoby o klasyczną dwoistość aktywne–reaktywne. Trzeba jednak pamiętać, że już we wczesnych tekstach poświęconych retoryce Nietzsche, krytykując schematyzm intelektu i pojęciowy idealizm Kanta, uruchamiał dekonstrukcję tej dualistycznej filozofii. W myśleniu opierał się na zasadzie pewnej kompresji pojęciowości, która nie tyle gubi się w myśleniu i przeradza w fantazmat, ile stanowi fikcjonalną podstawę eksperymentu życia<sup>37</sup>. Dlatego trzecie ucho to rodzaj ześrodkowanego doświadczenia egzystencjalnego (ale i epistemologicznego), scalającego figuratywność pisma oraz aktywność wokalną. Z tej perspektywy wrażeniowe słyszenie staje się nie tylko dominantą wyobraźni, lecz pewną regułą ucieleśnienia. Należy jednak pamiętać, że owo trzecie ucho to nie zwyczajna metafora lepszego słuchania, ale fantazmatyczny organ dodatkowy, działający, ożywiany i wirtualnie obecny w systemie sensorycznym niczym wartość dodatkowa w ekonomii politycznej.

36 J.-L. Nancy, *Ego sum*, Aubier-Flammarion, Paris 1979, s. 20. Por. J. Almog, *What Am I? Descartes and the Mind-Body Problem*, Oxford University Press, Oxford–New York 2002, s. 42–58.

37 Por. F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, w: tegoż, *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. B. Baran, inter esse, Kraków 1993.

Kolejna wolta, jakiej można dokonać w rozumieniu trzeciego ucha, nie opiera się już na wglądzie analitycznym i krytycznym, lecz otwarciu na formację afektywną, której podmiot (jakkolwiek rozumiany) nie jest w stanie przyswoić, reprezentować ani oddać. Tym podstawowym afektem jest lęk, który według Nietzschego z jednej strony ujawnia zwierzęcość człowieka, z drugiej – toruje drogę do emancypacji przez radość<sup>38</sup>. W tej perspektywie widać, dlaczego filozof ten odstąpił od Wagnera jako prawodawcy opresyjnego dzieła totalnego, w którym wszystkie zdarzenia, dramaturgia i estetyka ciążyą ku lękowi, a wzniosłość stanowi tyleż przyczynę, co efekt teoretycznej, teatralnej spekulacji na temat powtarzającej się struktury mitycznej<sup>39</sup>. Nietzscheańska fascynacja Bizetem i włoską operą nie miała zatem w zasadzie nic wspólnego ze zmianą paradygmatu muzycznego czy szerzej estetycznego, lecz dotyczyła marzenia o odzyskaniu utraconego śpiewu (czegoś, co romantyzm określał mianem *bel canto*). Dobrze to marzenie przybliżają dwie postaci z imaginarium Nietzschego – linoskoczek i osioł. Pokonują one opory samowiedzy i afirmują świat poprzez repetycję, jak w oślim „tak, tak” rzuconym światu. Dzięki temu doświadczenie życia traci „ciężką” spoistość na rzecz płynności i idiomatyczności śpiewu. To on bowiem znosi w swej materialności to, co wynika z zahamowania, a w konsekwencji lęku<sup>40</sup>.

Nietzsche, a za nim Adorno pokazują znakomicie, jak idea totalności dzieła sztuki maskuje prawdę libidinalną, wywołującą rewolucyjne przesunięcie w obrębie jak najściślej rozumianej dominanty muzycznej, a w konsekwencji dźwiękowej<sup>41</sup>. Wagnerowskie przywiązanie do bezpośredniości afektywnej zamazuje *technę* kompozycji (choćby w stałym dążeniu amplifikacji, obsesji na punkcie niektórych rozwiązań harmonicznym i akordowych, jak tryton). W ten sposób, co trafnie pokazuje Philippe Lacoue-Labarthe, Wagnerowska muzyka jest syntagmatyczna, ponieważ ideologicznie przesłania regresję dźwiękową i perwersję estetyczną, prowadzącą do niezamierzonego dźwiękowego bezformia. Problem polega więc na tym, że owej bezpośredniości towarzyszy nieodłącznie anachroniczne splątanie, które można nazwać

38 Por. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, Oficyna, Łódź 2012, s. 21-63.

39 F. Nietzsche, *Nietzsche kontra Wagner*, przeł. K. Kaśkiewicz, w: tegoż, *Przypadek Wagnera*, przeł. M. Cumft-Pieńkowska, K. Kaśkiewicz, R. Michalski, Wydawnictwo UMK, Toruń 2004.

40 F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, PIW, Warszawa 1999, s. 397-401.

41 Por. T.W. Adorno, *In The Search of Wagner*, przeł. R. Livingstone, Verso, London–New York 2005, s. 51-118.

powrotem *musica ficta* w nowoczesności<sup>42</sup>. Trzecie ucho sytuuje się w „części przeklętej”, między bezpośredniością afektu a retorycznym naddatkiem, właściwym dyskursowi o dźwiękach.

Figura ta organizuje zatem coś, co stanie się przedmiotem dyskursu teoretycznego dopiero za sprawą psychoanalizy, czyli wraz z pojęciami powrotu wypartego, oraz resztkowych i osobliwych obiektów, z którymi pragnieniowo wiąże się podmioty. Jeśli trzecie ucho u zarania nowoczesności stało się organem lęku, to nietrudno zrozumieć, że transformacja dźwięku zależy tyłuż od afektywnie wolnej subiektywności, co od zmiany w obrębie wzorca estetycznego. Łącząc obydwie te wątki, Nietzsche nie pisze nowej historii słyszenia i muzyki „poza Wagnerem”, lecz niejako naśladowując dialektykę, pisze „przeciw” Wagnerowi i rozpoczyna tym samym refleksję w pustym miejscu, miejscu po Wagnerze-Ojcu, prawodawcy muzyki nowej *in crudo* i *ex nihilo*. Lekkość programowanej przez Nietzschego *opera buffa* to prawdziwy duch afirmacji. Wyłania się on dopiero z pracy konwersji afektu lękowego w radość. To papierek lakmusowy sztuki jako formy życia. W obrębie totalnego dzieła sztuki radość wydaje się niemożliwa, rozdziera je bowiem podwójna tendencja: do bycia autonomiczną strukturą namiętności (każdego rodzaju: od indywidualnej do politycznej) i znikliwym doznaniem podtrzymującym charakter muzycznej substancji dźwiękowej<sup>43</sup>. W ten sposób Nietzsche doprowadza nas do progu nowoczesności. Z jednej strony dyspozycja i masywny charakter lęku powoduje, że podmiot nieuchronnie musi poradzić sobie z fallogocentryczną patriarchalną figurą sensu, z drugiej – materialność śpiewu w „innej” operze prowadzi w stronę zasady przyjemności. Wedle niej gra śladami i częściowymi obiektami pozwala zobaczyć, że trauma, tak mocno przecież związana z lękiem, przestaje odgrywać główną rolę jako podstawa akustycznej formy życia.

Można też spojrzeć na te przemiany od strony produkcji wiedzy i redystrybucji prawdy, perspektywy, jaką Lacan nadaje głosowi w różnych jego postaciach. Nic dziwnego, że rozważania na temat głosu pojawiają się w seminarium poświęconym lękowi, nic dziwnego również, że zostały one pomieszczone w części zestawiającej osiem przykładów/przypadków obiektu małego a. Biorąc za ramę poznawczą schemat komunikacyjny Jakobsona, Lacan

42 Por. P. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta. (Figures de Wagner)*, Christian Bourgois, Paris 1991, s. 11-23; C. Buci-Glucksmann, *L'enjeu du beau. Musique et Passion*, Galilée, Paris 1992, s. 149-201.

43 Por. I. Calvino, *Wykłady amerykańskie. Sześć przypomnień dla przyszłego stulecia*, przeł. A. Wasilewska, Czytelnik, Warszawa 2009 (rozdz. Lekkość).

zwraca uwagę na to, że w myśleniu o intersubiektywności istotny okazuje się nie tylko sam proces przesyłania danych, informacji zawartych w dźwiękach czy głosach, lecz także one same w postaci obiektów. Widać tu zasadniczą różnicę między traktowaniem dźwięku w kategoriach mediologicznych<sup>44</sup> a ujmowaniem go w ramach „relacji z obiektem”<sup>45</sup>. Tak jak w przypadku symptomu, jego kliniczny aspekt łączy się z poznawczym wymiarem nieświadomości, tak dźwięk, pozostawiając ślad fizyczny, jednocześnie odsłania pustkę. To wtedy podmiot może niejako wbić się w ciało, pustka bowiem odgrywa konstytutywną rolę w procesie reparacji podmiotu. To wtedy też podmiot odkrywa rewolucyjny wymiar własnego mówienia<sup>46</sup>. Pustka jest więc zarówno warunkiem niemożliwości (cisza absolutna jest nieludzka i uzyskiwana tylko laboratoryjnie, w kosmicznej naturze zaś istnieje choćby kosmiczny biały szum), jak i możliwości (bez ustanowienia pustki jako braku nie moglibyśmy słuchać nawet na najbardziej zredukowanym poziomie subiektywności, np. gdy traktujemy słuchanie wyłącznie jako zjawisko fizyczne czy biologiczne). Ale ta elementarna sprzeczność nie kłinczuje refleksji nad głosem, gdyż pozwala zrozumieć, że choć litera działa często jako fetysz, to powraca ona, przypomnijmy, w przetworzeniu fonicznym, jako artykulacja lub wokalizacja, jako śpiew lub krzyk. Można powiedzieć, że choć nie istnieje próżnia dźwiękowa jako taka, to głos, objawiający się w najbardziej subtelnych formach oddechu, wibracji czy – by tak rzec – powidoków, zapętleń i kontrakcji akustycznych, pokazuje, że istnieje pustka innego rzędu. Głos zanurzony w dźwięku może być bezosobową, niesubstancjalną materialnością, można zmierzyć czy oszacować jego częstotliwość, natężenie, wpływ na środowisko właśnie dlatego, że jego żywa obecność opiera się na potężnej fikcji metafizycznej. Lacan trafnie powiada, że swoista dziura, którą w rzeczywistości odkrywa głos, nie jest faktyczną, empiryczną przestrzenną pustką, lecz fantazmatem pierwszej i ostatecznej wypowiedzi, aktu cielesno-znaczeniowego, boskiego tchnienia.

Głos odsłania więc otchłań Realnego, ponieważ podmiot, który mówi, wyczerpuje się nie w komunikacji, lecz w stosunku do Innego. Nietrudno zrozumieć zatem, że resztkowe obiekty soniczne podważają literę jako nieruchomy

44 Por. S. Zielinski, *Archeologia mediów*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010; R. Debray, *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Paris 1995.

45 Por. J. Lacan, *Le Séminaire Livre IV. La relation d'objet*, Seuil, Paris 1994, s. 11–125.

46 Por. J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, Paris 2018.

fetysz, nasycają je wartością dodatkową wymiany materialnej. Komunikacja jest nieświadoma właśnie dlatego, że to, co niezborne semantycznie i znakowo w obrębie akustycznego świata, zlepia rzeczywistość na nowo za pomocą metonimii lub metafory. Formuła przyległości pozwala zrozumieć dynamiczny aspekt mówienia, śpiewu czy słuchania (o tym właśnie mówi Nietzsche, przeciwstawiając „wiedzę radosną” płynącą z arii Bizeta statyce mitu Wagnera), uwypuklając ich popędową stronę (bodaj najpełniejszy i najpiękniejszy przykład tego ruchu znajdziemy w scenie ze wstęgą kochanek w *Don Giovannim*). Metafora opierająca się na substytucji pozwala dostrzec aspekt topiczny, przechwytyując niejako jeden obiekt i przenosząc go w inny porządek symboliczny, demonstruje, jak działa pragnienie. Ta druga modalność języka wskazuje na trudniejszą, jak się zdaje, sytuację podmiotową.

Co się dzieje bowiem, kiedy metafora nie działa albo – jak pokazał to Jakobson, badając afatyków – w zasadzie nie może powstać? Nawet jeśli tak się dzieje, to ta dysfunkcja do pewnego stopnia (np. do klinicznego przypadku mutyzmu) nie musi być chorobowa, ponieważ tak jak nie ma stałej relacji z Innym, tak nie istnieje mowa ucieleśniająca pragnienie, w której nie istniałyby impasy. Krytyczny stan metafory polega właśnie na tym, że nieciągłość, jąkanie się, powtarzanie słów, ich mylenie lub – na bardziej sformalizowanym poziomie – interwał rządzą się nie tylko determinizmem organicznym (koniecznością przerwy w mówieniu), lecz odsłaniają luki w podmiocie. To z nich wylaniają się złożone literalno-akustyczne obiekty małe a, coś, co jest ledwo słyszalne i ledwie czytelne, co zawiera się w nas samych i co – wreszcie – leży u źródła pragnienia. Czy zatem głos, śpiew, muzyka, szmer, hałas nie są pewnymi pętlami i elipsami, echemi i powrotami tego, co jeszcze przed chwilą należało do naszej mowy, a co w momencie refleksji stanowi „imię na końcu języka”?<sup>47</sup>

W najbardziej rozpowszechnionej wersji mitu o Narcyzie i Echu dźwiękowa niesamodzielność nimfy jest zarazem jej zdolnością do modulacji przez repetycję. Ale przecież nimfa w świecie powszechnych metamorfoz nie ginie w powtórzeniu; jej istnienie tylko na pozór przypomina życie jako nieustanną autokorektę, w rzeczywistości bowiem nie rozplywa się ono w powietrzu jako fala akustyczna, lecz przemienia się w obiekt metaboliczny. Echo to kosteczki, które na koniec przeobrażają się w bezosobową skamielinę. To właśnie te kosteczki i ten osad stanowią zarówno najpełniejszą formę materialności głosu, jak i eteryczności litery, a tym samym

47 Por. P. Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, Gallimard, Paris 1993, s. 56-62.

jeden z najpiękniejszych w kulturze przykładów dialektyki pragnienia, widocznego, acz niewidzialnego obiektu, od którego zaczyna się kolejny zwrot w relacji z Innym<sup>48</sup>. Tym razem będzie jednak chodziło o percepcję Innego, redukcję pragnienia do jego formy – jak określa to Philippe Lacoue-Labarthe – katakustycznej, czyli fizykalnej, cielesnej i fonicznej<sup>49</sup>. Dopiero w tym środowisku oddźwięków i rezonansów można zrozumieć podmiotowe pole słuchania, które wprowadza klinicznie-krytyczna praktyka psychoanalizy od Theodora Reika po Pierre'a Fedidę<sup>50</sup>.

### Jednoznaczność czasu, litery i głosu

Dlatego należy pomyśleć dźwięk od strony symptomu, który oprócz ekonomii, dynamiki i topiki ma swoją temporalność. Jeśli pomyślimy czasowość nie w kategoriach transcendentálnych ani zgodnie ze strukturą narracji dialektycznej (mogącej przybierać rozmaite formy, cykliczną, rekursywną, linearną, anachroniczną, systemową itd.), to okaże się, że czas stanowi czystą interwencję, rozrywającą pole immanencji. Jak jednak rozumieć sam termin „interwencja”? Jak to się dzieje? Czy interwencja to nie zwykłe zatrzymanie biegu czasu, którego przyczyna okazuje się ideologiczną fantazją? Czy skutek takiego „wtargnięcia” innorodnego elementu w jakieś pole odniesienia można w ogóle oszacować? A skoro tak, to kto interweniuje? W imię czego i po co? Najkrócej mówiąc, interweniuje sam czas, sama terażniejszość, która nie jest po prostu rozbłyskiem obecności ani oczyszczoną z ludzkiej przypadkowości substancją istnienia. Czas działa, zmieniając koordynaty świata. W tym zakresie nie podlega on prawu reprezentacji, nie tworzy bowiem żadnego obrazu, nawet jeśli ten obraz miałby stanowić samą granicę ludzkiego rozumu (jak chciałby Kant), lecz pozwala wyodrębnić zdarzenie. To wokół zdarzenia powstaje idiosynkratyczne słowo, niebędące ani projekcją, ani fantazmatem, lecz ucieleśnieniem dziwności.

Gilles Deleuze, największy współczesny filozof immanencji i zdarzenia, mówi trafnie: „[Wydarzenie] samo nie mówi, podobnie jak nie mówi się o nim ani się go nie wypowiada”. Skąd jednak wydostaje się mowa? „Co czyni

48 Por. D. Anzieu, *Le moi-peau*, Dunod, Paris 1995, s. 62-76, 183-196.

49 Por. P. Lacoue-Labarthe, *Echo podmiotu*, przeł. J. Momro, w: tegoż, *Typografie. Wybór pism*, przeł. J. Momro, A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2014.

50 Por. T. Reik, *Listening with the Third Ear: The Inner Experience of a Psychoanalyst*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1983.

„mowę możliwą?” – pyta Deleuze<sup>51</sup>. Wokalizacja czy artykulacja uruchamia zdarzenie jako ciało lub, mówiąc ściśle, zdarzenie-ciało, które wydostając się z ust, przestaje momentalnie należeć do tego, kto mówi, opuszcza ciało pod postacią autonomicznego dźwięku, wyobcowującego podmiot z jego własnej ekspresji. Ale przecież jest tak, że ów proces foniczny łączy się z sensem i zmysłowością zawartymi w słowach:

Usta, otwór, kanał, w którym dziecko intonuje pozory, rozkawałkowane członki, ciała bez organów; usta, w których łączą się głębie i powierzchnie. Również usta, z których wypada głos innego, pozwalając wlatywać ponad dzieckiem odległym bożkom i kształtując superego. Usta, gdzie wołania rozpadają się na zjawiska, morfemy, semantemy: usta, gdzie głębia oralnego ciała oddziela się od bezcielesnego sensu. W tych otwartych ustach, w tym odżywym głosie, geneza języka, formacja sensu i błysk kroczą przeciwstawnymi seriami<sup>52</sup>.

Sens zaś to nic innego jak stan rzeczy, a więc stan świata, jego chwila. Zdarzenie, stanowiąc molekułę zmiany, stawania-się-tym-kim-się-jest, ma też stronę, którą można by nazwać wyparciem pierwotnym. Zgodnie z nieprzedawnioną definicją Freuda chodzi tu o pewną niezbędną fikcję teoretyczną<sup>53</sup>, pozwalającą pojąć i zbadać częściowe obiekty pozostające w naszej mowie, a także w systemie języka jako resztki z nieudanej obrony przed masywnym, nieokreślonym i w sensie ścisłym bezprzedmiotowym lękiem. Deleuze powiada, że w ramach tej ontologii zdarzenia ideą regulatywną jest bezokolicznik, forma czasownika będąca najdoskonalszą modalnością immanencji, a więc – jako się rzekło – temporalności języka. Jeśli zdarzenie stanowi bezcielesną materialność, to czasownik „wyznacza wstęgę zdania”<sup>54</sup>. To inna nazwa redukcji, dzięki której zamiast stanu świata wraz z jego przypadkościami otrzymujemy samo odnoszenie się (ruch desygnacji) oraz fonematyczne jądro, ujawniające się gdy właśnie na ową chwilę uwolnimy się od zasady referencji i znaczenia. Deleuze stwierdza:

51 G. Deleuze, *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 246.

52 M. Foucault, *Theatrum philosophicum*, w: tegoż, *Historia, filozofia, [olityka. Wybór pism]*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 63.

53 Por. S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 1996, s. 493-509.

54 G. Deleuze, *Logika sensu*, s. 249.

Wieloznaczność jest nieodłączna od nazw. Czasownik jest jednoznacznością mowy pod postacią nieokreślonego bezokolicznika, bez osoby czasu i trybu. A zatem – samą poezją. Wyrażając w mowie wszystkie zdarzenia w jednym jedynym wydarzeniu, czasownik w formie bezokolicznika wyraża wydarzenie mowy, mowy, która sama jest jedynym wydarzeniem, która stapia się oto z tym, co czyni ją możliwą<sup>55</sup>.

Mówiąc jeszcze inaczej, owym *substratum* mowy i mówienia okazuje się fonem wraz z jego realnością akustyczną, i to on właśnie jest obiektem jako przyczyną pragnienia. Tak samo dzieje się, jeśli spojrzeć na ową podstawę z narzucanej przez Deleuze'a perspektywy specyficznego bezcielesnego materializmu. Podstawa czasownikowa to nic innego jak litera w ruchu wokalizacji i powrotu traumatycznych intensywności, czyli restytucja sceny pierwotnej przez proces symptomalnego mówienia. Litera działa wówczas niczym znak przestankowy, niewidzialny w trakcie mówienia, ale funkcjonalnie, można rzec, nad-obecny w głosie, ustanawia rytm asocjacyjnego szeregu, a jednocześnie rozrywa logikę łańcucha znaczących. Ale robi to tylko na chwilę – tak długą lub krótką jak oddech, tak zmienną jak nasza percepcja. W tym zakresie można powiedzieć, że litera i dźwięk to dialektyczna pulsacja między, by posłużyć się terminami Petera Szendy'ego, rozkurczem (*discontraction*) a międzypauzą (*interirruption*) zachodzącym w sferze akustycznej<sup>56</sup>.

Ale jest jeszcze jedna możliwość rozwinięcia tej logiki dźwięku jako logiki sensu. W tym miejscu wracamy do początkowego etapu epopei myślenia, jaką jest *Fenomenologia ducha*. Jak pamiętamy, Hegel, uznając empiryczną i sensualną realność czaszki jako przedmiotu oglądu i poznania, zarazem wskazywał na łącznik językowy w postaci czasownika posiłkowego, który umożliwiał dyskursywną dialektykę spekulatywną. Język jako zdarzenie uruchamia cały proces mówienia i kształtowania pojęć właśnie dlatego, że znosi podział na wewnątrz i zewnątrz – nie ma świata i zaświatów, subiektywności i obiektywności jako czegoś, co nie byłoby ujęte w procesach mówienia. To w tym znaczeniu ekspresja ja zostaje wpisana w ruch pojęcia, a emancypacji podmiotu odpowiada wolność ruchu pojęć. Czy nie jest więc tak, że głos jako fetysz samowiednego mówienia z ontologicznej konieczności musi pozostać czymś, o czym śnimy, a co zawsze będzie poza tym, co chcemy powiedzieć i kim chcemy być? Czy gest redukcji filozoficznej, teoriopoznawczej nie jest

55 Tamże, s. 250.

56 Por. P. Szendy, *À coups de points. La ponctuation comme expérience*, Minuit, Paris 2013, s. 21 i 44.

zwykłą ideologią spekulatywnej racjonalności? Czy aby absolutna tożsamość podmiotu z nim samym, ta wielka fantazja nowoczesności i współczesności, nie okazuje się po prostu ucieczką przed jednoznacznością zdarzenia? Czy zatem nie należy przyjąć, że przygodność, która nam się przytrafia i wyłania się z nas, to – jak mówił Lacan – prawdziwie etyczne wyzwanie, wynikające z myśli o tym, że niemożliwe się zdarza? O tym, że litera staje się czymś nieprzewidywanym, czego co prawda nie jesteśmy w stanie pomyśleć, ale co doświadcza nas najmocniej? Jeśli tak, to musimy nauczyć się słuchać na nowo.

## Abstract

---

**Jakub Momro**

JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKOW

*Voice is Letter*

The article addresses the problem of the sound object from the perspective of psychoanalysis. Critical theory, which emerged from psychoanalysis, enables the examination of various forms of the object-oriented sound: from the object cathexis, through symptomatic and organic formations, to the object–affect. Furthermore, the article explores the dialectic of letter and sound. The text concludes with an attempt to structure the sound field as an expression of univocity.

## Keywords

---

object, sound, symptom, anxiety, organ, letter, object relations, topology

---

## „...d o t k n ą ć i n n e c i a ł o”. Głos i skryptoralność

---

Andrzej Hejmej

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 59–74

---

DOI: 10.18318/td.2024.3.4 | ORCID: 0000-0002-3385-0664

### 1.

W punkcie wyjścia chciałbym przywołać umiarkowaną i zarazem radykalną, jak sądzę, wykładnię głosu, którą podsuwa francuski psycholog Michel Poizat. Otóż podejmuje on próbę definiowania głosu w sposób pozwalający na pierwszy rzut oka manifestować przede wszystkim jego wymiar cielesny, somatyczny, choć nie tylko. W propozycji Francuza zaskakuje wręcz wyjątkowa precyzja i pozornie prowokująca pewność: „głos wychodzi z ciała, aby d o t k n ą ć i n n e c i a ł o” (komentarz ten w oryginale brzmi: „la voix part d’un corps pour t o u c h e r un autre corps”<sup>1</sup>). Tęgo rodzaju metafora – bezpośredniego dotykania, dotykania głosem (metafora haptyczna?, taktylna?) – zyskuje oczywiście uzasadnienie, jeśli weźmie się

---

**Andrzej Hejmej** – prof. dr hab., zatrudniony w Katedrze Teorii Literatury Wydziału Polonistyki UJ. Ostatnio opublikował: *Musicality of a Literary Work* (2018), *Comparative Literature. Literary Studies – Cultural Studies* (2018), *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego* (2022). Przewodniczący Komitetu Redakcyjnego serii „Projekty Komparatystyki”. Kontakt: a.hejmej@uj.edu.pl.

---

1 M. Poizat, *Voix et pulsion*, w: tegoż, *La voix sourde. La société face à la surdit , M tali , Paris 1996, s. 198; wyodr nienie w oryginale. Co do formy „dotknąć inne ciało”, stosuj  konstrukcj  biernikow , gdyż czasownik „dotknąć” odnosi się tu do sfery psychicznej – do nowych praktyk słyszenia i procesow zapośredniczonego słuchania, do s wiadzenia audialnego i akuzmatycznego.*

pod uwagę fenomen głosu i to, jakie znaczenie ma w tym wypadku wymiar akustyczny, materialny, cielesny. Warto przy tym od razu dodać, że w dzisiejszej sytuacji zapośredniczonego dotykania głosem (za sprawą technologii i nowych warunków kształtowania pamięci głosu w społeczeństwie medialnym) na szczególny ogląd zasługuje drugi człon przywołanego zdania: „d o t k n ą ć i n n e c i a ł o” („t o u c h e r u n a u t r e c o r p s”). Badaczy często interesuje głos, który „wychodzi z ciała”, tymczasem „d o t y k a n i e” g ł o s e m staje się tutaj zasadniczym problemem do rozstrzygnięcia w kontekście literatury.

## 2.

Głos zawsze manifestuje radykalną terażniejszość, co kapitalnie ujęła Wisława Szymborska w pierwszym zdaniu powszechnie znanego utworu *Trzy słowa najdziwniejsze*: „Kiedy wymawiam słowo Przyszłość, / pierwsza sylaba odchodzi już do przeszłości”<sup>2</sup>. Głos wybrzmiewający wiąże się naturalnie z obecnością konkretnej osoby (czy konkretnych osób) i nade wszystko właśnie z terażniejszością, z tym, co jednostkowe, momentalne, niepowtarzalne, zdarzeniowe. Niewątpliwie głos rodzi się i pozostaje w rzeczywistości tu i teraz, ale też w warunkach istnienia protez technologicznych<sup>3</sup> łatwo się przemieszcza, zyskuje skandaliczną autonomię, skoro – dzięki wykorzystaniu technologii – zrywa z właściwą mu terażniejszością, przekraczając ją, opierając się porządkowi naturalnemu (głos–ciało), otwierając się wbrew swojej naturze na przyszłość. O ile więc w tradycyjnych kulturach oralnych – ze względu na wymiar materialny – głos wybrzmiewający był „niełączliwy” z czasem przeszłym i przyszłym, a zachowany i przechowywany mógł być tylko w postaci niematerialnej, w pamięci (jako ślad głosu), o tyle sytuacja ta zmienia się w dobie oralności wtórnej czy, jak powiedziała by Paul Zumthor, „oralności zmediatyzowanej”<sup>4</sup>. Przekroczenie terażniejszości, doraźności wybrzmiewającego głosu, nieograniczone wręcz sposoby p o ś r e d n i e - g o „d o t y k a n i a” g ł o s e m (dzisiaj już włącznie z głosem sztucznym,

2 W. Szymborska, *Trzy słowa najdziwniejsze*, „NaGłos” 1993, nr 12, s. 5; także w: W. Szymborska, *Chwila*, Znak, Kraków 2002, s. 14.

3 W tym wypadku chodzi zarówno o starsze, jak i najnowsze protezy technologiczne w rodzaju gramofonu, radia, magnetofonu, telewizora, komputera, przenośnego odtwarzacza audio, odtwarzacza strumieniowego i innych.

4 P. Zumthor, *Oralité*, „Intermédialités” 2008, nr 12 (*Mettre en scène / Directing*), s. 174.

preparowanym, co pokazują najnowsze eksperymenty ze sztuczną inteligencją, AI) – to jedna z ważniejszych konsekwencji doby nowoczesności.

### 3.

Badania z zakresu między innymi fizjologii, psychologii czy akustyki pozwalają na wiele sposobów gruntownie przeanalizować głos ludzki w kategoriach dźwięku, określić jego specyfikę, ustalić stosunkowo precyzyjnie jego parametry. Głos jako zjawisko fizykalne poddaje się do pewnego stopnia „obiektywnej” analizie ze względu na niepowtarzalny tembr, czyli barwę głosu mówiącego bądź śpiewającego (rozdziela się *grosso modo* głos męski, żeński, dziecięcy), indywidualną intonację, sposób akcentowania oraz modulacji, tempo wypowiedzi, czy określoną skalę stosowaną w muzyce (głosy męskie: tenor, baryton, bas; głosy żeńskie: sopran, mezzosopran, alt), w której odróżnia się użycia głosu mówionego (niem. *Sprechstimme*) od głosu śpiewanego (np. recytatyw – aria). Dźwięki głosu dzieli się na artykułowane (mowa, śpiew) i nieartykułowane (krzyk, pochrząkiwanie, śmiech etc.<sup>5</sup>), odnotowuje się zróżnicowane natężenie dźwięku (głośny i cichy głos, szept), różne formy ekspresji (od szeptu po krzyk), analizuje się głosy przetworzone technologicznie (efekt nagrywania, remasteringu; rezultat pracy reżysera dźwięku). Jak dobrze wiadomo, istnieją wreszcie rozliczne przypadki potocznych określeń i przygodnych „typologii” w rodzaju: głos dźwięczny, piękny, donośny, oschły, surowy, słaby, słabnący...; głos alienujący, opresywny; głos wyalienowany, traumatyzowany itd. Trudno zapominać o sygnalizowanych parametrach głosu i ważnym zakresie wiedzy, chociaż w kontekście propozycji Poizata wiadać wyraźnie, że odnotowane powyżej charakterystyki ograniczają się do głosu, który „wychodzi z ciała”, pomijają natomiast kwestie „dotykania” głosem.

### 4.

Szeroko rozumiany fenomen głosu daje się ująć ze względu na potencjał komunikacyjny w dwóch różnych i tym samym komplementarnych porządkach, a mianowicie o r a l n o ś c i (w centrum refleksji pojawia się głos traktowany

5 Wprowadzeniem do muzyki tego rodzaju praktyk głosowych zainteresował się na początku XX w. Luigi Russolo; zob. tenże, *L'Arte dei rumori*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano 1916; fragment w jęz. polskim: *Sztuka hałasów. Manifest futurystyczny*, przeł. M. Matuszkiewicz, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Ch. Cox, D. Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

jako nośnik języka) oraz w o k a l n o ś c i (chodzi o głos „w oderwaniu” od języka, o jego fizyczną, cielesną naturę, o jego wyjątkowe znaczenie w przypadku relacji z Innym, wymagające objaśnienia zwłaszcza w perspektywie etycznej). Traktowanie głosu w kategoriach wokalnności powoduje odejście od logocentrycznej teorii głosu, zerwanie z koncepcjami obiektywnego, transparentnego przekazu językowego – w prostej konsekwencji prowadzi do uprzytomnienia sobie prymatu głosu nad słowem, potrzeby koncentracji na jego cielesności. Sferą znaczeń w tradycyjnej kulturze oralnej rządziły oralność i wokalnność, jest więc rzeczą oczywistą, że roli wokalnności nie można sprowadzić i dzisiaj wyłącznie do wąsko rozumianej funkcji fatycznej<sup>6</sup> (w grece rzeczownik φάτις – *phátis* – oznacza m.in. mowę). Wokalnność, jak niegdyś, pozostaje nieprzeniknioną energią języka, nie bez powodu wymykającą się wszelkim analizom (może się odnosić do pożądania, przyjemności, rozkoszy stosownie określanej francuskim słowem *jouissance* czy – przeciwnie – awersji, oporu, repulsji, wstrętu, niechęci itd.), energią języka, która okazuje się niezastąpionym znakiem tożsamości<sup>7</sup> (to właśnie głos, jak przypominał Maurice Merleau-Ponty, legitymizuje stwierdzenie: „jestem nieporównywalny” – „je suis incomparable”<sup>8</sup>, odnoszące się do egzystencji każdego człowieka), energią języka, która pozwala w niepowtarzalny sposób komunikować, bezbłędnie rozpoznawać czy identyfikować mówiącego. Przestrzeń wokalnności decyduje o tym, że język mówiony jest swoistym „darem”, praktyką „obdarowywania” Innego własnym głosem, tym, co pozwala mówiącemu i słuchającemu „d o t k n ą ć i n n e c i a ł o”. Kapitalny tego przykład literacki odnajduje się u Marcela Prousta w trzecim tomie *W poszukiwaniu straconego czasu*:

usłyszałem ten głos, o którym mylnie sądziłem, że go znam tak dobrze. Dotąd, za każdym razem kiedy babka mówiła ze mną, śledziłem zawsze

6 Świadomość tego zaważyła choćby na decyzjach Paula Ricoeura, który w wywodach hermeneutycznych skoncentrował się ostatecznie na statusie tekstu, nie zaś języka mówionego; P. Ricoeur, *De l'interprétation*, w: tegoż, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Seuil, Paris 1986; w jęz. polskim: tenże, *O interpretacji*, przeł. J. Margański, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006.

7 Zob. D. Le Breton, *La voix comme signe d'identité*, w: tegoż, *Eclats de voix. Une anthropologie des voix*, Métailié, Paris 2011, s. 23 i n.

8 M. Merleau-Ponty, *L'entrelacs – le chiasme*, w: tegoż, *Le visible et l'invisible suivi de „Notes de travail”*, oprac. C. Lefort, Gallimard, Paris 1964, s. 187. W polskim przekładzie pojawia się określenie: „jestem niepowtarzalny”; zob. tenże, *Splot – chiasma*, przeł. M. Kowalska, w: tegoż, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska i in., wstępem opatrzyl, całość przekładu przejrzał i poprawił J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 1996, s. 148.

słowa na otwartej partycji tej twarzy, gdzie oczy zajmowały wiele miejsca, ale sam w sobie jej głos słyszałem dziś po raz pierwszy<sup>9</sup>.

## 5.

Truizmem byłoby twierdzić, że głos wybrzmiewający nigdy nie jest bezosobowy, uniwersalny, że uniemożliwia on transparentny, niezakłócony przekaz, że nie przeciwstawia się ze względu na swoją naturę automatyzacji języka (tzn. fortunności czy też skuteczności komunikacji językowej). Jakie są tego konsekwencje, pokazuje chociażby biblijna historia zdobytego podstępem błogosławieństwa, jakiego Izaak udziela Jakubowi podszywającemu się pod brata Ezawa. Odwołuję się w tym miejscu do fragmentu Księgi Rodzaju (27, 21-24), który w polskim przekładzie przybiera następującą postać:

Wtedy Izaak rzekł do Jakuba: „Zbliź się, abym dotknąwszy ciebie, mógł się upewnić, czy to mój syn, Ezaw, czy nie”. Jakub przybliżył się do swego ojca, Izaaka, a ten, dotknąwszy go, rzekł: „Głos jest głosem Jakuba, ale ręce – rękami Ezawa!”. Nie rozpoznał jednak Jakuba, gdyż jego ręce były owłosione jak ręce Ezawa. A mając udzielić mu błogosławieństwa, zapytał go jeszcze: „Ty jesteś syn mój, Ezaw?”. Jakub odpowiedział: „Ja jestem”<sup>10</sup>.

Fragment ten, jako niezwykle sugestywna forma argumentacji, poddaje się zapewne różnym interpretacjom teologicznym czy etycznym, niemniej nasza uwaga musi się skupić na jednym zwłaszcza szczególnie biblijnej historii, czyli na znaczeniu głosu w sferze wokalnności. Stwierdzenie „Głos jest głosem Jakuba” świadczy o wątpliwości, którą rodzi p o d w o j o n e „ d o t y k a - n i e ” g ł o s e m – tym sfalszowanym (Jakuba przybierającego maskę Ezawa) i tym autentycznym (głosem Ezawa przechowywanym w pamięci Izaaka). Tylko ten ślad (nie zaś np. dotykanie ciała rękami) skutecznie, chociaż bez

9 M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 3: *Strona Guermantes*, przeł. T. Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1965, s. 159. Warto przywołać oryginalny zapis i szerszy kontekst doświadczenia słyszenia głosu skomentowany w tomie *Le Côté de Guermantes*: „tout d'un coup j'entendis cette voix que je croyais à tort connaître si bien, car jusque-là, chaque fois que ma grand'mère avait causé avec moi, ce qu'elle me disait, je l'avais toujours suivi sur la partition ouverte de son visage où les yeux tenaient beaucoup de place; mais sa voix elle-même, je l'écoutais aujourd'hui pour la première fois”; M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. 3: *Le Côté de Guermantes*, Gallimard, Paris 1920, s. 121.

10 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (Biblia Tysiąclecia), Pallotinum, Poznań 2003, s. 46.

konsekwencji, „demaskuje” działania przebiegłego Jakuba udającego Ezawa<sup>11</sup>. Krótko konkludując, w przypadku Jakuba głos przeczy słowom (głos Ezawa poddaje się jedynie nieudolnemu naśladowaniu).

## 6.

W przywołanym kontekście być może łatwiej zrozumieć zasadniczy problem związany z wokalnnością, a mianowicie to, że w sytuacji jakiegokolwiek użycia języka mówionego i jakiegokolwiek sytuacji komunikacyjnej – jak sygnalizuje lakonicznie Paul Zumthor – „głos wykracza poza słowo” („La voix déborde la parole”<sup>12</sup>). W relacjach międzyludzkich, o czym świadczy biblijna historia Izaaka i Jakuba, nic nie komunikuje w porównywalnym stopniu (to znaczy nie ujawnia prawdy i jednocześnie nie zdradza, nie demaskuje, nie obnaża) jak właśnie głos rozumiany w porządku wokalnności – lustro podmiotu. Można to ująć zupełnie inaczej: nic mocniej nie łączy niż dotykający głos, głos ujawniający prawdę, skutecznie strzegący prawdy. Co dla nas równie istotne, w przypominanej historii kluczowy okazuje się fenomen pamięci głosu, wszak stwierdzenie „Głos jest głosem Jakuba” to efekt aktywności pamięci słuchowej (jednoznacznie świadczy ono o przechowywaniu w pamięci niepowtarzalnego głosu syna i właściwym „rozpoznaniu”). W tym świetle należałoby nieco zmodyfikować czy sparafrazować propozycję Poizata i przystać na formułę: „głos wychodzi z m o j e g o ciała (z mojej pamięci), aby d o t k n ą ć i n n e (m o j e) c i a ł o”. Nakreślony paradoks – „głos wychodzi z mojego ciała (z mojej pamięci), aby d o t k n ą ć i n n e (moje) ciało” – jest wszystkim ludziom dobrze znany, wiąże się bowiem z doświadczeniem pamięci głosu nieobecnej osoby, a ostatecznie – z traumatycznym doświadczeniem pamięci głosu kogoś bliskiego, kto od nas na zawsze odszedł. Ten sam paradoks powraca skądinąd przy okazji rozstrzygnięcia kwestii literatury objaśnianej w kategoriach pisma i głosu.

## 7.

Przyjęcie założenia, że literatura to pismo, prowadziło przez dziesięciolecia i nadal prowadzi do uprawiania literaturoznawstwa pisma, siłą rzeczy

11 To biblijne wydarzenie komentuje szerzej Adriana Cavarero w książce *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale* (Feltrinelli, Milano 2003, s. 27-34).

12 P. Zumthor, *Oralité*, s. 172.

– literaturoznawstwa monomedialnego. Dzisiejszych literaturoznawców cechuje najczęściej przeświadczenie o słabej łączliwości lub wręcz nielączliwości pisma i głosu (sytuację marginalizowania problemu odnotowuje chociażby autor hasła *Stimme* zamieszczonego w 2017 r. w *Handbuch Literatur & Musik*<sup>13</sup>). Jeśli w kontekście polskiej literatury pojawia się dzisiaj w ogóle kwestia głosu, to głównie w odniesieniu do niektórych twórców, takich jak Miron Białoszewski, Aleksander Wat, Stanisław Barańczak, Andrzej Sosnowski, Marcin Świetlicki (lista wymienionych nazwisk jest naturalnie prowizoryczna, co nie ma w tym miejscu większego znaczenia), bądź w odniesieniu do określonych tradycji oralnych przywoływanych w literaturze (np. w utworach Stanisława Vincenza). Przeświadczenie to wydaje się z paru powodów zastanawiające. W rzeczywistości, jeśli nawet pominąć dźwiękową specyfikę samego języka (i języka mówionego), w aktualnej refleksji literaturoznawczej nader oczywiste okazuje się przyjęcie innego punktu widzenia – ze względu na nową sytuację literatury w społeczeństwie medialnym, skutki przemian w zakresie nowoczesnej audiosfery, nowoczesne doświadczenie audialne związane z rozwojem technologii umożliwiających nagrywanie głosu (dźwięku), jego przetwarzanie, przechowywanie i odtwarzanie. Uwzględnienie rozszerzonej rzeczywistości dźwięku, którą chętnie łączę za Pierrem Schaefferem ze zjawiskiem akuzmatyki<sup>14</sup> (słowo wiążące się z greckim *ἀκούω* – ‘słyszę’), pozwala mówić w rezultacie o głosie akuzmatycznym (niedającym się zneutralizować, jak zauważa Mladen Dolar, przez to, co widzialne<sup>15</sup>) i o konsekwencjach nowego doświadczenia akuzmatycznego. W takich okolicznościach gruntownego przemyślenia i rewizji literaturoznawczych domagają się trzy kwestie: głos, w tym zwłaszcza głos

13 F. Hörner, *Stimme* [hasło], w: *Handbuch Literatur & Musik*, red. N. Gess, A. Honold, De Gruyter, Berlin–Boston 2017, s. 613. Znaczenie głosu w przypadku literatury i literaturoznawstwa jest klarownie określone w przywołanej publikacji – głos odgrywa tylko nieznaczną rolę, pojawia się w okolicznościach mówienia o głośnych realizacjach, poezji ustnej/oralnej, slamu poetyckiego.

14 Pierre Schaeffer, objaśniając na nowo w XX w. zjawisko „akuzmatyki” i eksponując odmienność praktyki Pitagorasa od praktyk współczesnych, rozróżnia „słuchanie bezpośrednie (przez zastonę) i pośrednie (przez głośnik)”; tenże, *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyła, w: *Kultura dźwięku*, s. 108; wyd. oryg.: P. Schaeffer, *L'Acousmatique*, w: tegoż, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Seuil, Paris 1977, s. 93. Należałoby nadmienić, że do tej kwestii odniósł się nieco wcześniej przed Schaefferem, przy okazji omawiania muzyki konkretnej oraz definiowania formu „akuzmatyka” i „akuzmatyczny”, Jérôme Peignot w tekście *De la musique concrète à l'acousmatique* („Esprit” 1960, nr 280, s. 116, przyp. 1).

15 M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, The MIT Press, Cambridge, MA–London 2006, s. 79.

autora, głos akuzmatyczny (czy, zgodnie z propozycją Jean-Pierre'a Bobillot, „głos ponownie wymyślony” – „la voix réinventée”<sup>16</sup>), literatura, to znaczy rozumienie zjawisk literackich w warunkach kultury akuzmatycznej, gdy fenomenowi literatury nie można sprowadzić wyłącznie do pisma, oraz literaturoznawstwo w nowym kształcie (zmieniające się za sprawą intermedialności współczesnej kultury).

## 8.

W przypadku literatury istotne są od zawsze dwie zależności: g ł o s u i c i a ł a (chodzi o dosłownie pojmowaną materialność) oraz g ł o s u i p i s m a (wszelkie tekstowe ślady owej materialności). Pierwszy aspekt, związany z głosem i ciałem, jest nie do pominięcia i nie do zakwestionowania, daje się zresztą podjąć w wielu odmiennych kontekstach: z równym powodzeniem może doprowadzić do badania procesu ewolucji *homo vocalis*<sup>17</sup> (od momentu jego pojawienia się około 5 milionów lat temu...), objaśniania zjawiska głosu w trybie Lacanowskiej psychoanalizy, jak i do interpretacji w perspektywie *sound studies* literackich realizacji głosowych na żywo, przypadków audiotekstu<sup>18</sup>, literatury audialnej<sup>19</sup> itp. Zasadnicza trudność i komplikacja literaturoznawcza z aspektem drugim (głos i pismo), który łączy się z kodowaniem oraz swoistym przemycaaniem głosu poprzez pismo, polega na tym, że należałoby go również rozpatrywać z uwzględnieniem relacji głos–ciało. Wbrew ugruntowanym tradycjom literaturoznawczym te dwa aspekty (głos i ciało, głos i pismo) nie wchodzą w konflikt i się nie wykluczają. Ścisłą ich zależność dosadnie eksponuje Zumthor, podkreślając, że „celem dyskursu nadal pozostaje cielesność głosu”<sup>20</sup>. Fenomen literatury, zwłaszcza literatury

16 J.-P. Bobillot, *La Voix réinventée. Les poètes dans la technosphère: d'Apollinaire à Bernard Heidsieck*, „Histoires Littéraires” 2006, nr 28.

17 Zob. J. Abitbol, *L'Odyssée de la voix*, Flammarion, Paris 2005; tenże, *La belle histoire de la voix*, De Boeck Supérieur, Louvain-La-Neuve 2019.

18 Ch. Bernstein, *Introduction*, w: *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, red. Ch. Bernstein, Oxford University Press, New York–Oxford 1998, s. 13.

19 M. Hopfinger, *Literatura audialna*, w: tejże, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

20 P. Zumthor, *Właściwości tekstu oralnego*, przeł. M. Abramowicz, w: *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, wstęp i red. G. Godlewski, Wydawnictwa UW, Warszawa 2003, s. 218; *Literatura ustna*, wyb., wstęp, kalendarium i bibl.

w kulturze akuzmatycznej, to zatem problem skryptoralności; innymi słowy, problem jej rozumienia w kategoriach naraz pisma i głosu, łączący się z określonymi praktykami słuchania.

## 9.

Można wyróżnić ogólnie trzy przypadki słuchania literatury, „dotykania” głosem, warunkowane sytuacją bezpośrednią (słuchanie na żywo), sytuacją akuzmatyczną (słuchanie za pośrednictwem) oraz specyficzną sytuacją akuzmatyczną związaną z pamięcią głosu. Te trzy tryby słuchania literatury warto by mieć w szczególności na uwadze w odniesieniu do literatury tworzonej i funkcjonującej w społeczeństwie medialnym. Naturalnie nie chodzi tym samym o żadną radykalną próbę przemodelowania optyki literaturoznawstwa, bo przecież tradycyjne (ciche) czytanie pozostaje nadal czymś oczywistym i nader potrzebnym (w taki sposób czytane są i teksty drukowane, i teksty cyfrowe, i teksty intermedialne bądź różnomedialne<sup>21</sup>, by przywołać formuły Clausa Clüvera). Zwrócenie uwagi na trzy różne tryby słuchania pozwala jednak dostrzec zasadniczą różnicę w podejściu do literatury w dzisiejszych realiach kulturowych. Przed nastaniem kultury audiowizualnej czy kultury akuzmatycznej istniały dwa dominujące sposoby odbioru utworów literackich, czyli lektura cicha lub głośna oraz bezpośrednie słuchanie autorskich realizacji (w trakcie rozmaitych w charakterze spotkań z pisarzami). Pierwszy sposób przetrwał w postaci tradycyjnej lektury, która – w czasach pogłębiającego się od ubiegłego stulecia okulocentryzmu – najczęściej pomija kwestię głosu (czy w najlepszym razie uwzględnia tylko formy tematyzowania tego, co związane z głosem). Drugi sposób – otwierający odmienne możliwości, to znaczy słuchowego kontaktu, rozwijający się dynamicznie zwłaszcza od połowy XX wieku (m.in. za sprawą poezji dźwiękowej, lektury-performansu, nagrań autorskich realizacji głosowych, audiobooków, literatury intermedialnej, jaką prezentuje np. seria publikacji

---

P. Czaplński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 147. W oryginale: „la visée du discours reste néanmoins la seule corporéité de la voix”; P. Zumthor, *A ras de texte*, w: tegoż, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris 1983, s. 144.

21 C. Clüver, *Intermediality and Interarts Studies*, w: *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, red. J. Arvidson i in., Intermedia Studies Press, Lund 2007, s. 19 i n.; w jęz. polskim: tenże, *Intermedialność i „interarts studies”*, przeł. A. Szczepan, w: *Literatura światowa i przekład. Historie i teorie nowoczesnej komparatystyki od szkoły amerykańskiej do biohumanistyki*, red. T. Bilczewski, A. Hejmej, E. Rajewska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2022, s. 640 i n.

wydawnictwa a5 ze względu na dołączone do tomów poetyckich realizacje głosowe na płytach CD<sup>22</sup>, rozmaitych transpozycji intermedialnych, przypadków poezji wchodzącej w interakcję z muzyką, czego rezultatami są *Tutaj/Here*<sup>23</sup> Wisławy Szymborskiej i Tomasza Stańki z roku 2009 czy *Awaria świata*<sup>24</sup> Ewy Lipskiej i Leszka Wiśniowskiego z 2021) – przede wszystkim ujawnia kluczowe dla nas problemy głosu, dźwięku i języka, słyszenia i słuchania, doświadczenia audialnego. Takie uwarunkowania zmieniają niegdysiejsze rozumienie zależności głosu i pisma, zmuszają do uwzględnienia mechanizmów dystrybucji zarejestrowanego głosu i w rezultacie wymagają przemyślenia skutków, jak to zostało wcześniej określone, specyficznej sytuacji akuzmatycznej związanej ze słuchaniem i pamięcią głosu, która odgrywa ważną, chociaż wciąż chyba niedocenianą, rolę w wypadku lektury tekstu literackiego.

#### 10.

Dotychczasowe uwagi nie miały charakteru tylko teoretycznego, opierały się na praktyce interpretacyjnej, stąd konieczne dopowiedzenia i przykład jednego poety, Tadeusza Różewicza. Niewątpliwie istnieje R ó ż e w i c z t e k s t o w y (bogate archiwum składające się z opublikowanych utworów, także rękopisów i brulionów, porządkowane i strzeżone przez literaturoznawców i muzealników, w których przekonaniu materiały tego rodzaju tworzą całość dorobku literackiego poety) i, jeżeli można posłużyć się takim określeniem, R ó ż e w i c z i n t e r m e d i a l n y (zważywszy na praktyki samego poety – jego realizacje głosowe, jak również działania artystyczne innych twórców, w tym kompozytorów). Początkowe moje doświadczenia

22 Seria tak pomyślanych tomów poetyckich, z autorskimi realizacjami, ukazała się nakładem wydawnictwa a5; zob. m.in.: W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, Kraków 2012; J. Hartwig, *Wiersze wybrane*, Kraków 2014; R. Krynicki, *Wiersze wybrane*, Kraków 2014; J. Kronhold, *Wiersze wybrane*, Kraków 2014; A. Zagajewski, *Wiersze wybrane*, Kraków 2014. Wyjątek w tej serii stanowi tom Stanisława Barańczaka *Wiersze zebrane* (Kraków 2014), do którego dołączona została płyta CD z utworami czytаныmi przez aktora Marka Kondrata.

23 W. Szymborska, *Tutaj/Here: New Poems*, przeł. C. Cavanagh, Znak, Kraków 2009. Na załączonej płycie CD znajdują się improwizacje jazzowe Tomasza Stańki na temat czytanych przez poetkę utworów (zapis koncertu z 27 stycznia 2009 r. w Operze Krakowskiej).

24 L. Wiśniowski, E. Lipska, *Awaria świata* [CD], Leszek Wiśniowski – kompozycja, nagranie, realizacja, Ewa Lipska – głos, Studio S7, Lydian Series, Opus Series – Sublabel, Requiem Records, Kraków–Warszawa 2021.

lekturowe z Różewiczem – Różewiczem tekstowym – ograniczały się do lektury marginalizującej lub zupełnie pomijającej kwestię głosu. Specyficzne doświadczenie słuchającego głosu Różewicza (doświadczenie zarazem „bycia w dźwięku”<sup>25</sup>) związane było w moim przypadku między innymi z niecodziennym słuchaniem poety w czasie jednego z jego spotkań autorskich z czytelnikami w Wydawnictwie Literackim przy ul. Długiej 1 w Krakowie (w 2002 czy 2003 r.), a mianowicie w progu Sali Mehofferowskiej – ze słuchaniem głosu przedzierającego się przez hałas, głosu, jak trzeba by powiedzieć, akuzmatycznego (zgodnie z wyjściowym znaczeniem formuły łączącej z praktyką Pitagorasa). Słuchanie Różewicza okazało się specyficzne ze względu na okoliczności odbioru skazujące na słyszenie oddechów osób znajdujących się tuż obok, ich rozmów, szeptów, to znaczy słuchanie i słyszenie w warunkach hiperestezji słuchowej, gdy człowieka pochłaniają mimowolnie rozmaite dźwięki (w tym wypadku artykułowane, jak rozmowy półgłosem czy drobne komentarze, i nieartykułowane, jak oddechy, pochrząkiwania itp.). Po tym zdarzeniu pozostał w pamięci ślad (nie)obecności głosu Różewicza (notabene nigdy nie dotarłem do rejestracji dźwiękowej bądź audiowizualnej tego spotkania czytelników z poetą, nic mi zresztą nie wiadomo o istnieniu jakiegos nagrań). Można by stwierdzić bardziej precyzyjnie, że w pamięci osoby słuchającej wówczas poety pozostają i głos Różewicza, i anonimowe głosy „towarzyszące”, które tworzyły niepowtarzalne tło dźwiękowe, i oczywiście pewne szczegóły odnoszące się do samego miejsca.

## 11.

Inny rodzaj sytuacji akuzmatycznej i inne doświadczenia słuchającego głosu Różewicza związane są z oralnością z mediatyzowaną w momencie sięgnięcia po *Wiersze przeczytane* (2014)<sup>26</sup>, co okazuje się tutaj wyjątkowo ważne nie tylko z racji sygnalizowanych wcześniej powodów łączonych z rozwojem technologii umożliwiających rejestrację dźwięku. Różnice, jeśli mieć na uwadze wydarzenia w progu Sali Mehofferowskiej, rysują się w wyrazisty sposób: po pierwsze, nie jestem w stanie zrekonstruować historii wielokrotnie czytanych i słuchanych *Wierszy przeczytanych*, nie potrafię

25 J.-L. Nancy, *À l'écoute*, Galilée, Paris 2002, s. 16-17.

26 Szerzej analizuję ten Różewiczowski tom w tekście *(Nie)obecny głos. W podwójnym archiwum Tadeusza Różewicza*, w: A. Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Universitas, Kraków 2022.

ustalić ani miejsca, ani czasu pierwszej lektury tomu i pierwszego odsłuchania dołączonych do niego realizacji głosowych na płycie CD, po drugie – mam świadomość, że każdy odbiorca Różewiczowskiego wyboru wierszy znajduje się w podobnej, typowej dla dzisiejszej rzeczywistości sytuacji akuzmatycznej, staje się bowiem, by użyć Schaefferowskiego określenia, jednym ze „współczesnych słuchaczy niewidzialnego głosu” („auditeurs modernes d’une voix invisible”<sup>27</sup>). Co jednak najważniejsze, wielokrotne słuchanie zarejestrowanych realizacji głosowych skutecznie utrwała w pamięci słuchającego głos poety, przygotowuje mimochodem do lektury tekstu, jaka będzie mogła uwzględnić ślad głosu lub wręcz nie będzie mogła się od niego uwolnić. Dysponując zresztą realizacją dźwiękową, odbiorca może nawet podążać wyłącznie – wzorem wiernego akolity czy tego, którego należałoby określać mianem *akousmatikoi* (gr. *ακουσματικοί* – ‘słuchający’)<sup>28</sup> – „za głosem” poety, to znaczy wzmacniać autonomię głosu poetyckiego. Do tego rodzaju działania, co zrozumiałe, zachęcają realizacje autorskie znajdujące się czy to na płycie CD *Tadeusz Różewicz czyta swoje wiersze* (Radio Kraków – PRK 004, 1998) i na płycie CD wydanej z tomem *Wiersze przeczytane*, czy to na płycie winylowej pochodzącej jeszcze z lat sześćdziesiątych *Wiersze wybrane czyta autor*<sup>29</sup> (Polskie Nagrania Muza, N 0271, 1963; seria „Współczesna Poezja Polska”). Na marginesie warto dodać, że problem słuchania i znaczenia doświadczenia audialnego okazuje się w wypadku Różewicza o wiele bardziej skomplikowany ze względu na inne formy recepcji i powstające serie intermedialne, takie jak przypadki tworzenia pieśni „do poezji” (przykładem *Pięć pieśni na baryton i fortepian do poezji Tadeusza Różewicza*<sup>30</sup> skomponowanych przez Zygmunta Krauzego) czy „piosenek

27 P. Schaeffer, *L’Acousmatique*, s. 91.

28 To formuła odnosząca się pierwotnie do słuchaczy „nieobecnego” – nauczającego zza zastony – Pitagorasa.

29 Na płycie znajdują się realizacje głosowe utworów: *Róża, Matka powieszonych, Uczeń czarnoksiężnika, Pożegnanie, Odwiedziny, Powrót, Kasztan, Śmierć, Jak dobrze, Moje usta, Ojciec, W środku życia, Nowe porównanie, Domek, Pisałem*.

30 Po raz pierwszy pieśni te (*Moje ciało, Wiedza, Czas na mnie, Księżyc świeci, Róża*) zostały wykonane 3 lutego 2000 r. (na Zamku Królewskim w Warszawie) przy okazji przyznania Różewiczowi Nagrody Wielkiej Fundacji Kultury za rok 1999 (wykonawcy: Jerzy Artysz – baryton, Zygmunt Krauze – fortepian). Utwór w wersji na głos i orkiestrę kameralną zaprezentowano 19 maja 2015 r. w Filharmonii Narodowej w Warszawie (Sinfonia luventus pod dyrekcją Ronalda Zollmana, Mariusz Godlewski – baryton); Z. Krauze, *Pięć pieśni na baryton i fortepian do poezji Tadeusza Różewicza*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2008.

z wierszy” (przykładem realizację muzyczne na płycie „*i milczeć i śpiewać*”. *Piosenki z wierszy Tadeusza Różewicza*<sup>31</sup>, 2021).

## 12.

Po doświadczeniach słuchającego Różewiczowskiego głosu, głosu zatem już zdeponowanego w pamięci, powrót do R ó ż e w i c z a t e k s t o w e g o (wyłącznie tekstowego) w zasadzie nie jest możliwy. Kwestii skryptoralności, podkreślmy, nie należałoby sprowadzać do współistnienia wersji tekstowych i wersji głosowych, ponieważ dotyczy ona również samego tekstu i (nie) obecności głosu. Inaczej mówiąc, istotny pozostaje dla nas nie tylko problem głosu wybrzmiewającego bezpośrednio oraz głosu zapośredniczonego (akuzmatycznego), lecz także problem tekstu ujawniającego pośrednio głos, tekstu domagającego się głosu. Zapis tekstowy nigdy nie staje się b e z w a r u n k o w o m i l c z ą c y, nawet przy takich założeniach, jakie przyjmuje hermeneuta Paul Ricoeur, głosząc ex cathedra: „Tekst jest niemy”<sup>32</sup>. Teza ta oczywiście ma uzasadnienie i konsekwencje w obrębie Ricoeurowskiej hermeneutyki (chodzi o zapośredniczenie doświadczenia czasowości poprzez znaki, symbole i teksty), co jednak nie oznacza, że tekst jest bezwarunkowo milczący, że nie poddaje się takiej czy innej realizacji głosowej, że nie wiąże się w żaden sposób z głosem autora i śladem tegoż głosu w pamięci odbiorcy. Otóż niemy tekst „dotykane” głosem zawdzięcza staraniom podejmowanym przez interpretatora i wówczas, gdy głos innego (głos autora) istnieje już wcześniej

31 „*i milczeć i śpiewać*”. *Piosenki z wierszy Tadeusza Różewicza*, sł. T. Różewicz, muz. i wyk. Kapela ze Wsi Warszawa, W. Waglewski, Pablopavo, P. Kraśniewski, Kirszenbaum, E. Bartosiewicz, Morświn, Cała Góra Barwinków, Bisz, Boxx, Imiela&Suchar, E. K. Uhumwango, Ziemianie, Monady, Wrocławski Dom Literatury, Agencja Koncertowo-Wydawnicza Karrot Kommando, Wrocław 2021.

32 Jak argumentuje Ricoeur: „Tekst jest niemy. Między tekstem a czytelnikiem powstaje asymetryczna relacja, w której tylko jeden partner mówi za dwu. Tekst jest podobny do zapisu muzycznego, a czytelnik – do dyrygenta orkiestry, który postępuje zgodnie z instrukcjami partytury. W rezultacie rozumieć to coś więcej, niż powtórzyć zdarzenie mowy, odtworzyć je w zdarzeniu podobnym; to także wytworzyć nowe zdarzenie, wychodząc od tekstu, w którym zdarzenie pierwotne zostało zobjektywizowane. Innymi słowy, musimy domyślać się znaczenia tekstu, ponieważ intencja autorska jest dla nas niedostępna”; P. Ricoeur, *Wyjaśnianie i rozumienie*, przeł. K. Rosner, w: tegoż, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wyb. i wstęp K. Rosner, PIW, Warszawa 1989, s. 161; zob. P. Ricoeur, *Explanation and Understanding*, w: tegoż, *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, Texas Christian University Press, Fort Worth 1976, s. 75.

w umyśle interpretującego. Ten głos uprzednio zadomowiony w pamięci – istnieje; istnieje, zanim jeszcze stanie się on przedmiotem wyjątkowego zainteresowania w momencie lektury danego tekstu, zanim będzie usilnie przypominany i rekonstruowany przez odbiorcę w procesie interpretacji, zanim sam z całą siłą zamanifestuje swoją obecność.

### 13.

Odzykiwanie głosu poprzez tekst i dostrzeganie jego istnienia w tekście wydaje się szczególnym wyzwaniem interpretacyjnym. Zdaję sobie sprawę, że propozycja obwarowywania tekstu głosem, doszukiwania się w tekście zdeponowanego głosu oraz rozumienia literatury poza wyłącznie pismem, w kategoriach skryptoralności (literatury jako zarazem pisma i głosu), w innych okolicznościach, to znaczy bez uwzględnienia kontekstu kultury akuzmatycznej oraz konsekwencji nowych procesów słyszenia i praktyk słuchania, mogłaby zostać odebrana przez badaczy literatury jako podejście zupełnie marginalne z punktu widzenia dzisiejszego literaturoznawstwa, a poniekąd niebezpieczne czy niepożądane z racji oddalania się od materii samej literatury (pisma) i zbyt szerokiego ujmowania zjawisk kulturowych. Eksponując uwarunkowania współczesnej kultury i przemiany w sferze audialnej, chciałbym zresztą pójść jeszcze dalej i podjąć próbę zrewidowania podejścia do literatury jako jednego z „cichych mediów”<sup>33</sup>, próbę argumentacji, zgodnie z którą literaturę jako taką współtworzą integralnie w kulturze akuzmatycznej dwa typy archiwów: archiwa tekstowe oraz archiwa dźwiękowe, natomiast wszelkie realizacje literackie i wszelkie formy ich odbioru lokują się nieuchronnie w polu zjawisk audialnych. Przy takich założeniach diagnozę George’a Steinera odnoszącą się wyjściowo do komparatystyki literackiej łatwo uogólnić na całe literaturoznawstwo, które zwłaszcza dzisiaj (a właściwie od samych swoich początków) okazuje się „sztuką słuchania i czytania po wieży Babel”<sup>34</sup>.

33 D. Toop, *Prelude: Distant Music*, w: tegoż, *Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*, Bloomsbury, New York 2010, s. xiii.

34 G. Steiner, *What is Comparative Literature?*, w: tegoż, *No Passion Spent: Essays 1978-1995*, Yale University Press, New Haven-London 1996, s. 150. Por. tenże, *Czym jest komparatystyka literacka?*, przeł. A. Matkowska, w: *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010, s. 519; także w: *Literatura światowa i przekład*, s. 377.

**14.**

„Słuchanie literatury”, a najszerszej ujmując rozpatrywany problem – „słuchanie kultury” w dobie społeczeństwa medialnego (przy innych okazjach i w odmiennych kontekstach określanego nie bez powodu jako społeczeństwo wizualne, spektaklu, sieciowe, posttypograficzne itd.), prowadzi do wypracowywania, po pierwsze, nurtu refleksji literaturoznawczej, w przypadku którego ważne miejsce zajmuje słuchanie, słyszenie i doświadczenie audialne, po drugie – alternatywnej w stosunku do wielu istniejących projektów – antropologii audiowizualności, ujawniającej oprócz znaczenia „obrazu” i percepcji wzrokowej faktyczną rolę sfery dźwięku i percepcji słuchowej (słyszenia oraz słuchania) w procesach społeczno-kulturowych w XX i XXI wieku. Tego rodzaju podejście, uwzględniające rzeczywistość dźwiękową, rozmaite przestrzenie akustyczne w różnych wymiarach życia społecznego, sytuuje literaturoznawstwo blisko „dźwiękoznawstwa” (takich nurtów jak *sound studies*), niektórych gałęzi psychologii (jak psychologia słuchu), medioznawstwa, teorii muzyki, antropologii głosu (a szerzej: antropologii zmysłów). Proponowane podejście literaturoznawcze, sygnowane tytułową formułą „głos i skryptoralność”, nie ogranicza się zatem ani do audiotekstu<sup>35</sup> (Charles Bernstein), ani do fonotekstu<sup>36</sup> (Garrett Stewart), ani do literatury audialnej<sup>37</sup> (Maryla Hopfinger), ani też do zjawisk muzyczno-literackich interesujących audiokrytykę<sup>38</sup> (Michèle Finck). Literaturoznawstwo, co nie ulega wątpliwości, zachowuje swoją specyfikę odrębnej dyscypliny, nie staje się aktualnie jakimś kolejnym nurtem „dźwiękoznawstwa”, ale zarazem podlega stopniowo nieuchronnej transformacji w realiach społeczeństwa medialnego – może i powinno uwzględniać sygnalizowaną perspektywę badawczą i wiedzę z zakresu nowych badań nad dźwiękiem. Wyjściowym zadaniem literaturoznawców podzielających taki punkt widzenia jest ustalenie, w jakim stopniu realizacje literatury i dzisiejsze formy ich odbioru zależne są od zjawisk audialnych, w jakiej mierze nowoczesna audiosfera wpływa na sytuację interpretatora i jego podejście do literatury. Z pewnością najtrudniejsze w tym wypadku okazuje się nie tyle prześledzenie i skrupulatne

35 Ch. Bernstein, *Introduction*, w: *Close Listening*, s. 13.

36 G. Stewart, *Reading Voices: Literature and the Phonotext*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1990.

37 M. Hopfinger, *Literatura audialna*.

38 M. Finck, *Coda: Le son d'un poète*, w: *tejze, Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy. Le musicien „penseur”*, Honoré Champion, Paris 2014, s. 317.

opisanie procesu skandalicznej autonomii głosu w kulturze akuzmatycznej, ile przemyślenie dobrze znanej już tezy (włącznie z jej rozszerzoną postacią): „głos wychodzi z ciała, aby d o t k n ą ć inne ciało”.

## Abstract

---

**Andrzej Hejmej**

JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKOW

*“To Touch Another Body:” Voice and Scriptuality*

The article examines the phenomenon of the human voice and its manifestations in the perception of literary works in the media society. This concept considers literature in categories of scriptuality (text and voice). Drawing on Michel Poizat’s statement that the voice emerges from the body to touch another body, the article defines literature as voice’s (in)direct touch within the spheres of orality and vocality. The article reflects on individual reception practices of Tadeusz Różewicz’s poetry that consider his voice to formulate theses linked to the effects of listening, hearing, and aural experience. Ultimately, the presented ideas challenge the literary studies approach to the author’s voice, whether it resounds directly, acousmatically, or through actualizing memory. Moreover, the article challenges the perception of literature in the acousmatic culture (problem of scriptuality) and the literary studies as a discipline shaped by contemporary intermediality.

## Keywords

---

voice, literature, scriptuality, listening, acousmatic culture

---

## Ja-Gustaw, ja-Miron. *Dziady* jak próba akustyczna *Pamiętnika z powstania warszawskiego*

---

Marta Bukowiecka

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 75–99

---

DOI: 10.18318/td.2024.3.5 | ORCID: 0000-0002-0405-7747

---

**D***ziady* Adama Mickiewicza w interpretacji Mirona Białoszewskiego to utwór efemeryczny. Od ponad sześćdziesięciu lat funkcjonuje w różnych obiegach i odsłonach: najpierw teatralnej, potem dźwiękowej, a w końcu również tekstowej; odkrywamy go więc stopniowo i powoli. Znamienne, że wariant tekstowy ukazuje się ostatni, i to dopiero teraz, w 2023 roku, jako dodatek do książki Jacka Kopcińskiego *Widma Białoszewskiego. Głos – teatr – trans*<sup>1</sup>. Najdłużej i w największym stopniu dostępne były dotąd *Dziady* dźwiękowe, tj. autorskie nagranie zmontowanych przez Białoszewskiego fragmentów trzech części Mickiewiczowskiego dramatu, wydane na płycie *Miron Białoszewski Plays Adam Mickiewicz „Dziady”* w 2012 roku<sup>2</sup>. Ale dopiero powiązana z nim transkrypcja uświadamia skalę i znaczenie zmian, jakie

---

**Marta Bukowiecka** – dr, adiunktka w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN, sekretarz redakcji „Tekstów Drugich”, członkini Fundacji im. Mirona Białoszewskiego, członkini redakcji periodyku „MiroFor” poświęconego twórczości Białoszewskiego, organizatorka cyklu konferencji Spotkania Mironologiczne. Autorka książki *Literackość form nieliterackich. Białoszewski, Buczkowski, Masłowska, Redliński, Różewicz* (2022). Kontakt: marta.bukowiecka@ibl.waw.pl.

---

1 J. Kopciński, *Widma Białoszewskiego. Głos – teatr – trans*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Warszawa 2023.

2 *Miron Białoszewski Plays Adam Mickiewicz „Dziady”*, oprac. M. Byliniak, M. Libera, BoHt Records, 2012.

Białoszewski wprowadził do *Dziadów*, a także wpływ, jaki wywarły na jego pozostałą twórczość.

Początkowo przetworzony przez niego utwór przybrał postać monodramu *Gustaw*. Opracowany na podstawie IV części dramatu, stał się częścią czwartego, „klasycznego” programu Teatru Osobnego<sup>3</sup>, prowadzonego przez Ludwika Heringa, Ludmiłę Murawską i Mirona Białoszewskiego w jego mieszkaniu na placu Dąbrowskiego w Warszawie. Po 1963 roku, gdy ustała działalność teatru, *Gustaw* powracał na wieczorach autorskich i wtorkowych spotkaniach literackich, które zresztą odbywały się w tym samym miejscu.

W grudniu 1965 roku Białoszewski nagrał fragmenty *Dziadów* na magnetofon. W tym samym czasie pracował nad *Pamiętnikiem z powstania warszawskiego*; pierwsze rękopiśmienne notatki pochodzą z 1964 roku<sup>4</sup>. Nim zaczął je prowadzić, od końca wojny układały się w narrację mówioną jego opowieści o powstaniu, ciągle nawracające w rozmowach.

Przez dwadzieścia lat nie mogłem o tym pisać. Chociaż tak chciałem. I gadałem. O powstaniu. Tyłu ludziom. Różnym. Po ileś razy. I ciągle myślałem, że mam to powstanie opisać, ale jakos przeciw o p i s a ć. A nie wiedziałem przecież, że właśnie te gadania przez dwadzieścia lat – bo gadam o tym przez dwadzieścia lat – bo to jest największe przeżycie mojego życia, takie zamknięte – że właśnie te gadania, ten sposób nadaje się jako jedyny do opisania powstania<sup>5</sup>.

„Teraz mam czterdzieści pięć lat, po tych dwudziestu trzech latach, leżę na tapczanie cały, żywy, wolny, w dobrym stanie i humorze, jest październik, noc, 67 rok”<sup>6</sup> – czytamy na pierwszej stronie *Pamiętnika*... Wtedy utwór ten został nie tylko odręcznie spisany, ale też, niczym *Dziady*, nagrany na magnetofon. I jeszcze raz spisany z nagrania na maszynie, „więc cały przechodził przez ucho”<sup>7</sup>, jak opowiadał autor w wywiadzie.

3 Premiera: 8 lutego 1961.

4 Ich specyfikę i rolę opisuje Agnieszka Karpowicz w książce *Białoszewski temporalny* (słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023; zob. rozdział *Rejestracje* w cz. 2: *Temporalność tekstu*).

5 M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 3: *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, oprac. A. Poprawa, PIW, Warszawa 2014, s. 42.

6 Tamże, s. 5.

7 Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986, s. 399.

W tym samym 1967 roku ukazał się odczyt *O tym Mickiewicz jak go mówię*. Białośzewski opowiada w nim o swojej wieloletniej fascynacji *Dziadami* i na jej fali głosi pochwałę tradycji literatury ustnej, z której wywodzi Mickiewiczowski dramat. Czytamy takie wyznanie: „(wybrałem Gustawa, jako swoje ulubione, od 30 lat). Gustawa-Pustelnika przeżywałem, ile razy go sobie przypominałem”<sup>8</sup>. Autor deklaruje tu również „całą przyjemność grania tego u siebie”. W jednym z wywiadów z kolei wyznaje: „Gdybym chciał przedstawić siebie, to może byłyby to *Dziady*”. Nie tylko więc *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, o czym sporo już napisano<sup>9</sup>, ale także *Dziady* jawią się jako formujące dla jego pisarskiego doświadczenia i dla niego samego, skoro utożsamia się z dramatem, a zwłaszcza z postacią Gustawa Pustelnika. Po części zaświadcza to również opis sceny, w której *Dziady* pierwszy raz wybrzmiały w pustym przedziale kolejki z Otwocka do Warszawy, w jej szumie i miarowym stukocie:

Naszło mnie nagle [...]. Pojechałem do Otwocka... Bo tam miałem pewność. Że będzie egzemplarz. Był. Co za radość. I już w elektrycznym wagonie, o jedenastej wieczorem, więc puchy – zacząłem z miejsca montaż, czyli zakreślanie, wykreślanie (przeszło połowy) i przymierzanie jednocześnie tego, co zostaje. Na głos. Mogłem sobie na to pozwolić. Rytm pociągu daje (plus plucha) dobre tło i spokój. Niby mówiłem sobie, że ten sposób czytania (na głos) to tak na razie. Ale że mi to od razu szło, bo byłem nie tylko niezawiedziony, ale to wszystko przeszło moje oczekiwania, więc – czułem, że tak zostanie. I zostało<sup>10</sup>.

8 Tamże.

9 Zob. J. Niżyńska, *Królestwo małoznaczości. Miron Białośzewski a trauma, codzienność i queer*, przeł. J. Pokojka, Universitas, Kraków 2018.

10 M. Białośzewski, *O tym Mickiewicz jak go mówię*, w: tegoż, *Utwory zebrane*, t. 12: *Proza stojąca, proza leżąca. Teksty rozproszone i niepublikowane*, oprac. M. Sokołowska, PIW, Warszawa 2015, s. 364. Ciekawą interpretację nagrania *Dziadów* przedstawia Adam Poprawa: „Białośzewski zabiera się do wieszca jak do własnego wiersza, realizuje *Dziady* głosem tak, jak słyszy i mówi własną poezję. W jadącym pociągu odgrywany jest spektakl poetycki i biograficzny zarazem. Autor współczesny udziela swojego głosu Mickiewiczowi, który był jednym z ważniejszych czynników ten głos (Białośzewskiego) kształtujących. Spotkanie obu poetów oscyluje między odkryciem (dwóch) tożsamości a ich odróżnieniem”; A. Poprawa, *Na szklanych harmoniki wekach. Z nagrań Białośzewskiego*, „Autobiografia Literatura Kultura Media” 2019, nr 2, s. 52-53. Zob. również felietony Adama Poprawy z „Odry”, felieton-recenzję z płyty *Miron Białośzewski Plays Adam Mickiewicz „Dziady”* („Odra” 2012, nr 10) i opis niepublikowanego nagrania *Pamiętnika z powstania warszawskiego* („Odra” 2014, nr 5). Zarówno w tekście z „Autobiografii”, jak

Choć Białoszewski przedstawił tu swój autorski montaż *Dziadów* jako spon-taniczny zryw, wiadomo, że jego żywa fascynacja tym dramatem trwała wiele lat<sup>11</sup>, a więc myśl, by go przetworzyć i „po-tworzyć”, musiała dojrzewać w nim od dawna. W istocie, jak pisze Kopciński w książce *Widma Białoszewskiego*, nagranie *Dziadów* to „dźwiękowe echo, czy może widmo naprawdę ważnego doświadczenia, estetyczno-duchowego, a nie tylko jedna z kilku rejestracji odczytywanych na głos utworów romantycznych”<sup>12</sup>.

Nie przypadkiem losy tych dwóch utworów literackich i związanego z nimi autokomentarza (*O tym Mickiewiczu...*) splotły się w jednym epizodzie twórczych perypetii Białoszewskiego. Jeśli nałożyć kalendarium okoliczności powstania „białoszewskich” *Dziadów* nagranych w 1965 roku oraz *Pamiętnika...* wydanego po raz pierwszy w roku 1970 i zobaczyć je w układzie następujących po sobie, a w pewnej mierze zazębiających się prób literackiego opracowania własnych doświadczeń, można pomyśleć o głosowo-nagraniowej pracy nad *Dziadami* jak o próbie akustycznej *Pamiętnika...* Być może nagranie ustnej opowieści okazało się właściwym środkiem wyrazu dla formułowanej post factum relacji z powstania właśnie dlatego, że Białoszewski wypróbował je wcześniej na *Dziadach*<sup>13</sup>, choć oczywiście wiadomo, że zasadnicze znaczenie miały tu powracające rozmowy o powstaniu. One jednak toczyły się na żywo, nie były rejestrowane.

Możliwe, że Białoszewski przejrzał się w IV części *Dziadów* jak w lustrze<sup>14</sup>, zobaczył w Gustawie swego sobowtóra i stąd tak silna potrzeba kolejnej

---

i felietonach Poprawa ciekawie interpretuje detale artykulacyjne i dźwiękowe w nagraniach Białoszewskiego.

11 Do intensywnej lektury tego utworu Białoszewski stale wracał mniej więcej od dziesiątego roku życia, o czym pisze Jacek Kopciński w *Widmach Białoszewskiego*.

12 J. Kopciński, *Widma Białoszewskiego*, s. 10-11.

13 Trzeba przy tym przyznać, że w tym okresie Białoszewski nagrywał również swoje wiersze. W kwietniu 1965 r. kupił magnetofon i z pasją, intensywnie nagrywał różne swoje teksty. Zob. M. Byliniak, *Wiersze idą do sluchu*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3003-wiersze-ida-do-sluchu.html> (30.04.2024).

14 W prozach z tomów *Szumy, zlepy, ciągi, Rozkurz* i *Przepowiadanie sobie*, jak wskazuje Kopciński, pokój Mirona przypomina tajemniczy gabinet krzywych luster, który staje się plastyczną instalacją służącą poecie do inicjowania swego rodzaju seansów. Badacz w ślad za interpretacją rzeźby Duchampa przedstawioną przez Jakuba Momrę, dostrzega w „lustrzanym” pokoju Białoszewskiego surrealistyczną „maszynę do patrzenia”, która przyjmowała również funkcję przestrzeni akustycznej, „maszyny do słuchania”. Zob. J. Kopciński, *Widma Białoszewskiego*, s. 135-136. W tymże pokoju Białoszewski śmiertelny lęk, którym napawało go nieuczucie siebie,

lektury tego dramatu, wprost deklarowana ekscytacja pracą nad jego montażem, przechodzącym z czasem w mozolne, emocjonalnie newralgiczne opracowanie własnych wspomnień w *Pamiętniku z powstania warszawskiego*. A może Białoszewski nawiedził cudzą opowieść, by móc wypracować własną. Z tego punktu widzenia o jego doświadczeniu powstania warszawskiego paradoksalnie opowiedział cudzy utwór sprzed dwustu lat, który autor *Pamiętnika...* podporządkował własnej pamięci<sup>15</sup>.

Nie miałyby to uzasadnienia i niewiele by wynikało z analogii wydawniczych okoliczności związanych z publikacją *Pamiętnika z powstania warszawskiego* i autorskiego nagrania *Dziadów*, gdyby nie dające do myślenia podobieństwo między Mironem, bohaterem *Pamiętnika...* i późniejszych autobiograficznych próz, a Gustawem Pustelnikiem, zwłaszcza że Białoszewski w montażu IV części *Dziadów* właśnie na tę postać kieruje uwagę, jej przede wszystkim udziela głosu, niemal całkowicie wyciszając partie Księdza, Dzieci i Chóru<sup>16</sup>. Swój głosowy utwór zredukował w zasadzie do monologu Gustawa, na co zresztą wskazuje sam tytuł monodramu. O zasadniczej roli tej postaci w zmontowanym przez Białoszewskiego dramacie zaświadczenia również przywołane przez Kopcińskiego statystyki Gracji Kérenyi z książki *Odtancowywanie poezji. Dziadów część IV Mickiewicza* liczy 1285 wersów. Białoszewski wybrał z niej 227, a więc stworzył, wedle słów Kopcińskiego, ekstrakt dramatu, stanowiący jedną piątą jego objętości. Postać Księdza z *Dziadów* według Białoszewskiego wypowiada 25 fraz, Dzieci – 6, a Gustaw – 194.

„Długą opowieść ścisną [Białoszewski] w monolog całkowicie skupionego na sobie szaleńca, wpatzonego w lustro pamięci, na którym wyświetlają

---

„rozlatywanie się”, „znikanie”, „transformował w sensne wyobrażenia i majaki, transowe przywidzenia, głosowe i foniczne seanse, które przypominały spirytystyczne i były jak widmo samego surrealizmu, powracające w neoawangardowych performansach”; tamże, s. 157.

15 To zresztą interesujący przypadek intertekstualności, a właściwie interaudialności, zwłaszcza ze względu na skomplikowany status podmiotu. Białoszewski, wykorzystując w nagraniu *Dziady*, jednocześnie odnosi się do cudzego tekstu i na jego podstawie tworzy własny (?) utwór dźwiękowy, który zarazem stanowi komentarz do innego utworu, *Pamiętnika z powstania warszawskiego*. Dziękuję Joannie Niżyńskiej za zwrócenie uwagi na kwestię intertekstualności.

16 Białoszewski zmarginalizował również znaczenie kochanki, a więc wyciszył wątek damsko-męskiego erosa, jako skądinąd obcy sobie, a zaakcentował wątki tanatyczne oraz emocjonalne reakcje Gustawa; przeniósł zatem akcent z problemu osobistej tragedii miłosnej na samo traumatyczne przeżycie, które w *Dziadach* według Białoszewskiego ma nie do końca jasną przyczynę, co może zresztą oddawać kwestię problematycznego rozpoznania źródła własnych doświadczeń w pracy nad strauumatyzowaną pamięcią.

się cząsteczki jego wspomnień, myśli, uczuć<sup>17</sup> – pisze Kopciński. Istotnie, w samych partiach Gustawa Białoszewski usuwa jego pogodne wspomnienia, a uwypukla – samym wyborem tekstu, a także melicznym akcentowaniem – partie, w których objawia się wizerunek człowieka udręczonego, psychicznie rozchwianego, w letargu przechodzącym w amok, tak jakby celem owej literackiej pracy nad cudzym tekstem było podkreślenie dramatyzmu postaci. Gustaw – ni postać, ni widmo, na granicy życia i śmierci, obłądu i świadomości – przypomina samego Mirona, bohatera *Pamiętnika...*, ocalałego spod gruzów, oszołomionego własnym przeżyciem po każdym świeście kuli i każdej eksplozji; tego, który w *Pamiętniku...* jakby na naszych oczach nagle wpada do „jednoczegoś piętrowego”<sup>18</sup>, a może nawet bardziej przypomina tego, który jak romantyczny upiór powraca w koszmarnych snach zapisanych w późniejszej względem *Pamiętnika...* prozie autobiograficznej (*Szumach, zlepiach, ciągach, Rozkurzu, Tajnym dzienniku*).

Gustaw Pustelnik zjawia się w domu Księdza post factum, z obolałą pamięcią, tymczasem w *Pamiętniku...* śledzimy jakby bieżące perypetie bohatera pobudzonego adrenaliną, czujnego, stale gotowego do ucieczki, choć niekiedy również zrezygnowanego i udręczonego: „Zaczęło się źle. To nie to, że dopiero wtedy. (Bo ileś razy zaczynało się źle). Ale samopoczucie. Osaczenia. Tym razem narastające do niemożliwości”<sup>19</sup>, „Zrobiło mi się niemiło, że to już. I znów zapadła we mnie zgoda na śmierć. Chodziło tylko o sposób”<sup>20</sup>. Bohater-narrator bywa też przeciążony napięciem i strachem: „Znów zaczął się dygot. Osuwanie się z szumem. Coraz większym. Swen ścisnął mnie ręką za kolano. Ja wciskałem w siebie oczy i wtulałem w kołnierz głowę: Więc już? to już? tak, trudno, tylko czy ściśnie od głowy? do nóg? spłaszczy? i żeby tylko prędko. Dwa sklepienia razem runęły z pierwszego piętra na parter, więc teraz my”<sup>21</sup>. Ale właśnie są to „jakby bieżące” zdarzenia, w istocie wydobyte z obolałej pamięci. Skala dramatyzmu wydarzeń przeszłych i niby-teraźniejszych we wspomnianych utworach wydaje się podobna. Tak samo – o czym piszę więcej w dalszej części tekstu – jak apokaliptyczne obrazy, ruiny i zgłiszcząca tworzące zbliżone tła wydarzeń w obydwu utworach.

17 J. Kopciński, *Widma Białoszewskiego*, s. 152.

18 M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, s. 71.

19 Tamże, s. 81.

20 Tamże, s. 154.

21 Tamże, s. 93.

Analogii między Mironem a Gustawem zdrowy rozsądek każe zrazu zaprzeczyć. Bo czy można dopatrywać się pokrewieństwa czy bezpośredniego związku między utworami dwóch autorów, których dzieli ponad dwieście lat? I które różni w zasadzie wszystko: epoka, temat, problematyka, rodzaj literacki, repertuar konwencji, całkowicie odmienny język. A jednak wiąże je jakiś rodzaj identyfikacji autora z głównym bohaterem<sup>22</sup>, widoczny w perspektywie pracy nad tekstem; oczywisty w autobiograficznym *Pamiętniku...*, w którym Białoszewski mierzy się z własną pamięcią, traumatycznym wymiarem swoich doświadczeń, sposobem ich zapisu „przechodzącego przez ucho”, strukturami i kolejami własnej historii i opowieści. I mniej oczywisty w jego wersji *Dziadów*; trudno bowiem wyrokować o możliwej identyfikacji autora z podmiotem mówiącym, gdy sama kwestia autorstwa głosowej rejestracji dramatu jest niejasna. Czy może o nim przesądzać sama okoliczność zmontowania cudzego materiału literackiego? Może nie, ale wiele tu znaczy szczególnie stosunek Białoszewskiego do Mickiewiczowskiego dramatu.

Wydaje się, że okres długiego, intensywnego krążenia wokół *Dziadów* i *Pamiętnika...*, poprzedzający ich wydanie, jest na tyle istotny i znaczący dla zrozumienia ich roli w życiu twórczym autora, że można by je objąć ramą procesu twórczego<sup>23</sup>. A w zasadzie warto by spojrzeć na ten proces jeszcze szerzej i potraktować zmontowane od nowa *Dziady*, *Pamiętnik...* i późniejszą prozę, w której Białoszewski mierzy się ze swoją bolesną pamięcią, jako elementy jednego procesu twórczego, a nie pojedynczych cykli pracy nad osobnymi tekstami. Ów proces obejmowałby obydwie utwory literackie i ich nagrania, bruliony i komentarze, a także opisane przypadki lektur i kształtujących narrację rozmów.

Twórczość Białoszewskiego bywa zresztą tak postrzegana w badaniach; po pierwsze jako procesualna i performatywna, rozpatrywana jako całość razem z pracą twórczą poprzedzającą wydanie dzieła. Joanna Niżyńska określa *Pamiętnik z powstania warszawskiego* jako performans świadectwa mówionego<sup>24</sup> i traumatycznego<sup>25</sup>, performans opowiadania<sup>26</sup> i tekstualnych podmiotowości,

22 Role autora, narratora i bohatera oczywiście przenikają się w autobiograficznym *Pamiętniku...*

23 Takie rozumienie dzieła Białoszewskiego, uwzględniające proces twórczy, proponuje Agnieszka Karpowicz w książce *Białoszewski temporalny*.

24 J. Niżyńska, *Królestwo małoznaczącości*, s. 62.

25 Tamże, s. 134.

26 Tamże, s. 137.

które pozwala odsłonić odtworzenie strategii tekstowych Białoszewskiego<sup>27</sup>. Według Kopcińskiego Białoszewski uruchamia *Dziady*, a jego nagranie daje nam dostęp do „poety w jego indywidualnym performansie głośnej lektury arcydramatu Mickiewicza”<sup>28</sup>. Agnieszka Karpowicz z kolei rozpatruje literaturę Białoszewskiego jako proces, nie utwór; i ów proces traktuje jak dzieło sztuki<sup>29</sup>; w brulionach *Pamiętnika...*, w myśl założeń krytyki genetycznej, dostrzega etap pisania związany z historią jego procesu<sup>30</sup>. Podobnie Piotr Sobolczyk, który proponuje nie dziełocentryczny, lecz psychocentryczny ogląd *Pamiętnika z powstania warszawskiego*. „W psychotraumatocentrycznym oglądzie książkowskiej *Pamiętnik...*, ogniwo w procesie, jest w istocie palimpsestem pełnym nakładających się niedopowiedzeń, przemilczeń, usunięć, niewyzyskanych możliwości, dziur”<sup>31</sup>. Sobolczyk nie ogranicza interpretacji do samego utworu (byłoby to sprzeczne z założeniami jego tekstu); dostrzega w *Pamiętniku...* element sztuki, działania artystycznego, które sytuuje pomiędzy biegunami dzieła jako faktu literackiego i twórczości efemerycznej, oralnej, sytuacyjnej<sup>32</sup>.

[Białoszewski] włączał sytuacyjność, oralność, performatywność, parateatralność, wykonywalność (nagrania, czytanie na spotkaniu autorskim, jak i w domu dla dwóch osób) – w obręb pisanego i opublikowanego ostatecznie „dzieła”, ale nie po to, by je uwznioślić czy nawet w tradycyjnym sensie „utrwalić”, „u-pamiętnić” owym „dziełem” jako czymś a priori ważniejszym i wspanialszym<sup>33</sup>.

W tak szerokiej koncepcji literatury uznaje powojenne reportaże za „post-pamiętnik”; ich „akcja” zaczyna się tam, gdzie kończy się okres przedstawiony w *Pamiętniku...*<sup>34</sup>. Sobolczyk porównuje opisywane w tych dwóch utworach

27 Tamże.

28 J. Kopciński, *Widma Białoszewskiego*, s. 116.

29 A. Karpowicz, *Białoszewski temporalny*, s. 149.

30 Tamże, s. 168.

31 P. Sobolczyk, *Dalsze losy, bliższe traumy. Ku psychocentrycznej wizji „Pamiętnika z powstania warszawskiego”*, „MiroFor” 2024, t. 4: Co już. Co jeszcze, s. 91.

32 Tamże, s. 73.

33 Tamże.

34 Zwraca też uwagę, że jednocześnie reportaże są prepamiętnikiem ze względu na chronologiczny porządek pracy twórczej.

miejsca, dostrzegając w obu narracjach ślady doświadczenia traumatycznego w duchu Lacanowskiej psychoanalizy.

Podobnie obie badaczki, Niżyńska i Karpowicz, niezależnie od siebie dostrzegają regułę łączenia się i wzajemnego przenikania utworów Białoszewskiego. Karpowicz śledzi związki głównie między *Chamowem* i *Tajnym dziennikiem*, nie w porządku intertekstualnym, lecz temporalnym. Analizując konfiguracje kalendarzowe, teksty wydane i notatki rękopiśmienne, rekonstruuje kalendarz pisania i namnażanie różnych form literackich opisujących te same zdarzenia; w całości pisarstwa Białoszewskiego z połowy lat siedemdziesiątych widzi magmę piśmienną, która daje się dzielić na mniejsze porcje, włączane wtórnie w różne całości, przetwarzane, dzielone na mniejsze porcje<sup>35</sup>. Z kolei Niżyńska opiera rozprawę między innymi na przekonaniu o związku *Pamiętnika z powstania warszawskiego* z późniejszą prozą Białoszewskiego spod znaku życiopisania. Przejście od poezji eksperymentalnej sprzed *Pamiętnika...* do wydawanej po nim prozy epizodycznej Niżyńska odczytuje na poziomie psychobiograficznym, odwołując się do koncepcji pamięci traumatycznej: „od traumatycznego wzorca «nieprzerwanej sekwencji» autor przechodzi – poprzez złożenie traumatycznego świadectwa, jakim jest *Pamiętnik* – do wielości sekwencji («szumów, zlepów, ciągów») pamięci narracyjnej”<sup>36</sup>. W tym sensie uznaje małe narracje za kontynuację terapeutycznego rozpracowywania przeszłości<sup>37</sup>.

Podobnie postrzega rolę twórczości Białoszewskiego Jacek Kopciński, w jego ujęciu IV część *Dziadów* to dla poety jednocześnie źródło archaicznej, żywej poezji mówionej, rodzaj artystycznego rytuału i lustrzane odbicie jego własnych doświadczeń, traktowane zarazem jako narzędzie autoterapii. „Mój Gustaw”, jak zdaje się mówić o nim Białoszewski, to nie tylko „moje przedstawienie”, „moja rola” i aktorska interpretacja; „mój” to taki, jakim go postrzegam i jakiego przeżywam – pisze o Białoszewskim Kopciński<sup>38</sup>. W przemontowanych *Dziadach* nie chodzi jednak tylko o sportretowanie Gustawa na własną modłę i przepuszczenie jego doświadczeń przez własne. Jak przekonuje Kopciński, Ja-Gustaw, czyli ten Gustaw, w którym przejrzał się Miron,

35 A. Karpowicz, *Białoszewski temporalny*, s. 10-11.

36 J. Niżyńska, *Królestwo małoznaczącości*, s. 157.

37 Tamże.

38 J. Kopciński, *Widma Białoszewskiego*, s. 56.

odprawia własne „dziady”, by skonfrontować się ze swoim widmowym ja<sup>39</sup>. Wywołuje je, „kontaktując się z realnością swoich wspomnień, pragnień, lęków i traum, a te jego domowe «dziady» stanowiły zarazem akt transgresji i samopoznania. Odprawiał je dla «ćwierczabawy», ale w «zapamiętaniu», wśród luster i szyb w zagrożonym pokoju, lub na głos, przy mikrofonie i zapalonych świecach”<sup>40</sup>. Dziady, przekonuje Kopciński, pozwalają Białoszewskiemu pośredniczyć między światem żywych i umarłych, nawiązywać kontakt z samym sobą terazniejszym, przeszłym i przyszłym<sup>41</sup>.

Cóż [...] ostatecznie odkrywa Białoszewski w IV części *Dziadów*, co z niej wydobywa? Regułę najstarszej, „żywej”, bo gadanej i śpiewanej poezji; partyturę uczuć wstydlivych, ale najprawdziwszych; typ bohatera o bliźniaczej względem siebie samego wrażliwości; wzór quasi-poetyckiej autoterapii słowem poprzez monologowe „wypowiedzenie się”; wreszcie swoisty model artystycznej ekspresji, polegający na świadomym konstruowaniu pewnej formy udanego, podszytego zabawą i stosownie zironizowanego rytuału literacko-teatralnego, który staje się bezpiecznym wehikułem wywoływania i „oczyszczania” najgłębszych przeżyć jego jedyne go uczestnika, a zarazem sprawcy. Reguła śpiewności, partytura uczuć, typ bohatera, wzór terapii i model niby-rytuału, czyli tradycja poezji „żywej”, z torów wspólnotowo-sakralnych skierowanej na tory egzystencjalne (i poetyckie!) – oto co Białoszewski odnajduje u Mickiewicza, a potem aktualizuje w swoim teatrze<sup>42</sup>.

Tej intrygującej interpretacji Kopciński nie pogłębia jednak własną lekturą samego dramatu Mickiewicza zmontowanego od nowa przez Białoszewskiego. Owszem, streszcza zawartość poszczególnych scen, szczegółowo omawia okoliczności powstania tego głosowego utworu, opisuje jego znaczenie w życiu poety, ale zasadniczo swoją książkę poświęca innym kwestiom niż te wokół pytań, które chciałabym zadać tej transkrypcji *Dziadów*: jakie konkretnie wspomnienia, uczucia i przeżycia może odnajdywać Białoszewski w cudzej fikcyjnej opowieści, jakiego rodzaju pamięć uruchamia w nim ten dramat, jakie zdarzenia

39 Tamże, s. 170.

40 Tamże, s. 157-158.

41 Tamże, s. 157.

42 Tamże, s. 57.

ją wypełniają. I wreszcie, w jaki sposób podporządkował *Dziady* własnej opowieści, które fragmenty wybrał, a które odrzucił. Mówiąc w kategoriach utworu głosowego: co wyciszył, a co wygłosił, w znaczeniu dosłownym (czyli: co wypowiedział), ale też neosemantycznym: co wygłosił, a więc którym fragmentom pozwolił wybrzmieć, które uczynił głośnymi, czyli znaczącymi. Jego głos staje się narzędziem autorskiego wyboru, nadawania znaczeń. Ale istotne znaczenie ma również opublikowany przez Kopcińskiego tekst, dając bowiem wgląd w obszary wyciszone, które siłą rzeczy znikają w nagraniu, a w transkrypcji tworzą bogatą, znaczącą sferę uwidocznionych przemilczeń. W ich ujawnionym nagle kontekście treści wygłoszone nabierają nieco innego znaczenia.

Zgodnie ze swoją nowatorską koncepcją tekstowej edycji utworu głosowego<sup>43</sup> Kopciński nałożył na oryginalną wersję *Dziadów* części IV, spisanej za edycją Stanisława Pigionia<sup>44</sup>, wariant Białoszewskiego. Mickiewiczowski oryginał zapisał szarą czcionką. Czarnym fontem zaznaczył te fragmenty *Dziadów*, które wybrał i odczytał Białoszewski, czarnym pogrubieniem wyodrębnił dodatkowo słowa akcentowane przez poetę melicznie. Zapis uzupełnił złożonym systemem didaskaliów; te pochodzące z dzieła Mickiewicza zapisał szarą kursywą w nawiasie okrągłym, czarną kursywą w nawiasie kwadratowym opisał własną charakterystykę intonacji Białoszewskiego, podobnie, lecz krojem prostym zaznaczył jego zmiany i przestawki w obrębie jednego wersu, a w klamry ujął całe wersy oryginalnego tekstu, które Białoszewski przeniósł w inne miejsce. Z kolei w ukośnikach umieścił trzaski i gesty foniczne. Ponadto dodał sformułowania Białoszewskiego pochodzące z didaskaliów do jego dramatu *Osmędeusze*, który odbiera jako powiązany z *Dziadami*, i odczytu *O tym Mickiewiczu jak go mówię*. Na końcu umieścił kod QR odsyłający do strony z zapisem dźwiękowej wersji dramatu (zamieszczam go również pod tym tekstem<sup>45</sup>), co pozwala ten utwór w całości ogarnąć, usłyszeć i przeczytać w równoległej audiorekturze. Opracowany przez Kopcińskiego system edycji przenoszę do swoich cytatów z transkrypcji dramatu dźwiękowego, na szaro zapisując fragmenty wyciszone w montażu.

W nagraniu własnej wizji *Dziadów* części IV Białoszewski wyciszył, mówiąc ogólnie, treści łagodne i sielankowe (np. „Z pałaców sterczących dumnie/

43 Wspartą pomysłem Anny Mędrzeckiej.

44 A. Mickiewicz, *Utwory dramatyczne*, t. 3: *Dziady*, oprac. S. Pigoń, Czytelnik, Warszawa 1955.

45 Za jego udostępnienie dziękuję Wydawnictwu Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego. Oto link do nagrania: <https://encyklopediateatru.pl/multimedia/5254/dziady-mirona-bialoszewskiego> (6.05.2024).

Znijdź, piękna, do mojej chatki; znajdziesz u mnie świeże kwiatki, / czule serce znajdziesz u mnie. // Widzisz ptasząt zalecanki, Słyszysz srebrny szmer strumyka; Dla kochanka i kochanki / Dostyc domu pustelnika<sup>46</sup>). Ich pominięcie bardziej rzuca się w oczy we fragmentach łączących zapisany na szaro (odrzucony przez Białoszewskiego) tego rodzaju fragment oryginalnego dramatu z odmiennym czarnym (a więc wybranym przez Białoszewskiego) fragmentem wyjaskrawiającym dramatyzm i grozę sytuacji, do której Białoszewski w swoim wyborze wyraźnie zmierza:

Niedawno odwiedzałem dom nieboszczki matki,  
*/przypadnięcie!*  
 Ledwie go poznać mogłem! Już ledwie ostatki!  
*/przestąpienia!*  
 Kędy spojrzysz, – rudera, pustka, zniszczenie!  
 Z płotów koły, z posadzek wyjęto kamienie,  
 Dziedziniec mech zarasta, piołun, ostu ziola,  
 Jak na smętarzu w północ, milczenie dokoła!  
 O, inny dawniej bywał przyjazd mój w te bramy;  
 Po krótkim oddaleniu gdym wracał od mamy,  
 Już mię dobre życzenia spotkały z daleka  
 Życzliwa domu czeladź aż za miastem czeka  
 Na rynek siostry, bracia wybiegają mali  
 „Gustaw! Gustaw!” wołają, pojazd zatrzymali,  
 Lecą nazad, gościńca wzięwszy po pierogu;  
 Mama z błogosławieństwem czeka mię na prog<sup>47</sup>.

Białoszewski portretuje Gustawa przede wszystkim wyborem jego własnych wypowiedzi, zarówno tych, w których bohater wprost opisuje swoją sytuację, jak i tych, które (jak w tym przypadku), unaoczniając jego spojrzenie na rzeczywistość, dają wyobrazenie o stanie jego ducha. W ujęciu Mickiewicza formułowane przez Gustawa wspomnienie domu rodzinnego wydaje się – mimo jednostkowego punktu widzenia – zbiektywizowane, tj. zrównoważone, nasświetlające różne, także pozytywne doświadczenia. Białoszewski tymczasem wycisza zaprzeszłe wspomnienia szczęśliwej młodości Gustawa i wygłasza

46 Transkrypcja nagrania „Dziadów” części IV Adama Mickiewicza w wykonaniu Mirona Białoszewskiego, w: J. Kopciński, *Widma Białoszewskiego*, s. 177.

47 Tamże, s. 203.

same gorzkie słowa ukazujące żalony obraz pozostałości po domu: ruiny, chwasty i porozpadane elementy zabudowy. Skądinąd krajobraz ten przypomina opisywaną w prozie Białoszewskiego zburzoną w trakcie powstania, po wojnie porośłą „zielskiem” Warszawę. „Kędy spojrzysz, – rudera, pustka, zniszczenie!/ Z płotów koły, z posadzek wyjęto kamienie”, czytamy w *Dziadach*. A w *Pamiętniku*...: „Więc zaczęli ludzie wrywać płyty z chodników, bruki z ulicy”<sup>48</sup>, bo „pierwsze barykady – prowizoryczne – drewniane – nie były nic warte. Czołgi szły po nich. Pociski od razu to zapalały. Albo bomby zapalające”<sup>49</sup>; „Rozłupane kamienice. Nadbudówki. Po ileś piętér. Rozłupane na piony. W ukosy. Puste. W wióry. W wisiorzy. Z wapna, trzcin, desek, cegieł. [...] Warszawa zdradzała się ze wszystkich swoich sekretów. Już się zdradziła – nie ma co ukrywać. Już się sypnęła. Wkopała. I te sto lat wkopała”<sup>50</sup>. Te sto lat wcześniej, w świecie Gustawa, „Dziedziniec mech zarasta, piołun, ostu ziola, / Jak na smętarczy w północ, milczenie dokoła!”. A w centrum Warszawy w roku 1945 „W Alejach Jeruzolimskich sterczała w poprzek, nad rowem kolei przechylona, ni to wielka krata, ni to wielki ruszt po nowym dworcu. Bliżej Żelaznej było odludnie. W lecie o zachodzie wychodziło w Aleje Jeruzolimskie dwoje starych ludzi, typowo śródniejskich z krową. Paśli tę krowę do zapadnięcia nocy nad wąwozem kolei, bo tam rosła bujna trawa”<sup>51</sup>.

W równoległej lekturze *Dziadów* i *Pamiętnika z powstania warszawskiego* rezonują ze sobą również fragmenty luźniej powiązane. Myślę tu przede wszystkim o długiej scenie pożaru w *Pamiętniku*... i żarliwym, patetycznym wyznaniu Gustawa miotanego sprzecznymi, gwałtownymi emocjami; w nagraniu emocjonalny wydźwięk partii Białoszewski podbija melicznym akcentowaniem, zaznaczającym kluczowe w tej wypowiedzi słowa:

[mówi nizej, z zaśpiewem, stosuje akcentację meliczną]  
 Pogrzej się! dobra, Księżę, arcyprzednia rada!  
 (śpiewa pokazując na piersi)  
 Nie wiesz, jaki **tu** żar płonie,  
 Mimo **deszczu**, mimo **chłodu**,  
**Zawsze** płonie!

48 M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, s. 9.

49 Tamże.

50 Tamże, s. 102.

51 M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 5: *Szumy, zlepy, ciągi*, PIW, Warszawa 2014, s. 103.

Nieraz chwytam **śniegu, lodu**,  
 Na gorącym cisnę łonie;  
 I śnieg tonie, i lód tonie,  
 Z piersi moich [mojej] **para** bucha,  
**Ogień** płonie!  
 Stopiłby kruszce i głązy,  
 Gorszy niż ten **tysiąc** razy  
 (pokazując kominek)  
**Milion** razy!  
 I **śnieg** tonie, i **lód** tonie,  
 Z piersi moich [mojej] **para** bucha,  
**Ogień** płonie!<sup>52</sup>

Białoszewski miał alergię na wielkie słowa, powściągliwie tonował gwałtowne emocje (dając niekiedy wybrzmieć jedynie radosnej ekscytacji), toteż trudno wyobrazić sobie podobne wyznanie w jego prozie autobiograficznej<sup>53</sup>. Daje tu jednak do myślenia analogia ze stojącą w płomieniach Warszawą, z jej opisem, który w powstańczym tu i teraz nazywa wprost wielki pożar miasta, ale w perspektywie pracy nad wspomnieniami, nagraniami, tekstami nabiera metaforycznego znaczenia rozpalonej pamięci, wewnętrznego, bolesnego żaru, który trudno ugasić, dlatego tak żywo, sensualnie „zawsze płonie” ogień sprzed dwudziestu lat i wciąż „z piersi para bucha”; stąd – w tym wymyku bardzo długiego fragmentu *Pamiętnika...* – tyle szczegółów misternie odtworzonej mikrotopografii ucieczki przed ogniem.

Barykada. Przeciskamy się. Do Solnej. Pali się po drodze. Huczy. Lecą belki. Szum. Spadają w ogień. Z dudnieniem. Lecimy Solną. Do Elektoralnej. Barykada. Przeciskamy się. I dalej. Elektoralną. Do placu Bankowego [...] Pali się po prawej stronie. Cały dom – jeden płomień. Lecimy. Gdzieś za Orłą pali się cały dom po lewej stronie. Właściwie dopala się. Stropów już prawie nie ma. Ani ścian. Tylko wielkie ognisko na jakie trzy piętra.

52 Tamże, s. 177.

53 W tym i innych fragmentach nagrania można się dopatrzeć i dosłuchać intencji parodystycznej i ironii, nieobcej również *Pamiętnikowi...* Ironia, która jest zresztą podszewką wielu polskich dwudziestowiecznych utworów, równoważy tu tragizm opisu wojennych doświadczeń i tworzy dystans wobec egzaltowanego tonu wyznania Gustawa. Za rozmowę na ten temat dziękuję Jackowi Kopcińskiemu, Adamowi Poprawie i Tadeuszowi Sobolewskiemu.

Znów szumią belki, obrywają się. Gorąco. To chyba Urząd Miar i Wag. Noc. Tu ciszej. [...] Jesteśmy nie jedni w biegu. Cały potok na Starówkę. Więc za ludźmi wlatujemy w lewo. W dziedzińce – na tyły – Resursy, czyli Rotundy, dawnego Ministerstwa Finansów i pałacu Leszczyńskich. Luźniej, mniej ciasno. Od placu Bankowego pojedyncze huki. I znów gzymsy. Tylko mniej szare. A żółte. To znaczy w tym świecie (ledwie świecie) takie, jakby pod śniedzią. To tu może te gołębie. Się zrywały. Albo też tylko te gzymsy<sup>54</sup>.

Zwracając tu uwagę starania o precyzyjne odtworzenie z pozoru nieistotnych szczegółów, takich jak etap pożaru w konkretnym miejscu („pali się [...] Właściwie dopała się”) czy odcień odpadających gzymsów („mniej szare. A żółte [...] takie, jakby pod śniedzią”). Rytmiczny porządek tego opisu, powracające jak refren nieszczęsnej pieśni słowa („Przeciskamy się”, „Barykada”, „Lecimy”) przywodzą z kolei na myśl cykl wielokrotnie wyświetlanej i opowiedanej sekwencji wydarzeń. A niby-zdania porozkrawane na pojedyncze słowa i wyrażenia przyimkowe odtwarzają żywą, pełną chaotycznych dopowiedzeń relację. Oddany w tekście żywy tok mowy jest swego rodzaju ekwiwalentem żarliwej emocjonalności wyznania Gustawa.

Z ogniem i żarem kontrastuje w *Pamiętniku...* i *Dziadach* równoważna z nimi ciemność, która w planie metaforycznym pozwala wiązać ze sobą pokrewne zagadnienia tych dwóch utworów. Tu – w powiązaniu z innymi fragmentami nagrania *Dziadów* – widoczny staje się motyw widma, zbłąkanej duszy i sądu ostatecznego.

Ten migający wokoło oomy rój skrzydlaty  
 Za życia gasił każdy promyczek oświaty,  
 Za to po strasznym sądzie ciemność ich zagarnie;  
 Tymczasem z potępioną błakając się duszą,  
 Choć nie lubią światła, w światło lecieć muszą<sup>55</sup>

Być może Gustaw (i Mickiewicz, i Białoszewskiego) widzi samego siebie jako cme; blisko sceny finałowej („Bo słuchajcie i zważcie u siebie, [...] Źe według Bożego rozkazu:/ Kto za życia choć raz był w niebie, [...] Ten po śmierci nie

54 M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, s. 27.

55 Tamże, s. 219.

trafi od razu<sup>56</sup>) Gustaw wyznaje, teraz już mówiąc o sobie: „Tymczasem, jak cień błędząc przy kochanych wdziękach, / Bywam albo w niebiosach, albo w piekła mękach. / Gdy ona wspomni, westchnie i łezkę wyleje, / Zbliżam się do usteczek, biały włos rozwieję, / Zmieszam się z odetchnieniem i przeniknę ciebie, / i jestem w niebie”<sup>57</sup>, co potwierdza jego widmowy status błakającej się duszy czyścicowej. Abstrahując od kontekstu teologicznego (Białoszewski nie był religijny, pomijając udział we wspólnotowych powstańczych modlitwach), w romantycznej kreacji upiora mógł rozpoznać samego siebie. Oto jego postać z koszmarnego snu, zapisana w *Szumach, zlepiach, ciągach*:

Z półtora roku temu śni mi się jako zupełna rzeczywistość, że jesień, zimno, zupełna rudoczarna ziemia, dużo gliny, lepi się, rowy. Jakies ciuchy, straszne. Szary dzień. Ja wychodzę chyłkiem z rowu. Widzę, że tam gdzieś angażują do robót, do kopania. Zależy mi na tym, żeby się do tych robót dostać. Omijam leżące podejrzone palta, nie palta, podejrzone łąchy, a może to łąchy z ludźmi [...] i podchodzę chyłkiem do faceta, który angażuje, coś spisuje. Chodzi mi o to, żeby mnie nie rozpoznał, żeby się nie kapnął. Bo nim doszedłem do niego, już wiedziałem dobrze, że należą do tych w paltach, tych z rowu. Sam jestem taki wykopany, niedogrzebany, po prostu trup i muszę za wszelką cenę udawać żywego, jako tako zdolnego do kopania łopata. Nie jestem ani przestraszony, ani zrozpaczony. Pogodzony ze swoim losem. Jest dawno po rezygnacji, po wszystkim<sup>58</sup>.

Motywy odkopywania półmartwych ludzi, pogrzebanych, ale żywych, w jakiś sposób pogodzonych ze swoim losem („zapadła we mnie zgoda na śmierć”) często powraca w *Pamiętniku...*; musiał autorowi silnie wryć się w pamięć.

To już były te dni, kiedy co godzinę, co pół godziny coś się zawałało koło nas, bliżej, dalej, wyżej, zasypywało. Część się ratowała, jak mogła. Jedni drugich, jak mogli, odgrzebywali. Co pewien czas do naszych schronów wchodziłi nowi ludzie. Osypani jeszcze tynkiem, z tobołkami, bez tobołków, bez niczego, z dziećmi, z rodzinami, samotni. Wchodziłi. Wlatywali<sup>59</sup>.

56 Tamże, s. 221.

57 Tamże, s. 220.

58 M. Białoszewski, *Szумы, zlepy, ciągi*, s. 214.

59 M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, s. 90-91.

Abstrahując od metafory miotającej się wokół światła ćmy, w której rozpoznaje się Gustawa, w *Dziadach* niejednokrotnie wprost określa on samego siebie jako postać wpółżywą, upiorną, widmową: „[mówi omdlewająco, potem mocniej, rzeczowo]<sup>60</sup>/ Umarły!... o nie! tylko umarły dla świata!/ Jestem pustelnik, czy mnie [wy]<sup>61</sup> rozumiecie?”<sup>62</sup>. Świadomy tego stanu lokalizuje źródło swojego cierpienia w minionej krzywdzie, która stała się zarzewiem wszystkich jego późniejszych doświadczeń. Podkreślona w monodramie samoświadomość Gustawa przywodzi na myśl specyfikę pracy nad doświadczeniem traumatycznym, charakterystyczną także dla powojennej pracy pamięci samego Białoszewskiego. Na ten trop kierują również inne kwestie Gustawa:

Młodości mojej **niebo** i tortury!  
One zwichnęły osadę mych skrzydeł  
I wyłamały do góry,  
Że już nie mogłem na dół skręcić lotu.  
Kochanek przez sen tylko widzianych mamideł;  
Nie cierpiąc rzeczy ziemskich nudnego obrotu,  
Gardzący istotami powszedniej natury  
Szukałem, ach szukałem tej boskiej kochanki,  
Której na podświetlonym nie bywało świecie<sup>63</sup>.

Wyciszenie wypowiedzi Gustawa w miejscu kluczowym z punktu widzenia jej semantyki („Szukałem, ach szukałem” – tylko czego?), a więc zachowanie jej celowo wadliwej postaci na poziomie wypowiedzi bohatera buduje jego wizerunek osoby niespełna rozumu, choć taki obraz Gustawa tworzą głównie relacje pozostałych postaci dramatu. Tortury młodości, które zwichnęły osadę skrzydeł, to metafora bliska doświadczeniu Białoszewskiego, o czym zaświadcniają formułowane z perspektywy wielu lat PO opisy doświadczeń młodego autora, który w czasie powstania miał 22 lata. „Jak tylko gorzej mi się powodzi i ze sobą świadomym toczę grę o dobrą minę, to podświadomość zaczyna się rządzić w moich snach w sposób bezwzględny. Syntetyzuje mi to wszystko w tortury, szantaże i ostatecznie w powstanie. Powstanie

60 Charakterystyka intonacji Białoszewskiego, zapisana przez Jacka Kopcińskiego.

61 Zmiana Białoszewskiego w stosunku do oryginału, zaznaczona przez Jacka Kopcińskiego.

62 Tamże, s. 175.

63 Tamże, s. 181.

zawsze na mnie czyha”<sup>64</sup> – czytamy w *Rozkurzu*. Ten sam fragment pojawia się w *Tajnym dzienniku*, z dopowiedzeniem po „czyha”: „To, że powstanie przeżyłem, to jeszcze nie wyklucza tego, że w powstanie mogę zginąć. Kiedy będę umierał, w malignie może mnie dopaść sen, że ginę w powstaniu”<sup>65</sup>. Ale i w *Pamiętniku*... pojawiają się opisy pamięci retrospektywnej, świadczące o bolesnej trwałości traumatycznych doświadczeń i aktualnym wymiarze „tortur młodości”. W scenie grupowej ucieczki Mironowi nagle rozwiązuje się tobolek z sucharami, próbuje je zbierać w popłochu („Przecież głód. Każda garść sucharów to życie na dzień”<sup>66</sup>), nie bacząc na rozpaczliwe krzyki bliskich, prośby, żeby biegł dalej.

Wołali wszyscy. Ciotka Uff. Zbyszek. Swen. Celina. Swen bardzo krzyczał.

– Miron! Miron!

Mam te głosy do dziś w uszach, jak żywe. Czekają. Trochę idą. Prawie wracają. Stają nade mną. Z tymi tobołkami. Garbaci. Bo wciąż bzyka i bzyka. I wali. A tu każdy suchar. A tu ile ich w trawie. Trawa gęsta. Zbieram, piorunem. Ale...

– Miron! Miron!<sup>67</sup>

Żywe głosy, które podmiot tych wspomnień wciąż słyszy, zdają się funkcjonować niezależnie od niego, choć są funkcją jego wyobraźni i pamięci<sup>68</sup>. Autonomiczne, spersonalizowane czekają, wracają, chodzą, stoją nad Mironem. To znów zlewają się z opisywanymi postaciami (abstrakcyjne głosy dostają nagle garbu, taszczą tobołki); niewątpliwie wymykają się Mironowi spod kontroli, mają władzę nad jego myślami, co jednak całkowicie go nie obezwładnia, w przeciwieństwie do Gustawa, który ostatecznie popada w obłąd. Wskazuje na to choćby scena, w której Pustelnik przywłókł gałąź i przedstawił

64 M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 8, PIW, Warszawa 1980, s. 130.

65 M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, Znak, Kraków 2012, s. 488.

66 M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, s. 101.

67 Tamże.

68 Owe „żywe głosy” nadały temu fragmentowi *Pamiętnika*... charakter quasi-dramatyczny, być może z inspiracji *Dziadami*. Dziękuję Agnieszce Klubie za tę cenną uwagę. Quasi-dramatyczność cechuje w zasadzie całą prozę Białoszewskiego, nie tylko *Pamiętnik* w partiach przywołujących cudze głosy, ale też w mikroopowiadaniach w całości wypełnionych dialogami – niczym w dramacie.

ją Księdzu i Dzieciom jako swego przyjaciela. Zwłaszcza z ich perspektywy Gustaw jawi się tutaj jako obłąkany.

Mój towarzysz [przyjaciel] zapewne biedny drży u proga! [...]

DZIECIĘ Cha cha cha! Tato, co się jemu dzieje?

Biega i gada ani to, ni owo.

Jakie dziwaczne ubiory!

KSIĄDZ Dzieci, będzie ten płakał, kto się z płaczu śmieje!

Nie śmiecie się! to człowiek bardzo biedny, chory.

DZIECI Chory? a on tak biega, wygląda tak zdrowo!

KSIĄDZ Zdrow na twarzy, lecz w sercu głębokie ma rany.

PUSTELNIK (*ciągnąc gałąź jedliny*)

**Chodź**, bracie, **chodź** tu!...

KSIĄDZ (*do Dzieci*)

[*mówi z liturgiczną intonacją i zarazem ogłasza w stylu bazarowej przekupki*]

On ma rozum pomieszany<sup>69</sup>.

Powiązanie nagrania *Dziadów* z *Pamiętnikiem...*, podobnie jak opisanych przez Niżyńską związków *Pamiętnika...* z epizodycznym życiopisaniem Białoszewskiego z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, można uzasadnić, dostrzegając w nich pracę nad strauumatyzowaną pamięcią. Niżyńska w analizie tego zjawiska wyłania z prozy Białoszewskiego nie zawsze stematyzowane narracyjne ślady doświadczenia traumatycznego<sup>70</sup>; pojęcie traumy rozumie przy tym szeroko, jako wydarzenie traumatyzujące połączone z zespołem stresu pourazowego, psychicznym urazem będącym skutkiem doświadczenia traumatycznego<sup>71</sup>. PTSD – referuje Niżyńska – choć jest następstwem tego wydarzenia, objawia się po czasie, nie daje się więc od razu rozpoznać i rozbroić, co wynika z dysocjacyjnej natury tego doświadczenia (z mechanizmu obronnego, oddzielającego psychikę przeżywającej je osoby od wydarzenia traumatycznego)<sup>72</sup>. Dysocjacja, objaśnia Niżyńska za Maritą

69 Tamże, s. 182.

70 J. Niżyńska, *Królestwo małoznaczącości*, s. 65.

71 Tamże, s. 111.

72 C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 1996, s. 91, cyt. za: J. Niżyńska, *Królestwo małoznaczącości*, s. 112.

Sturken, pozwala nieświadomie dystansować się od tego doświadczenia, które odtwarza się niezależnie od pamięci. Objawia się ono wtedy – mentalnie i somatycznie – w formie flashbacków, koszmarów sennych i innych powtarzalnych zjawisk<sup>73</sup>. „Dopiero integracja narracyjna wytwarza pamięć zdarzenia traumatycznego”<sup>74</sup>.

Niżyńska za badaczami traury zwraca uwagę na specyficzną temporalność tego zjawiska. Wydarzenie traumatyczne należy do przeszłości, ale związana z nim pamięć zaburza teraźniejszość tego, kto je przeżył<sup>75</sup>. Ten paradoks widzi badaczka w pracy Białoszewskiego nad *Pamiętnikiem*... i w samym materiale literackim. Dysocjację temporalną zdradza kilka płaszczyzn czasowych utworu pozostających w dynamicznej relacji. Niżyńska wskazuje na trzy rodzaje czasu w tekście i powiązane z nimi trzy typy opowiadania: pierwszy to „teraz” wydarzenia traumatycznego, doświadczenie powstania, które odtwarza narrator naiwny; drugi to nawracające „teraz” pamięci traumatycznej związanej z tym przeżyciem i odtwarzanej przez narratora doświadczonego. Trzeci typ czasu i opowiadania to dialektyka „teraz i wtedy” pamięci narracyjnej, która „odtworza przekształcanie się pamięci traumatycznej w pamięć narracyjną poprzez emocjonalne oddziaływanie tekstu na czytelnika, zakodowane w językowych wyborach Białoszewskiego, przede wszystkim tych, które wiążą się z odtwarzaniem oralności”<sup>76</sup>. Jak pisze Niżyńska,

Jednym z celów reprezentacji powstania jest u Białoszewskiego właśnie to: niespodziewane postawienie czytelnika w pozornie niezapośredniczonej, somatycznej, sensorycznej przeszłości i pokazanie, jak zdarzenie traumatyczne nie podlega integracji w czasie rzeczywistym. Zarazem, poprzez integrację obu narratorów, autor chce pokazać proces integracji narracyjnej, to nic, że niedokończony. Niedokończony, otwarty proces pracy pamięci to główny temat *Pamiętnika*<sup>77</sup>.

73 C. Caruth, *Unclaimed Experience*, cyt. za: J. Niżyńska, *Królestwo małoznaczącości*, s. 112.

74 M. Sturken, *Narratives of Recovery: Repressed Memory as Cultural Memory*, w: *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, red. M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, University Press of New England, Hanover 1999, s. 231-249, 235, cyt. za: J. Niżyńska, *Królestwo małoznaczącości*, s. 123.

75 Tamże.

76 J. Niżyńska, *Królestwo małoznaczącości*, s. 137, zob. też s. 115.

77 Tamże, s. 123.

Otwarty proces pracy pamięci w twórczości Białoszewskiego można rozpatrywać w perspektywie szeroko pojmowanego procesu twórczego, obejmującego różne sposoby wypracowywania integracji narracyjnej. Mieści się w tych ramach rozłożone na wiele lat „gadanie o powstaniu”, tworzenie brulionowych zapisków, nagrywanie opowieści powstańczych na magnetofon, na brudno, na użytek pracy nad tekstem, i profesjonalne, po latach, w studio Polskiego Radia<sup>78</sup>, a także czytanie *Dziadów* po cichu i głośno, w pociągu i przy magnetofonie. W tym procesualnym dziele zawierają się też oczywiście „ostateczne” wersje utworów: nagranie *Dziadów*, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, *Szumy, zlepy, ciągi, Rozkurz...* Tylko co można uznać za ostateczną wersję tych tekstów? Jeśli się nad tym zastanowić, otwarty proces pracy pamięci wykroczy znacznie poza ramy życia Białoszewskiego i poza formy zapisu, którymi on sam się posługiwał. Zapis jego doświadczenia zaczął ponadto inaczej rezonować w publikowanych niedawno remediacjach tych utworów.

Po pierwszym publicznym zaistnieniu *Dziadów* i *Pamiętnika...* – premierze programu z *Gustawem* w Teatrze Osobnym w 1961 roku i pierwszym wydaniu *Pamiętnika z powstania warszawskiego* w 1970 roku – ich losy spletają się kolejnymi podobieństwami. Obydwa czekały kilka dekad na publikację w ostatecznym kształcie, a w zasadzie pod pewnymi względami proces ten jeszcze się nie dokonał. Dopiero w 2014 roku ukazało się tekstowe wydanie *Pamiętnika...* bez cenzury w opracowaniu Adama Poprawy, w słynnej białej serii PIW. *Dziady* według Białoszewskiego, nagrane przez niego na taśmie w 1965 roku, czekały na wydanie w archiwum Muzeum Literatury aż do 2012 roku, gdy ukazały się nakładem wytwórni Bołt Records. Nagranie *Pamiętnika...* wciąż ukrywa w archiwach Polskie Radio. Jeśliby traktować jako dzieło „komplet” nagrania z tekstem, można uznać pracę nad pełnym jego wydaniem za *work in progress*. W tym rozumieniu te dwa dźwiękowo-tekstowe dzieła, jedno wydane pierwotnie jako utwór literacki, drugie jako utwór dźwiękowy, „kompletują się” na naszych oczach. Literacki *Pamiętnik...*, miejmy nadzieję, zyska w końcu dźwiękowy odpowiednik dostępny publicznie, a dźwiękowy *Gustaw* dzięki pracy Kopcńskiego właśnie został wzbogacony o wersję tekstową, trochę być może wbrew zamiarom Białoszewskiego, który ostatecznie zdecydował o dźwiękowej formie swego wariantu *Dziadów* (nie wiadomo nic o tym, by planował wydać transkrypcję).

78 Zarejestrowane między majem a sierpniem 1981 r. autorskie nagranie *Pamiętnika z powstania warszawskiego* znajduje się w archiwum Polskiego Radia.

W pewnym sensie te nagrania i teksty zaczęły żyć swoim życiem, czterdzieści lat po śmierci ich autora. Pisze o tym frapująco Agnieszka Karpowicz:

Choć pisarz nie mógł zapewne w żaden sposób przewidzieć digitalizacji swoich nagrań ani nadejścia epoki cyfrowej, to wydaje się, że nagrywając i analogowymi metodami powielając własną obecność, również tę z przeszłości i sennych wizji, gorączkowo, nieprofesjonalnie eksperymentując z dostępnymi wtedy mediami, odnalazł w zdigitalizowanych archiwach doskonały środek wyrazu, który sprawił, że – jak chciał sam Białoszewski, powołując się na praktyki medytacyjne – „można się uniezależnić od czasu” i „trudno się właściwie wtedy nawet włożyć w kategorie czasu”, a „człowiek przestaje siebie czuć, rozlatuje się i przestaje zajmować miejsce i przestrzeń”<sup>79</sup>.

Karpowicz wiąże te zagadnienia także z zabawą w medium, jaką dzielił Białoszewski z przyjaciółmi. Nagrywanie rozmaitych materiałów na taśmy magnetofonową i filmową (zwane przez Białoszewskiego filmikowaniem) pozwalało im eksplorować problem widzenia, materializowania, unaoznaczania (ale też, dodam od siebie, słyszenia) pozaracjonalnej i pozazmysłowej sfery zaświatów, co zbliżało ich do praktyk spirytystycznych<sup>80</sup>.

I tu się łączą różne poruszone w tym tekście zagadnienia związane z pracą Białoszewskiego nad *Pamiętnikiem... i Dziadami*. Specyfika eksperymentowania z mediami (rozumianymi niekiedy jako medium): powielanie własnej obecności – również tej z przeszłości i sennych wizji, wyjście z trybów czasu, na które pozwala akuzmatyczna obecność nagranych głosu, oderwanego od źródłowej realnej wypowiedzi głosowej i jednostkowego doświadczenia<sup>81</sup>, artystyczne testowanie granic świata realnego w pracy nad nagraniem musiały sprzyjać eksplorowaniu pozaracjonalnych obszarów własnego widmowego doświadczenia, spojrzeniu na siebie samego jak na romantycznego upiora na styku życia i śmierci. A temu właśnie służył monolog Białoszewskiego na podstawie *Dziadów*; Gustaw, przypomnijmy słowa Kopcińskiego, „nawiedza

79 A. Karpowicz, *Białoszewski temporalny*, s. 225. Cytaty w cytacie pochodzą z wywiadu „To, w czym się jest”. Rozmowa Anny Trznadel-Szczepanek z Mironem Białoszewskim w dniu 2 lutego 1983, „Twórczość” 1983, nr 9, s. 31.

80 A. Karpowicz, *Białoszewski temporalny*, s. 224.

81 Zob. A. Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Universitas, Kraków 2022.

dom Księdza, by odprawić w nim własne «dziady», to znaczy skonfrontować się ze swoim widmowym «ja»<sup>82</sup>.

Swego rodzaju wyjście z czasu, jakie umożliwia nagranie, tj. z czasu zarówno teraźniejszego, jak i z przeszłości zapętlonej pamięcią doświadczenia traumatycznego, odpowiada w pewnym sensie odmiennemu trybowi funkcjonowania czasu w procesie integrowania trudnych doświadczeń, przekształcania pamięci traumatycznej w pamięć narracyjną, wiązania „teraz” wydarzenia z „teraz” pamięci. Jednym słowem specyfika medium (nagrania) odpowiada w pewnym sensie specyfice doświadczenia traumatycznego. Być może z powodu takiego odczucia czy rozumienia tych zagadnień Białoszewski wybrał głos i dźwiękowy zapis swojej opowieści o powstaniu, i dlatego zostawił ostatecznie *Dziady* w formie nagrania, a *Pamiętnik...* po książkowym wydaniu profesjonalnie nagrał w studio radiowym.

Fonosfera, jak dowodzi Jakub Momro w poświęconej jej książce *Ucho nie ma powieki* czy w tekście *Echo i medium*, ma efemeryczną, ontologicznie niestałą postać, której nie sposób uchwycić logocentrycznie; dźwięk w tym ujęciu nie tyle istnieje, ile zjawia się, w sposób przechodni, widmowy, relacyjny. Jest więc „albo zapowiedzią, albo sygnałem czegoś innego, albo wreszcie śladem własnej chwilowości, resztką wytracającą się w postaci dźwięków”<sup>83</sup>. Badacz, wskazując na widmowy status dźwięku, w swoim opisie przechodzi od pojęcia widma, które staje się nawiedzonym duchem w procesie zjawiania się, do echa, które jest figurą medium unieważniającą własną materialność<sup>84</sup>. Zwraca również uwagę na związek między dźwiękową mediatyzacją a jej wymiarem materialnym, w odniesieniu do Pierre’a Bouleza dostrzega w słuchaniu problem zacierania różnicy między rzeczywistością a jej odbiciem czy echem, pojmowanym jako widmo akustyczne<sup>85</sup>. „Dźwięk sam siebie znosi, co oznacza tyle, że trwając, będąc rozciąglym w czasie, i ujawniając własną materialność, równocześnie ją neutralizuje – jego istnienie jest podminowane jego nieobecnością, a nawet więcej: jego nieobecność jest warunkiem możliwości jego nieistnienia”<sup>86</sup>. Dźwięk zaprzecza więc swemu źródłu; rozlega się w powietrzu i w akustycznej przestrzeni zmysłowości odsyła do tego, co

82 J. Kopciński, *Widma Białoszewskiego*, s. 170.

83 J. Momro, *Echo i medium*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 43.

84 Tamże, s. 44.

85 Tamże, s. 40.

86 Tamże.

nie istnieje i jednocześnie wyznacza miejsce temu, czego jeszcze nie ma<sup>87</sup>. „Widmo akustyczne nie pozostawia śladów (w znaczeniu tropu empirycznego), rozstrnuwa się w przestrzeni w postaci tego, co jeszcze nie jest w pełni obecne bądź już nie istnieje, między powstawaniem a ginięciem”<sup>88</sup>. Dźwięk nie ma więc uchwytne go źródła w czasie;

echo minionego brzmienia wdziera się w czas terażniejszy, a medium, będące nośnikiem samego siebie, odtwarza się w przeszłości w szczątkowej formie. To jednak właśnie w tej resztkowości, wskazującej nie tyle na pozostałość po jakiejś minionej obecności, ile w owym niematerialnym śladzie, zmysłowo odczuwalnym i niedającym się przedstawić rezonansie, skrywa się spektralny charakter dźwięku<sup>89</sup>.

Więcej o tym zjawisku pisze Momro w książce *Ucho nie ma powieki*. Ujmowana jako widmo muzyka (a sądzę, że można tak traktować również nagranie *Dziadów*), choć zawiera się w jednej osobliwej chwili, łączy w sobie to, co terażniejsze i przeszłe, jednocześnie zapowiadając nieokreśloną przyszłość<sup>90</sup>.

dopiero wtedy, gdy postaramy się pomyśleć muzykę jako pewnego rodzaju niematerialny naddatek, ślad akustyczny, będący spektralnym migotaniem obecności i nieobecności, możemy ocalić zdarzenie wpisane w samo istnienie dźwięków, w tę enigmatyczną formę istnienia świata. Akustyczne widmo to właśnie owo „drżenie”, echo rozlegających się brzmień, ich eliptyczne powtórzenie, wreszcie: forma doznawania czasu<sup>91</sup>.

Oto *Dziady* według Białoszewskiego: w czasie, którego ramy trudno określić, rozlega się dźwięk o niejasnym statusie i źródle, drżące echo, eliptyczne powtórzenie, głos, który próbuje rozpoznać nieuchwytne doświadczenie widmowej postaci, za pomocą medium, którego kształtu nie sposób uchwycić.

87 Tamże, s. 40-41.

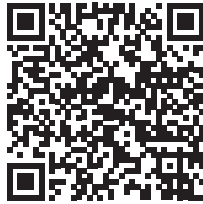
88 Tamże, s. 43-44.

89 Tamże, s. 44.

90 J. Momro, *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2020, s. 48.

91 Tamże.

I tylko daty są pewne: rok 1944, gdy wybuchło powstanie warszawskie, rok 1964, gdy w notatkach zaczyna materializować się jego doświadczenie, rok 2024, gdy w nowych książkach (Jacka Kopcińskiego i Agnieszki Karpowicz, a także najnowszym „MiroForze” poświęconym *Pamiętnikowi z powstania*) procesualne dzieło Białoszewskiego zaczyna inaczej rozbrzmiewać i rezonować, o czym próbuję zaświadczyć w tekście, który zresztą ukazuje się akurat w osiemdziesiątą rocznicę wybuchu powstania warszawskiego.



## Abstract

---

### Marta Bukowiecka

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*Me-Gustaw, Me-Miron: Forefathers' Eve as an Acoustic Rehearsal of A Memoir of the Warsaw Uprising*

Miron Białoszewski recorded his edited version of Adam Mickiewicz's *Forefathers' Eve* on a tape recorder, while simultaneously working on *A Memoir of the Warsaw Uprising* and creating handwritten notes and recordings that he later transcribed using a typewriter. In the recording of *Forefathers' Eve*, Part IV of the drama plays a key role, with Białoszewski focusing on the character of Gustaw the Hermit to highlight Gustaw's traumatic experience. Białoszewski's declarations and parallel work on the pieces allow one to see Gustaw as Białoszewski's doppelgänger and treat both works as part of one creative process addressing the trauma of the uprising. Thus, Białoszewski haunts somebody else's drama to discover his own spectral voice. In this context, we can consider the 1965 recording of *Forefathers' Eve* as an acoustic rehearsal of the 1970 *A Memoir of the Warsaw Uprising*.

## Keywords

---

Miron Białoszewski, *A Memoir of the Warsaw Uprising*, Adam Mickiewicz, *Forefathers' Eve*, recording, transcription, voice, specter, trauma, memory

## Głosy Europy. Dźwięk w intermedialnych wcieleniach poematu Anatola Sterna

Beata Śniecikowska

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 100–122

DOI: 10.18318/td.2024.3.6 | ORCID: 0000-0003-0099-5792

**A**wangardowe wątki zdumiewająco gęsto wpłatają się w teksturę sztuki współczesnej. Nieczęsto jednak spektakularna intersemiotyczna, interartystyczna, intermedialna<sup>1</sup> kariera przytrafia się nieszczególnie rozbudowanemu<sup>2</sup>, zaangażowanemu politycznie utworowi poetyckiemu. Ten szkic dotyczyć będzie takiego właśnie wyjątkowego wieloartystycznego fenomenu<sup>3</sup>. Interesuje mnie jeden z najtrwalszych i najsilniej zróżnicowanych łańcuchów intermedialnych<sup>4</sup>, jakie zna

**Beata Śniecikowska** – dr hab., prof. IBL PAN. Literaturoznawczyni i historyczka sztuki, bada poezję i sztuki wizualne, zatrzymując się przede wszystkim na grząskich terenach pogranicznych (także tych odległych kulturowo). Autorka monografii: *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*; „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu; Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*. Kontakt: beata.snecikowska@ibl.waw.pl.

1 O semantycznych odcieniach terminów stosowanych w międzydziedzinowych badaniach komparatystycznych – zob. np. R. Słodczyk, *Terminologiczne konfuzje wokół zagadnienia relacji werbalno-wizualnych. Ekfrazja a intersemiotyczność, intermedialność, obrazowość, ikonizacja*, „Porównania” 2018, nr 1.

2 Myślę o rozmiarze wersowym (ok. trzystu wersów – liczba różni się w zależności od wersji poematu – zob. przyp. 8), nie zaś skomplikowaniu stylistycznym utworu.

3 Piszę o nim także w tekście *Ogniwa „Europy”*. O długim, poplątanym łańcuchu intersemiotycznym oraz odnalezionym filmie *Franciszki i Stefana Themersonów* („Teksty Drugie” 2022, nr 6), nie skupiając się jednak szczególnie na problematyce dźwięku.

4 W tym szkicu decyduję się na dalszą modyfikację zaczerpniętego ze studiów Seweryny Wysłouch (S. Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny*

dwudziestowieczna polska literatura i sztuka. Po prawdzie, w całej naszej kulturze podobnych serii artystycznych jest naprawdę niewiele<sup>5</sup>.

Poemat *Europa* Anatola Sterna dał początek różnorodnym dziełom synkretycznym, hybrydom i transpozycjom medialnym<sup>6</sup>. Kody lingwistyczne i bibliologiczne<sup>7</sup> samego utworu awangardysty – czyli, innymi słowy, odmienne wcielenia leksykalne i materialne wiersza – także dostarczają zaskakująco bogatego materiału do badań komparatystycznych<sup>8</sup>.

Poemat na różne sposoby łączy ogniwa interesującego mnie łańcucha, dzieła intermedialne często podają go sobie „z rąk do rąk”. Zdarzają się jednak szczególne zapętlenia – gdy kolejne ogniwo „zahacza” się bezpośrednio o jedno z ogniw inicjalnych. Zdarza się także, że łańcuch rozszczepia się na równoległe ciągi. Warto dostrzec – czy raczej: wysłyszeć – jak dużą rolę w tym formującym się przez niemal sto lat splocie pełni dźwięk. (A nie jest to bynajmniej subtelne, „liryczne” pobrzękiwanie delikatnego łańcuszka uplecionego za sprawą poezji!) W tym wypadku badania nad brzmieniem nie mogą abstrahować od rozpoznań dotyczących działań typograficznych, filmowych i performatywnych. Rozpocząć należy zatem od samej imponującej listy różnomedialnych inkarnacji poematu:

– 1925 – pierwodruk w piśmie „Reflektor” (1925, nr 3);

---

strukturalnej wspólnoty sztuk, w: *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Universitas, Kraków 2004, s. 22-23) terminu „łańcuszek intersemiotyczny” (w tekście *Ogniwa „Europy”...* posługiwałam się pojęciem „łańcuch intersemiotyczny”). Za istotne sugestie bardzo dziękuję Panu Profesorowi Andrzejowi Hejmejowi.

- 5 Innego rodzaju przykładem mogłyby być wielomedialne i intermedialne inkarnacje Tuwimowskiej *Lokomotywy* – zob. np. S. Wysłouch, „*Lokomotywa*” *Tuwima w książce i na ekranie*, w: *Literatura w kręgu sztuki. Tematy – konteksty – medialne transformacje*, red. S. Wysłouch, B. Przy muszała, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2016, s. 175-187.
- 6 Zob. np. A. Hejmej, *Estetyka intermedialności Stefana Themersona („St. Francis & the Wolf of Gubbio or Brother Francis’ Lamb Chops”)*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 3.
- 7 Posługuję się terminologią Jerome’a J. McGanna za Aleksandrem Wójtowiczem (A. Wójtowicz, „*Europy*”. *O edycjach poematu Anatola Sterna*, „Teksty Drugie” 2022, nr 6).
- 8 „Stern za każdym razem [przy okazji różnych edycji – B.Ś.] modyfikował tekst, dopisywał bądź wykreślał fragmenty, zmieniał znaki interpunkcyjne oraz podział na strofy. Równoległe z wytworzeniem różnych wariantów tekstu powstawały także różne wcielenia materialne, uzależnione od miejsca publikacji, politycznych inklinacji wydawcy i autora, konwencji typograficznej czy wreszcie stopnia zaawansowania sztuki drukarskiej” (tamże). Z powodu wprowadzanych przez autora zmian w kodzie lingwistycznym poemat nie ma swojej wersji kanonicznej (tamże, s. 174-175).

- 1927 – druk w tomie Sterna *Bieg do bieguna*;
- 1929 – *Europa* w opracowaniu graficznym Mieczysława Szczuki (całokształt układu graficznego wnętrza książki) i Teresy Żarnower (okładka), przedmowy Jana Nepomucena Millera i samego Sterna, w zamknięciu tomu francuskie tłumaczenia obu wstępów i poematu (przeł. B. Gorie)<sup>9</sup>;
- 1931-1932 – film *Europa* Franciszki i Stefana Themersonów zainspirowany wydaniem z 1929 roku (film zaginął na początku drugiej wojny światowej, przez niemal osiem dekad uznawano go za bezpowrotnie stracony);
- 1957 – druk w tomie Sterna *Wiersze dawne i nowe*;
- 1959 – tekst poematu wpleciony w narrację w książce Sterna *Wspomnienia z Atlantydy*;
- publikacja angielskiego przekładu *Europy* w Londynie, w Themersonowskim wydawnictwie Gaberbocchus Press (tłumaczenie Themersona i Michaela Horovitza, przedmowa Oswella Blakestona, wstęp Horovitza); układ graficzny Szczuki i Żarnower (choć nieco inny format); tom zamknięty apendyksem filmowym;
- 1965 – druk okrojonego<sup>10</sup> wydania z 1929 roku w monografii *Mieczysław Szczuka* (red. Anatol Stern, Mieczysław Berman);
- 1973 – rekonstrukcja listy montażowej filmu *Europa* dokonana przez Themersonów na prośbę Józefa Robakowskiego;
- 1976 – prezentacja na ulicach Warszawy, Gdańska, Olsztyna, Bydgoszczy, Łodzi, Krakowa, Lublina, Poznania, Wrocławia widowiska plenerowego *Europa (koncert poetycki)* – działanie aktorów-performerów z Akademii Ruchu;
- początek lat osiemdziesiątych – plan rekonstrukcji *Europy* z lat 1931-1932 – niezrealizowany pomysł Jacka Kasprzyckiego i Tadeusza Ciesielskiego<sup>11</sup>;

9 Edycja uhonorowana nagrodą na międzynarodowej wystawie książek nowoczesnych w Paryżu w 1931 r. (M. Horovitz, *Introduction*, w: A. Stern, *Europa*, przeł. S. Themerson, M. Horovitz, Gaberbocchus Press, London 1962, b.s.).

10 Brak czwartej strony okładki oraz wstępów i przekładów – również opracowanych graficznie przez Szczukę (mniej jednak spektakularnie, przede wszystkim: z wykorzystaniem konstruktywistycznych „winięt” z grubych czarnych odcinków).

11 Zob. J. Lachowski, *Anatol Stern i Stefan Themerson. O „Europie”, a także przyjaźni dwóch awangardzistów na podstawie ich korespondencji wzajemnej z lat 1959-1968*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2015, t. 46, s. 275, przyp. 26.

- 1982 – publikacja w Maastricht niderlandzkiego przekładu *Europy* w opracowaniu graficznym Szczuki, ale ze zmienioną okładką;
- 1983 – dokonana przez Themersonów<sup>12</sup> we współpracy z London Film Makers rekonstrukcja filmu *Europa* na slajdach;
- 1985-1986 – publikacja poematu – z obszernym edytorskim komentarzem – w *Wierszach zebranych* Sterna (znakomicie opracowane, choć kontrowersyjne<sup>13</sup>, wydanie krytyczne Andrzeja K. Waśkiewicza);
- 1988 – film *Europa II* w reżyserii Piotra Zarębskiego (pomysł produkcji pojawił się już w roku 1981<sup>14</sup>) – dokonana we współpracy ze Stefanem Themersonem rekonstrukcja międzywojennej realizacji;
- 1995 – druk angielskiego przekładu (Themersona i Horovitza) *Europy* w pierwszym tomie wydanej w Berkeley monumentalnej antologii *Poems for the Millennium* (literaturę polską reprezentuje wyłącznie ten tekst)<sup>15</sup>;
- 2019 – odnalezienie (przez Annę Bobczuk z Instytutu Pileckiego) filmu *Europa* z lat trzydziestych w Bundesarchiv w Berlinie<sup>16</sup>.
- 2021<sup>17</sup> – publikacja – z okazji „premiery” odzyskanego filmu – reprintu *Europy* w opracowaniu Szczuki i Żarnower (w innym niż oryginalny rozmiarze) – już jednak bez przedmów Sterna i Millera, przekładów na francuski, wstępu Horovitza, apendyksu filmowego. Za to – z informacją o odnalezieniu filmu.

Warto wreszcie wspomnieć, że w latach 2021 i 2022 odbywały się „premierowe” pokazy *Europy*, którym towarzyszyły wydarzenia naukowe i popularyzatorskie

---

12 Informację zaczerpnęłam z napisów końcowych (9:16) rekonstrukcji na slajdach. W różnych źródłach (zob. przyp. 55) spotkać się można z informacją, że w prace te włączony był jedynie Stefan Themerson.

13 Zob. A. Wójtowicz, „*Europy*”, s. 173-174.

14 Zob. P.J. Zarębski, *Twórcze dylematy towarzyszące realizacji filmów „Europa II” oraz „Artur Szyk – iluminator”*, SIM, Łódź 2018, s. 54.

15 Zob. A. Dziadek, *Doświadczenie nowoczesności w „Europie” Anatola Sterna*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, B. Giza, Aca-demica, Warszawa 2008, s. 12.

16 Zob. rozmowę Anny Bobczuk, Justyny Jaworskiej, Klary Kopcińskiej, Pawła Polita i Honoraty Sroki Aktualność „*Europy*” Themersonów („Teksty Drugie” 2022, nr 6).

17 W publikacji nie podano daty wydania.

(w Londynie, Warszawie, Łodzi, Wrocławiu). Filmowej *Europie* poświęcony został także tematyczny numer „Tekstów Drugich” (2022, nr 6)<sup>18</sup>.

## ABC

Nie sposób abstrahować od najkrótszej choćby analizy porównawczej drukowanych wersji poematu. Wersyfikacja i typografia przekładają się, rzecz jasna, na realizację głosowe – także te myślnie, rozbrzmiewające w głowach czytelników. (Bo przecież „nie ma czytania po cichu głuchego. Zwłaszcza poezji”<sup>19</sup>). W przypadku *Europy* różne warianty leksykalno-typograficzne skłaniają ku odmiennym lekturom fragmentów wiersza. Co więcej, pokłosie – czy raczej: pogłosie – tej wariantowości słychać również w intermedialnych kompozycjach przetwarzających awangardowy tekst.

Adam Dziadek nazwał Sternowski wiersz „dziwnym tworem skleconym z maszynową prędkością z reportażu [...], z gazetowych wycinków, z fragmentów filmowych kronik, z przesyconych hiperbolą poematów Majakowskiego”<sup>20</sup>. Wrażenie „dobitnego” dynamizmu rodzi się jednak nie tylko z semantycznej i stylistycznej heterogeniczności ustępów utworu, generuje je także sama enumeracyjność i jukstapozycyjność znacznych części poematu oraz układ wersowy wyraziście modelujący realizację głosową. Pauzy wymuszane przez bardzo częste stosowanie przerzutni<sup>21</sup> tną tekst na niewielkie, nierzadko tylko jedno- lub dwuwyrzowe, cząstki o ekspresyjnych i ekspresywnych znaczeniach (oto osobne wersy poematu<sup>22</sup>: „przegramy”, „zjadliwe”, „gryźć”, „zatruć”, „serce”, „katastrof”, „druć”, „aaa!!”). W tak pomyślanej kompozycji układy syntaktyczne spektakularnie mijają się z rozczłonkowaniem

18 Numer „Tekstów Drugich” dotyka różnych zagadnień artystycznych – i teoretycznych – związanych z *Europą* Thémersonów i jej pre-tekstami. Problematyka dźwięku nie jest tam jednak szerzej analizowana.

19 M. Białośzewski, *Rozkurz*, PIW, Warszawa 1998, s. 119.

20 A. Dziadek, *Atopia: stadność i jednostkowość*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1-2, s. 241. Zob. też tegoż, *Słowo i obraz – oscylacja. O „Europie”*, „Teksty Drugie” 2022, nr 6, s. 45.

21 O dowiedzionym empirycznie związku między zapisem wersowym (w szczególności stosowaniem przerzutni) a realizacjami głosowymi – zob. np. R. Tsur, *Sposoby dźwiękowej realizacji przerzutni – zagadnienia percepcji i manipulacje eksperymentalne*, przeł. B. Śniecikowska, J. Płucienik, w: *Językoznawstwo kognitywne III: Kognitywizm w świetle innych teorii*, red. O. Sokołowska, D. Stanulewicz, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2006.

22 W edycji z 1929 r.

wersowym. (Przykładowo: drugie zdanie poematu – inna rzecz, że pełne parentez, powtórzeń i paralelizmów – zajmuje w pierwodruku szesnaście, a w edycji Szczuki aż osiemnaście wersów! Tymczasem to jedynie trzydzieści słów). Zapis zdaje się sprzyjać jukstapozycyjnemu głosowo odczytaniu poematu. Mam na myśli recytację wydzielającą słowa i frazy, wyraźnie podkreślającą ich „osobność” (choć wcale niezmierną ku skandowaniu). Częstki te „chcą” rozbrzmiewać wyraźnie i dobitnie; dynamicznie, ale – paradoksalnie – wcale niekoniecznie szybko.

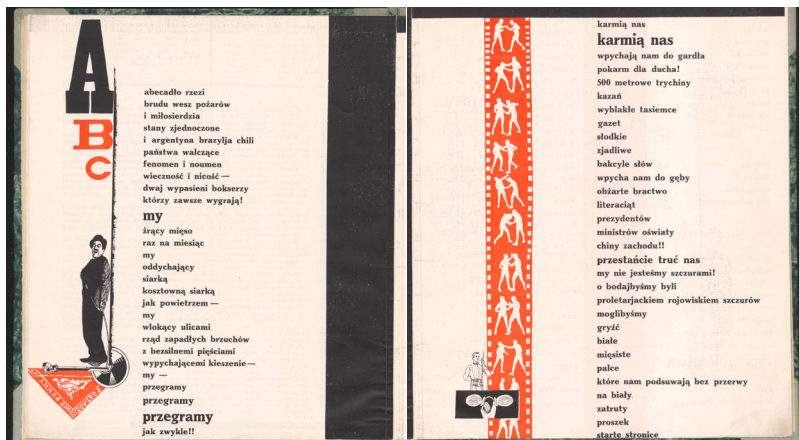


Pierwodruk *Europy* w piśmie „Reflektor” 1925, nr 3

Nie miejsce tu na drobiazgowo kolacjonowanie różnych edycji *Europy* (zadanie to wykonał już zresztą, znakomicie, Aleksander Wójtowicz)<sup>23</sup>. Ograniczę się do porównania, na prawach komparatystycznego egzemplum, pierwszej strony pierwodruku *Europy* w lubelskim „Reflektorze” oraz pierwszej rozkładówki poematu w graficznym opracowaniu Szczuki. Rzecz wydaje się o tyle istotna, że to właśnie ogniwo z 1929 roku przesądziło o dalszej intermedialnej karierze poematu, a przynajmniej o jej bar-

23 A. Wójtowicz, „*Europa*”. Badacz nie skupiał się jednak na implikowanych przez kod bibliologiczny brzmieniach.

24 Zob. np. A. Stern, *Wspomnienia z Atlantydy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959, s. 168–169. Ma to zresztą bardzo wyraźne przełożenie na kilka filmowych kadrów (zob. np.



Rozkładówka *Europy* z 1929 roku (opracowanie graficzne tomu: Mieczysław Szczuka i Teresa Żarower)

Na pierwszy rzut oka edycja czasopiśmiennicza wydaje się zwyczajna, tradycyjna, może nawet trochę staroświecka. Na karcie nie dzieje się nic niezwykłego, czytelnik – przyzwyczajony już przecież do graficznych konwencji wiersza wolnego – raczej nie zatrzyma się na dłużej przy samym wyglądzie strony. Takim doświadczeniem percepcyjnym sprzyjać może (w sposób niekoniecznie przez odbiorców uświadomiony) także sam wybór czcionek:

Tytuł poematu [...] został zapisany secesyjnym krojem pisma, najprawdopodobniej *Halbfette Secession* (firma Bauer&Co). Rozwiązanie takie wytworzyło nieco paradoksalną sytuację, ponieważ opowiadający się jednoznacznie po stronie nowoczesności „Reflektor” został po części złożony za pomocą kroju wytworzonego na gruncie przedwojennej estetyki, od której programowe artykuły lubelskiego czasopisma jednoznacznie się odcinały<sup>25</sup>.

W „Reflektorze” tekst upakowany jest zdecydowanie ciaśniej niż w edycji z 1929 roku. Jedna strona mieści tu dwie kolumny wiersza, w układzie zaproponowanym przez Szczukę – pojedynczy „słupek” tekstu<sup>26</sup>. W późniejszej

A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 364).

25 A. Wójtowicz, „*Europa*”, s. 164.

26 Nie jest to jednak regułą w całej edycji z 1929 r.

edycji wersy zostały także wyraźnie rozgęszczone: w poziomie (mniejsza liczba słów w wersie) i w pionie (większe interlinie). Układy typograficzne Szczuki są wreszcie zdecydowanie bardziej zróżnicowane wizualnie – kolumna wiersza częściej zwięża się do rozmiaru jednego słowa<sup>27</sup>, kilkakrotnie wersy (jedno-, dwu- i trzywyrzowe) składane są większą, wytluszczoną czcionką. Zapis zdaje się narzucać bardzo jasną interpretację: te fragmenty niejako „znaczą bardziej”, chcą być wyraziściej, głośniej, dobitniej odczytane. Wzmocniona zostaje tym samym wersyfikacyjna sugestia jukstapozycyjności recytacji<sup>28</sup>. Wagi nabiera także nazbyt często ignorowany przez literaturoznawców element kompozycji strony: światło. (A miewa ono przecież bardzo ważne implikacje brzmieniowe!<sup>29</sup>)

Nie bez znaczenia są tu również inne czynniki pozawerbalne. Kolumnom tekstu towarzyszą czarno-czerwono-białe ilustracje (tego terminu użyć można tylko wówczas, jeśli dopuszczamy bardzo luźną relację między tekstem a współlistniejącymi z nim układami ikonograficznymi). „Plakato-towo-plastyczna”<sup>30</sup> propozycja wciąż jawi się jako nowoczesna, świetnie rozplanowana graficznie, jednocześnie intrygująco heterogeniczna i modernistycznie „czysta”. Artysta łączy typografię, rysunek, fotografię, film, fotomontaż<sup>31</sup>. Granie barwą oraz pionem, poziomem i ukosem silnie dynamizuje rozkładówki. Istotne jest także wykorzystanie różnorodnych – nierzadko nieobecnych w tekście Sterna! – motywów implikujących ruch<sup>32</sup>.

27 Zob. A. Wójtowicz, „*Europy*”, s. 169.

28 Warto by tę hipotezę sprawdzić empirycznie (w badaniach podobnych eksperymentom Reuvena Tsur), biorąc na warsztat właśnie pierwodruk *Europy* i edycję z 1929 r. Zob. np. R. Tsur, *What Makes Sound Patterns Expressive? The Poetic Mode of Speech Perception*, Duke University Press, Durham–London 1992. Zob. też przyp. 21.

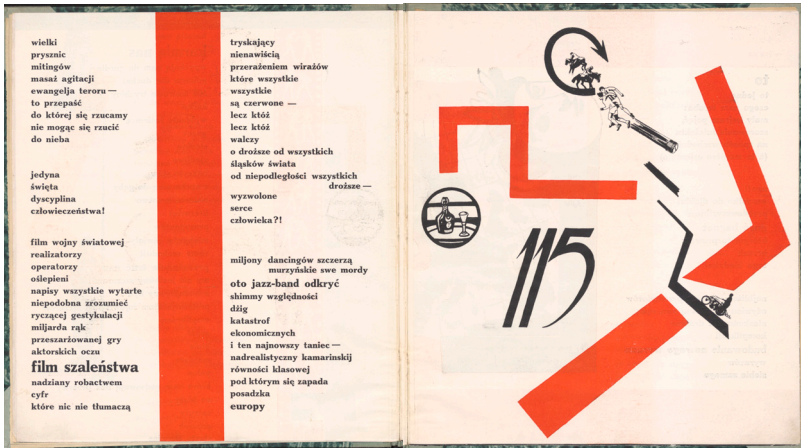
29 Zob. np. A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014, s. 167–169. To problematyka, którą warto poddawać dalszym badaniom (także empirycznym).

30 Określenie Anny Kałuży (taż, *Szczuka, Strzeмиński, Themersonowie i polska poezja XX wieku*, „Teksty Drugie” 2022, nr 1, s. 13).

31 Doprecyzujmy: układy Szczuki nie były fotografiami ani fotomontażami sensu stricto, artysta nie wykorzystywał odbitek fotograficznych, a wycięte z gazet odbitki kreskowe (zob. M. Berman, *Pionierzy fotomontażu w Polsce*, w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. A. Stern, M. Berman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965, s. 90).

32 Ikonografia poszczególnych rozkładówek bywa przy tym zdumiewająco niejednorodna. Przykładowo, na jednej z nich spotykają się: konie z jeźdźcami na grzbietach, sportowcy (futboliści? biegacze?), fragment narzędzia (?), butelka i kieliszek, liczba 115 („stereotyp marki wszędzie reklamowanych pończoch” – A. Turowski, *Budownicowie świata*, s. 365), człowiek na motocyklu

Agresywna, nieoczywista logowizualność nadaje propozycji Sterna–Szczuki–Żarnower intermedialny pęd, staje się „kołem zamachowym” łańcucha inkarnacji *Europy*. Zdaje się także sprzyjać jukstapozycyjnej głosowo realizacji wiersza, wyrazistej brzmieniowo „osobności” słów i fraz poematu (nie tylko zresztą tych dodatkowo wyróżnionych graficznie poprzez wielkość i grubość czcionki).



Rozkładówka *Europy* z 1929 roku (opracowanie graficzne tomu: Mieczysław Szczuka i Teresa Żarnower)

Kolejną kwestią jest ważki graficzno-semantyczno-dźwiękowy paradoks – rzecz niepodnoszona dotąd w bogatej refleksji nad dziełem Szczuki. Tej częście szkicu nadałam tytuł *A B C* nie tylko dlatego, że mówię o sprawach rudymenarnych i o kompozycjach inicjujących intermedialny łańcuch. Od „*A B C*” rozpoczyna się tekst Sternowskiego poematu. W pierwodruku trzy pierwsze litery wiersza złożono tym samym „scesyjnym krojem pisma”<sup>33</sup> co tytuł. Wójtowicz stwierdza: „biorąc pod uwagę fakt, że reszta utworu jest

oraz półokrągła strzałka i grube odcinki ułożone pod różnymi kątami. Co ciekawe, w tekście próżno szukać któregośkolwiek z wymienionych motywów. (Paradoksalnie, najłatwiej chyba eksplikować z pozoru zupełnie przypadkową „stopiętnastkę”. U Sterna, w wydaniu z 1929 roku, [rozstrzelenie druku – B.Ś.] czytamy: „**film szaleństwa** / nadziany robactwem / cyfr / które nic nie tłumaczą”. Kompozycja konstruktywistyczna par excellence, przywołująca jednak na myśl... Lautréamontowskie spotkanie maszyny do szycia i parasola na stole chirurgicznym. Zob. też M. Ernst, [Collages], przeł. Z. Bieńkowski, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969, s. 440.

33 A. Wójtowicz, „*Europa*”, s. 164.

zapisana groteskiem – [zabieg ten] można uznać za próbę wyróżnienia<sup>34</sup>. Jest to jednak wyróżnienie bardzo delikatne, w znikomym tylko stopniu mogące przykuć uwagę czytelnika niespecjalisty. Oczywistsza – i silniej ekspresywna – wydaje się sama autorska decyzja użycia kapitalików. Wciąż jednak „A B C” nie odcina się wyraziście od całości kompozycji.

Zupełnie inną strategię obrał Szczuka. Andrzej Turowski opisuje ją w kategoriach filmowych i filmoznawczych:

Pierwsze dwie strony tomiku poetyckiego o formacie niemal kwadratu (27,5 x 29,5 cm) zostały pomyślane jak klatki przesuwanego się filmu. Projekcję rozpoczynają nieskładne, wielkie litery ABC poprzedzające akcję, może klaps oznaczający ujęcie, może fragment plakatu zapowiadającego film. Dalej pojawia się ironicznie uśmiechnięta postać Charlie Chaplina wciśnięta w nieco postrzępiony skraj taśmy i ustawiona jakby na piedestale zrobionym z angielskiego znaczka pocztowego i płyty pafetofonowej. Dalej przerwa, długi odcinek czarnej ciszy. Kolejne ujęcie, tym razem na czerwonym tle, to zacięta walka bokserów, oddających sobie ciosy w niemal nieskończonych sekwencjach, i nagle jakby z jakiejś innej przestrzeni wyłania się ręka z monoklem i figurynka boya hotelowego obojętnie palącego papierosa<sup>35</sup>.

Turowski skupia się na niewerbalnych elementach kompozycji. W ogóle nie analizuje tekstu poematu („wyręcza się” tu... Sternem, przeplatając własne deskrypcje ikonografii rozkładówek cytatami z wiersza)<sup>36</sup>. Znaczące jest jednak, że „A B C” znalazło się w pracy badacza po „stronie plastycznej”, jako literowy element układu wizualnego. Taki opis – a przede wszystkim: taki zapis (u Szczuki) – ma swoje brzmieniowe konsekwencje.

Odbiorca nie bez przyczyny uznać może, że inicjalna zbitka wcale nie wyszła spod pióra Sterna. A skoro tak – najpewniej wcale tego krzyczącego, ekspresywnego, dwubarwnego „A B C” nie wyartykułuje! Skąd taka pomyłka? W wyrazistej kompozycji pasowej ułożone w pionie litery z geometryczną precyzją (idealna symetria!) równoważą dolną część układu. Wielkie czarne „A” odpowiada rozmiarem i barwą postaci Chaplina i krążkowi gramofonowej

34 Tamże.

35 A. Turowski, *Budownicowie świata*, s. 364-365.

36 Tamże.

płyty. Kontrapunktem dla czerwonych „B” i „C” jest także znaczek pocztowy. Mało tego, „A B C” – doskonale znane między innymi z grafiki użytkowej (dość wspomnieć druki ulotne czy okładki najróżniejszych książek dla początkujących)<sup>37</sup> – świetnie nadaje się do roli przewartościowanej i jednocześnie prostej ilustracji tekstowego „abecadła rzezi”.

Można zatem uznać, że – z perspektywy rodzących się konstruktywistycznych koncepcji nowej typografii i druku funkcjonalnego<sup>38</sup> – S z c z u k a p o n i ó s ł p o r a ż k ę na niewielkim, ale bardzo znaczącym, polu. Wydaje się, że graficznie „przeszarżował”, nie tylko burząc fundamentalną czytelność tekstu, ale w ogóle zacierając granicę między wierszem a płynącą z jego głębokiego zrozumienia oprawą wizualną<sup>39</sup>. Innymi słowy – paradoksalnie – fragment poematu najsilniej w całym tomie wyróżniony graficznie może w ogóle nie zostać zrealizowany głosowo. Do takiej sytuacji doszło zresztą w przypadku jednego z ogniw intermedialnego łańcucha *Europy*: „A B C” pominięto w recytacji angielskiego przekładu wiersza towarzyszącej rekonstrukcji filmowej z 1983 roku. *A Europa* po angielsku znana była wówczas tylko z edycji w układzie graficznym Szczuki!

### **Europa na ekranie**

Czas na dobre odejść od dźwięków „drukowanych” ku brzmieniom bezpośrednio wplatanym do *Europy* przez samych twórców. Kinematograficzne i performatywne inkarnacje poematu zdumiewająco się pod tym względem różnią.

Film Themersonów był niemy. Wiadomo, że autorzy myśleli o jego udźwiękowieniu – najprawdopodobniej jednak tylko muzyką instrumentalną (co

37 Katalog Biblioteki Narodowej wyszukuje... 8401 publikacji z „A B C” w tytule (dane z 7.03.2024), w zdecydowanej większości „A B C” jest synonimem podstaw dziedziny, o której traktuje dana książka. Naturalnie w wykazie znalazły się także publikacje z lat trzydziestych.

38 Wedle Jana Tschicholda nowa typografia „próbuję zewnętrzną formę tekstu wyprowadzić z jego funkcji” (J. Tschichold, *Nowa typografia. Podręcznik dla twórczych w duchu współczesności*, przeł. E. Borg, Wydawnictwo Recto Verso, Łódź 2011, s. 67). Zdaniem Władysława Strzemińskiego: „Drukarstwo jest organizacją czytelności strony [...]. Strona, w kompozycji podobna do obrazu najnowocześniejszego, lecz nieczytelna jest nieporozumieniem i błędem” (W. Strzemiński, [Recenzja książki] J. Tschicholda, „Eine Stunde Druckgestaltung”), w: tegoż, *Pisma*, oprac. Z. Baranowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo PAN, Wrocław 1975, s. 137). Cytowane teksty opublikowano w latach 1928 i 1930, niedługo po tragicznej śmierci Szczuki (1927).

39 Stern zaaprobował projekt Szczuki, co jednak zasadniczo nie zmienia moich wniosków.

ciekawe, ze względu... komercyjnych)<sup>40</sup>. Ostatecznie w latach trzydziestych nie doszło do trwałego zespolenia ruchomych obrazów i ścieżki dźwiękowej. Przed projekcją odczytywano wiersz Sterna, samemu pokazowi towarzyszyła natomiast odtwarzana z płyty muzyka Czajkowskiego (wedle świadectw była to *V Symfonia*). Nie ma jednak pewności, czy istotnie każdorazowo recytowano poemat i czy zawsze odtwarzano ten sam utwór muzyczny (a nawet jeśli tak – czy wybierano identyczny fragment dzieła)<sup>41</sup>. Mimo to intencja Themersonów wydaje się klarowna, przynajmniej jeśli skupimy się na latach trzydziestych. Słowa stanowiły prelude do filmu i muzyki i tym samym nadawały percepcji wielomediальной całości określoną (choć jednocześnie niedookreśloną) modalność<sup>42</sup>. Odbiorca nie miał możliwości bezpośredniego śledzenia zmiennych relacji między tekstem poety i kompozycją filmowców. Ważniejszy dla recepcji całego niejednorodnie rozłożonego w czasie układu słowno-obrazowo-dźwiękowego mógł być sam przesycający wiersz nastrój katastrofizmu, powstające w trakcie (słuchania) recytacji trzystuwersowego poematu wrażenie niepewności, niepokoju, zagrożenia. (Bardzo adekwatne wydaje się tu określenie Mieczysława Wallisa: *Europa* to film stworzony „na tle poematu Sterna”<sup>43</sup>). Wybrzmiewająca po wierszu Sterna muzyka Czajkowskiego nie wybijała odbiorców z tych percepcyjnych torów.

Themersonowska *Europa* na niemal osiemdziesiąt lat zniknęła z recepcyjnego horyzontu. „Najważniejszy i najszerzej dyskutowany film w dorobku polskiej awangardy filmowej międzywojnia”<sup>44</sup> – jak pisał w piątej dekadzie

---

40 M. Giżycki, „...Zaciekle praca eksperymentatorska!” (O filmach Franciszki i Stefana Themersonów), „Iluzjon” 1983, nr 3, s. 20, przyp. 21. Zob. też J. Zagrodzki, *Outsiderzy awangardy*, w: Stefan i Franciszka Themerson. *Poszukiwania wizualne – Visual Researches*, red. U. Czartoryska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1982, b.s. Szerzej piszę na temat intermedialności filmu Themersonów w tekście *Ogniwa „Europy”...*

41 Wspomniana *V Symfonia* jest wszak znacznie dłuższa od obrazu Themersonów.

42 Rozszerzam tu rozumienie modalności zaproponowane przez Włodzimierza Boleckiego dla badań historycznoliterackich: W. Bolecki, *Modalność. Literaturoznawstwo i kognitywizm (rekonesansy)*, w: tegoż, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012, s. 188-199.

43 M. Wallis, *Film*, „Droga” 1933, nr 5, s. 487. Nie zgadzam się już jednak z diagnozą „braku [w filmowej Europie] jakiegokolwiek myśli przewodniej, jakiegokolwiek kompozycji” (tamże).

44 M. Giżycki, *O potrzebie tworzenia filmów*, „Projekt” 1983, z. 1, s. 44. Opinię tę powtórzył Giżycki także po obejrzeniu odnalezionej *Europy* (tenże, „Europa” *odnaleziona*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 117, s. 204).

jego nieobecności Marcin Giżycki – nie poszedł jednak w zapomnienie. Przeważnie, obrastał legendą bezpowrotnie utraconego arcydzieła, które warto choćby częściowo przywrócić polskiej, i europejskiej, kulturze. W latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych na różne sposoby „widmowo” odtwarzano filmową *Europę*. A właściwie – tworzą *Europę* alternatywną<sup>45</sup>, w dużej mierze z wykorzystaniem wcześniejszego artystycznego ogniwa: poematu w graficznym opracowaniu Szuczki i Żarnower.

Istotna rola w tym wielotworzywowym procesie przypadła samym Themersonom. Niemal równo co dekadę (1962, 1973, 1983) wykuwali oni kolejne ogniwa intermedialnego łańcucha *Europy*. Pracę tę poprzedziły, w latach trzydziestych i na początku lat czterdziestych, skrzętne „prasówki” – poszukiwania polskich świadectw recepcji awangardowej kinematografii (przede wszystkim własnego dorobku pary) – oraz działania zmierzające do ocalenia „szczątków” utraconego dzieła z 1931-1932 roku<sup>46</sup>. Themerson gromadził, a następnie z wielką pieczołowitością przechowywał wycinki artykułów prasowych dotyczących kina eksperymentalnego – w tym, rzecz jasna, także *Europy*<sup>47</sup>. W stworzonej przez niego *Book of Cuttings* (w domu artystów „księdze najświętszej ze świętych”<sup>48</sup>) prócz wycinków recenzji znalazły się między innymi kadry filmowe – również z *Europy*. Fotosy z tej realizacji oraz fotogramy i fotomontaże z lat trzydziestych (niektóre stanowiły najpewniej studia do filmu) przechowywane były także w stworzonych przez małżonków albumach (część materiałów mogła się tam znaleźć jeszcze przed zaginięciem *Europy*)<sup>49</sup>. Gdyby nie archiwistyczna pasja artystycznego duetu – i swoista żałoba po utraconej pracy – intermedialny łańcuch *Europy* z całą pewnością byłby znacznie krótszy.

45 Dla Klary Kopcińskiej powojenne filmowe *Europy* (rekonstrukcje na slajdach i *Europa II*) są „portretem pamięciowym oryginalnego filmu czy wręcz jego mapą pamięci” (*Aktualność „Europy” Themersonów*, s. 186).

46 Za konsultacje – i samo zwrócenie uwagi na te aspekty działalności Themersonów – bardzo dziękuję Pani Profesor Agnieszce Karpowicz.

47 Zob. *Book of Cuttings*, <https://polona.pl/item-view/abd947a7-4f7d-4566-a886-53f859boddca?page=4> (15.05.2024); F. Themerson, S. Themerson, *Korespondencja filmowa (1932-1938)*, edycja i wstęp H. Sroka, „Teksty Drugie” 2022, nr 6, s. 264.

48 Wedle świadectwa siostrzenicy Franciszki Themerson Jasi Reichardt – zob. tamże.

49 Zob. *Photo Album 1*, <https://polona.pl/item-view/76881663-of2c-4d21-8c52-6286d234393a?page=0> (17.05.2024); *Photo Album*, <https://polona.pl/item-view/c5dc09a6-e219-455c-8541-efa087a5ec84?page=0> (17.05.2024).

Themersonowie we współpracy ze Sternem przygotowali do druku angielski przekład poematu<sup>50</sup> (przypomnijmy: tłumaczenie Themersona i Horovitz w wersji graficznej Szczuki i Żarnower). Edycja z 1962 roku wzbogacona została o materiały (około)kinowe przechowane właśnie przez samych małżonków (fragmenty recenzji z lat trzydziestych, ocalałe kadry *Europy* oraz fotogramy i fotomontaże, które nie weszły do filmu). Kinematograficzny apendyks poematu rozpoczyna się zdaniem: „Historia *Europy* jest niekompletna bez informacji (*account*) o filmie *Europa*”<sup>51</sup>. Brakujące ogniwo nie może zatem zostać zapomniane. Wydanie nie wnosi nic nowego do historii brzmień *Europy*<sup>52</sup>. Jest jednak ważnym łącznikiem kierującym ku udźwiękowionym cząstkom intermedialnego łańcucha. Podobnie zresztą jak zrekonstruowany przez Themersonów w 1973 roku scenopis zaginionej *Europy*<sup>53</sup>, tylko po części odpowiadający faktycznej zawartości i układowi scen w filmie z lat 1931-1932<sup>54</sup>.

Themersonowie nie poprzestali na opisanych dotąd próbach „odzyskania” utraconego dzieła. Na kilka lat przed śmiercią, w roku 1983, stworzyli „we współpracy z London Film Makers Co-op [...] 9-minutową rekonstrukcję filmu na slajdach, z dźwiękiem na taśmie, wykorzystując ocalałe fotosy

50 Zob. M. Śliżińska, A. Turowski, *Teresa Żarnowerówna 1897-1949. Artystka końca utopii*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 493-494.

51 Filmowy apendyks podpisany przez M.H. (Michaela Horovitz), w: A. Stern, M. Szczuka, *Europa* [1962], b. s.

52 Chyba że... czytelnikowi silnie zapadną w pamięć słowa z przywołanej anonimowej recenzji z „Ilustrowanej Republiki” z 1933 r. – o szybkim montażu i niespokojnym rytmie współczesności – dające się świetnie odnieść do samego poematu i jego realizacji głosowej (tamże).

53 Scenopis cytowany między innymi w pracach: J. Zagrodzki, *Początki polskiego filmu eksperymentalnego*, „Projekt” 1974, nr 5, s. 27; P.J. Zarębski, *Twórcze dylematy...*, s. 58-60.

54 Nic zresztą dziwnego, że artyści nie byli w stanie zrekapitulować wszystkich (a nawet – większości) dynamicznie zmieniających się obrazów niemal dwunastominutowej realizacji. Themerson pisał w liście do Robakowskiego (z 25.11.1973; pisownia oryginalna): „Pyta Pan o odtworzenie «listy montażowej Europy»! Ha! Po przeszło 40 latach?! Niepokojące to zadanie i przedziwne uczucie. Ale spróbowaliśmy. Wynik załączam. Niedoskonały. Proszę to traktować jako szczytki pamięci” (cyt. za: P.J. Zarębski, *Twórcze dylematy...*, s. 58). Interesującym kontekstem dla historii pamięci *Europy* mogą być dzieje pierwszej ulotki futurystów *TAK!* – jej recepcji i pamięci o niej (oraz: pamiętania jej kodu leksykalnego i bibliologicznego). Zob. B. Śniecikowska, „*TAK*” *odnalezione! Pierwsze czytanie pierwszej ulotki polskich futurystów*, „Teksty Drugie” 2019, nr 3; A. Bielał, *Habent sua fata libelli a nawet pojedyncze frazy...*, „Teksty Drugie” 2021, nr 1.

z filmu<sup>55</sup>. Przywołana informacja okazuje się niepełna. W rekonstrukcji wykorzystano także kadry, fotomontaże i fotogramy, które nie weszły do *Europy* z lat trzydziestych<sup>56</sup> (znane już z londyńskiej edycji poematu z 1962 roku). Na warstwę brzmieniową pracy składają się recytacja angielskiego przekładu wiersza (czyta John Claus) oraz długotrwałe (w skali filmu) milczenie. Relacje ciszy, głosu i obrazu są tu, w mojej ocenie, silnie znaczeniowe.

Pierwszą minutę projekcji wypełniają układy typograficzno-ilustracyjne *Europy* wydanej przez Gaberbocchusa. Film rozpoczyna się od... strony tytułowej poematu<sup>57</sup>. Ta zaskakująca plansza początkowa dowodzi, po raz kolejny, przekonania Themersonów o niezbywalnym związku między ogniwami intermedialnego łańcucha. Następnie w zupełnej ciszy pokazywane są kolejne rozkładówki publikacji (z pominięciem okładki). Początek rekonstrukcji odbierać można jako... minutę ciszy ku pamięci zaginionego filmu.

Innego rodzaju dowód na bliskie relacje między *Europami* przynoszą pierwsze słowa lektora odczytującego angielski przekład wiersza – najwyraźniej (i najoczywściej) właśnie z pokazanego na początku „rekonstrukcji na slajdach” jedyne (wówczas) anglojęzyczne wydanie poematu z 1962 roku. Recytator w ogóle nie uwzględnił inicjalnego „ABC”, rozpoczyna deklamację od frazy „abecedary of slaughter” („abecadło rzezi”). To, jak już wspominałam, świadectwo semantycznej i... brzmieniowej porażki opracowania graficznego Szczuki. Co ciekawe, ostatni dwuwers poematu pojawiający się aż dwukrotnie w opracowaniu awangardowego plastyka<sup>58</sup> (powtórzony – w izolacji od reszty tekstu – na ostatniej rozkładówce) także recytowany jest dwa razy. Lektor uwzględnił jednak zaledwie część typograficznych wskazówek Szczuki: głośniej i dobitniej wyartykułował tylko niektóre słowa i frazy wyróżnione przez artystę większą i grubszą czcionką (rzecz domaga się zresztą dokładniejszych badań zapisu dźwiękowego).

Obrazy na ekranie zmieniają się powoli, a zatem odmiennie niż w oryginalnym filmie (inna rzecz, że twórcy rekonstrukcji mieli niewiele materiałów

55 <http://www.iluzjon.fn.org.pl/filmy/info/5611/europa.html> (4.11.2022), zob. też <https://bfdigipres.github.io/experimenta/2022/01/27/surviving-films-of-themersons/> (4.11.2022). W obu przywołanych źródłach mowa tylko o pracy Stefana. Zob. też przyp. 12.

56 Przynajmniej do odnalezionej kopii filmu, przygotowanej najpewniej na rynek francuski. Zob. wypowiedź Polita w dyskusji *Aktualność „Europy” Themersonów*.

57 Gdzie wypisane są, drukiem tego samego kroju i rozmiaru, nazwiska Sterna, Szczuki i Żarnower.

58 W edycjach poematu abstrahujących od opracowania Szczuki dwuwers drukowany jest tylko raz.

wizualnych do wykorzystania – niektóre z nich użyte zostały kilkakrotnie). Relacjom między semantyką tekstu a większością pokazywanych kadrów daleko do oczywistości. Niespieszny montaż współgra z powolnym tempem odczytania tekstu przez Clausa. Zaskakuje natomiast przewrotna logowizualna klamra spinająca rekonstrukcję. W pierwszej minucie dzieła kompozycjom Szczuki i Sterna towarzyszy idealna cisza, tekst obecny jest czysto potencjalnie: zapisany na rozkładówkach wyświetlanych na ekranie, ale niemal niemożliwy do odczytania. W zakończeniu (ostatnie dwie minuty projekcji) słyhać słowa Sterna / Themersona / Horovitza. Lektor odczytuje ponad czterdzieści ostatnich wersów poematu<sup>59</sup> na tle niepokojącego wcielenia pustki. Oto nieruchomy fragment taśmy filmowej z widoczną perforacją po bokach i czarnym kwadratem w centrum klatki. Zaczerniony kwadrat wiązać można ze Sternowskim centymetrem skóry (w scenopisie i odnalezionym filmie tej części tekstu odpowiada jednak „zbliżenie [ludzkiej] skóry”<sup>60</sup>) albo też z najsłynniejszym czarnym kwadratem w historii sztuki: obrazem Kazimierza Malewicza<sup>61</sup>. „Wizualne milczenie” może być wreszcie kolejnym znakiem straty, artystycznej żałoby po niedającym się odzyskać dojrzałym młodzieńczym dziele. Na dobrą sprawę wszystkie te odczytania mogą współistnieć.

Praca Themersonów z 1983 roku wchodzi w zaskakująco głośny dialog z kolejnym ogniwem intermedialnego łańcucha – i kolejną rekonstrukcją międzywojennej *Europy*. Nakręcona w roku 1988 przez Piotra Zarębskiego *Europa II* okazuje się bardzo odległa zarówno od rekonstrukcji z 1983 roku (której Zarębski najprawdopodobniej nie znał<sup>62</sup>), jak też – co możemy stwierdzić od niedawna – od oryginalnego filmu powstałego ponad pół wieku wcześniej<sup>63</sup>.

59 Ekspresywny fragment od słów „epileptic dionysos” [„epileptyk djonis”] po „this throng of raging bacchantes/ is one centimetre of my skin” [„ten tłum szalejących bachantek/ to centymetr mej skóry”] (cytaty z wydań *Europy* z lat 1929 i 1962).

60 Cytat ze scenopisu Themersonów za: J. Zagrodzki, *Początki polskiego filmu eksperymentalnego*, s. 27.

61 Interesująco może tu zabrznieć wyimek z tekstu Malewicza z lat dwudziestych: „Suprematysty porzucili [...] przedmiotowe przedstawianie świata, aby osiągnąć szczyty prawdziwej, «niezamaskowanej» sztuki i stamtąd badać życie przez pryzmat czystego, artystycznego odczucia” (K. Malewicz, *Suprematyzm*, przeł. J. Maurin-Białostocka, w: *Artyści o sztuce*, s. 357).

62 Nie wspomina o niej w swej książce *Twórcze dylematy...*, pisze tam natomiast sporo o trudnościach w uzyskaniu informacji o twórczości Themersonów oraz kontakcie, listownym, z samym Themersonem (tamże, s. 57-63).

63 Rzecz tym bardziej zastanawiająca, że młody reżyser konsultował się w czasie pracy z Themersonem (odrzucając zresztą niektóre z pomysłów awangardysty – na przykład propozycję

Nadal bardzo silna była jednak świadomość niezbywalnej łączności między ogniwami łańcucha – film z lat osiemdziesiątych określany jest przez reżysera jako „autorska próba przeniesienia idei poematu Anatola Sterna w oparciu o ocalałe fotogramy i fragmenty scenopisu Franciszki i Stefana Themersonów”<sup>64</sup>.

Rekonstrukcję na slajdach z 1983 roku i *Europę II* zdaje się łączyć podobna koncepcja filmowego dźwięku. W obu przypadkach nie zdecydowano się na wykorzystanie muzyki instrumentalnej, czarno-białym kadrom (prezentującym zarówno sceny figuratywne, jak i fotogramowe kompozycje abstrakcyjne) towarzyszy męski głos odczytujący tekst poematu. Co ciekawe, decyzja o takim właśnie udźwiękowieniu *Europy II* mogła płynąć z niepełnej wiedzy Zarębskiego o dźwięku w *Europie* z lat trzydziestych. W swej książce reżyser wspomina wprawdzie o odtwarzaniu fragmentów *V Symfonii* Czajkowskiego w czasie międzywojennych seansów<sup>65</sup>, kilkanaście stron dalej stwierdza jednak: „W trakcie pokazu *Europy* Themersonów czytano poemat Sterna. Czytano dynamicznie, jednym tchem – tak jak nakazywał ten futurystyczny poemat i «mieszczono» się w czasie trwania 300 metrowego filmu [wyróżnienie – B.Ś.]”<sup>66</sup>.

Powróćmy do dwóch (jedynych, jak dotąd) zarejestrowanych na taśmie filmowej recytacji wiersza. Są one zaskakująco odmienne. John Claus czyta niespiesznie, bez większych różnic w tonie głosu, wypowiedane przez niego słowa stanowią wyłączny podkład dźwiękowy filmu. Lektor *Europy II* Michał Pawlicki prezentuje z kolei bardzo dynamiczną deklamację: zmienia tempo mówienia, wyraziście moduluje głos<sup>67</sup>. Oprócz tekstu *Europy* słyhać także liczne dźwięki pozajęzykowe (najczęściej to podkład dla wybrzmiewających słów): bicie dzwonów, wycie syreny alarmowej, gniecienie gazet, stukot

---

stworzenia filmu barwnego – właśnie przez wzgląd na wierność oryginałowi). Inna kwestia, że Themerson miał podobno bardzo złą pamięć... Zob. tamże, s. 73; J. Lachowski, *Anatol Stern...*, s. 275, przyp. 26.

64 Napisy końcowe *Europy II* (12:42). Zob. też P.J. Zarębski, *Twórcze dylematy...*, s. 72-73.

65 Tamże, s. 57.

66 Tamże, s. 76.

67 To, rzecz jasna, opis wstępny, ogólnikowy i nieprecyzyjny – obie zapisane na taśmie recytacje należałyby poddać dokładniejszym badaniom, z wykorzystaniem odpowiedniej aparatury. O zasadności takich poszukiwań przekonuje na przykład praca Aleksandry Kremer *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II*, Harvard University Press, Cambridge, MA–London 2021.

obcasów, mechaniczne terkotanie (jakiejś aparatury?). Przyległość dźwięków artykułowanych i pozajęzykowych do zmieniających się obrazów jest, w znacznej części filmu, bardzo wyrazista<sup>68</sup>.

Także w tym dziele istotną rolę pełni jednak... b r a k d Ź w i ę k ó w, których widz mógłby (czy wręcz: powinien) się spodziewać. Na ekranie widać klaszczących oficjeli, frontowe wybuchy, rozpędzony motocykl, wóz strażacki, tramwaj, ale nie słychać brzmień towarzyszących takim scenom w „prawdziwym życiu”. Nastrój grozy narasta, diegetyczna „nierzeczywista realność” staje się coraz bardziej dojmująca.

Po raz kolejny powrócić trzeba także do tekstowo-filmowego „A B C”. U Zarębskiego od razu po planszy tytułowej następuje bardzo dynamiczna sekwencja obrazów i dźwięków: „obuta stopa, zgrzytliwe przestawianie zwrotnicy – pojawiająca się na moment na czarnym ekranie wielka biała litera A – noga naciskająca pedał, zapuszczenie silnika motocykla – litera B – stopa wdeptująca pedał w tramwaju, ostry, ostrzegawczy dźwięk dzwonka – litera C”<sup>69</sup>. Twórcy *Europy II* wiedzą, że „A B C” należy do tekstu poematu – a jednocześnie zdają się cały czas mieć przed oczami „ikoniczne” opracowanie graficzne Szczuki. Co ciekawe, reżyser nie wykorzystał tu ani tekstu pierwodruku, ani wersji poematu z edycji z 1929 roku. Trudno wyjaśnić, czemu nie podążył śladem Themersonów, był przecież świadom związków między publikacją w opracowaniu Szczuki i Żarnower a filmem z lat 1931-1932<sup>70</sup>. Na obrazowo-dźwiękowe przełożenie inicjalnego wersu wpłynąć mogła jednak taka właśnie podwójna świadomość – pełnego brzmienia początku Sternowskiego wiersza oraz uprzywilejowanej i jednocześnie „degradującej” pierwsze dźwięki utworu edycji z 1929 roku. Wpływy typografii Szczuki są zresztą wyraźne w całej recytacji. Lektor z większą emfazą (głośniejsze, dobitniejsze) odczytuje fragmenty zapisane przez plastyka większą, pogrubioną czcionką.

Czas na powrót do pierwszego filmowego ogniwa intermedialnego łańcucha. W perspektywie brzmień produkcja udostępniona publiczności w 2021 roku bardzo różni się od *Europy* z początku lat trzydziestych. Odczytanie poematu nie jest już punktem obowiązkowym pokazów (a tak najprawdopodobniej było przed zaginięciem filmu). Dzieło zostało udźwiękowione

68 Zob. B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005, s. 325-372.

69 B. Śniecikowska, *Ogniwa „Europy”...*, s. 31 (przyt. 48); zob. też tejsze, *Słowo – obraz – dźwięk*, s. 366-367.

70 Zob. P.J. Zarębski, *Twórcze dylematy...*, s. 57.

muzyką instrumentalną. Można by pomyśleć, że zrealizowano wreszcie przedwojenne zamierzenie Themersonów. Tyle tylko, że ścieżka dźwiękowa stworzona w 2020 roku przez Lodewijka Munsę niewiele ma wspólnego z towarzyszącą międzywojennym pokazom symfonią Czajkowskiego. Kompozycja – fenomenalnie zgrana z rytmem ruchomych obrazów – nawiązuje do muzyki dwudziestolecia, być może inspirowana jest skomponowaną przez Stefana Kisielewskiego muzyką do *Przygody człowieka poczciwego*<sup>71</sup> (filmu Themersonów z 1937 r.). Ze wstydem przyznaję, że brak mi języka dla opisu dynamicznego utworu Munsy – jakże nieprecyzyjne są cisnące się na usta słowa: „lekki”, „radosny”, „zmienny”, „kapryśny” czy nawet „taperski”<sup>72</sup>. Dość stwierdzić (na tym etapie dociekań), że odnaleziona *Europa* oglądana bez podkładu muzycznego z 2020 roku wydaje się bardziej statyczna, bardziej przejmująca i po prostu... dłuższa<sup>73</sup>. Jasia Reichardt, spadkobierczyni Themersonów, nie zdecydowała się na trwałe zapisanie na taśmie filmowej, czy raczej – w cyfrowym pliku, recytacji poematu (sprawą nieoczywistą byłby wówczas, notabene, sam język recytacji). Reichardt jest jednak zdania, że odczytanie wiersza powinno poprzedzać seans<sup>74</sup>. Kto wie, może to jeszcze nie koniec wizualno-brzmieniowych przygód dzieła sprzed niemal stulecia.

### **Europa na ulicy**

Na koniec wspomnieć trzeba o jeszcze jednej inkarnacji poematu, niezwiązanej już bezpośrednio z jego meandrycznymi losami filmowymi (powiązanej natomiast z konkretnymi wydarzeniami politycznymi – strajkami w Radomiu i Ursusie<sup>75</sup>). Łańcuch intermedialny interesująco się w tym miejscu rozszczeplił. W roku 1976 Akademia Ruchu prezentowała widowisko plenerowe *Europa (koncert poetycki)* w ruchliwych punktach dużych polskich miast<sup>76</sup>. Pokazy każdorazowo odbywały się po zmroku. Naprzeciw siebie parkowano dwa auta: główne źródła dźwięku (nieustający, pulsujący ryk klaksonów)

71 Sugestia Pawła Polita w rozmowie *Aktualność „Europy” Themersonów*, s. 187.

72 To ostatnie określenie pada w wypowiedzi Klary Kopcińskiej (tamże, s. 187).

73 Podobnie widzi (słyszy) tę kwestię Kopcińska (tamże).

74 Powołuję się na własną korespondencję mailową z Jasią Reichardt z wiosny 2022 r.

75 K. Sienkiewicz, *Ważkie potknięcia. Akademia Ruchu w CSW*, w: *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji / City. The Field of Action*, red. M. Borkowska, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2012, s. 144.

76 Podaję za: *Akademia Ruchu. Miasto*, s. 47.

i światła (włączone mocne reflektory) w czasie widowiska. W wydzieloną w ten sposób niewielką przestrzeń wbiegali – pojedynczo lub parami – aktorzy trzymający w rękach transparenty ze słowami poematu. Po chwili banery rzucano na ziemię, a artyści wybiegali ze „sceny”<sup>77</sup>.

Po ponad sześćdziesięciu latach od stworzenia wiersza dźwięk wtargnął do *Europy* na nowych (dla tego łańcucha intermedialnego) zasadach<sup>78</sup>. *Europa* natomiast wtargnęła w codzienne życie wielkiego miasta. Bez pardonowo, poprzez ogłuszające klaksony<sup>79</sup> włączyła się w „koncert polifoniczny/ druków/ stuków”, a za sprawą silnych reflektorów – w „rozpaczliwą sygnalizację lamp”<sup>80</sup>. Prawdę rzekłszy, wizualna i akustyczna agresywność widowiska musiała znacznie utrudniać – jeśli nie uniemożliwiać – recepcję brzmień i światła tego wycinka miasta, do którego docierali aktorzy-happenerzy.

Tekst Sterna wciąż jednak grał tu rolę pierwszoplanową, mimo że, dosłownie, odebrano mu głos. Na płóciennych transparentach zapisano – odręcznie, minuskułą – jedno, rzadziej dwa, a maksymalnie trzy słowa poematu<sup>81</sup>. Twórcy posłużyli się początkowymi fragmentami wersji z 1929 roku (ten sam kod leksykalny<sup>82</sup>, niezmodyfikowana pisownia, konsekwentne stosowanie małych liter). Słowa zapisywane na banerach miały zbliżoną wielkość – z wyjątkiem... wyróżnionego w typografii Szczuki większą czcionką leksemu „przegramy”. Poemat pocięto na części mniejsze od większości wersów (zwykle równe jednemu wyrazowi). Aktorzy trzymający transparenty z kolejnymi słowami tekstu najczęściej wbiegali tuż po sobie. Przez chwilę wers „stał razem”. Niekiedy jednak sformowane w czasie widowiska linie nie odpowiadały podziałom wersowym u Sterna i Szczuki.

77 Opis premiery: T. Nyczek, *Akademia Ruchu*, w: A.R.: *Akademia Ruchu*, red. T. Plata, Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu, Warszawa 2003, s. 101. Nagranie z łódzkiego pokazu *Europy* (koncertu poetyckiego) – <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/akademia-ruchu-europa> (5.09.2023).

78 O translologicznym oglądzie performatywnych wystąpień artystycznych wykorzystujących teksty literackie – zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Sztuka post-przekładu*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2018, t. 9, cz. 1.

79 Pewne wyobrażenie o pejzażu dźwiękowym widowiska dać może nagranie z pokazu w Łodzi (odbywającego się na ul. Kilińskiego, naprzeciwko Dworca Łódź Fabryczna), dostępne na stronie <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/akademia-ruchu-europa> (9.06.2023).

80 Fragment *Europy* Sterna (cytat z wydania z 1929 r.).

81 Opis opieram na nagraniu wideo z łódzkiego spektaklu – zob. przyp. 79.

82 Z pominięciem części wersów.

Widzowie – ogłuszani rykiem klaksonów, oślepiani ostrym światłem, „atakowani” płachtami słów – sami odczytywali tekst poematu. Trudno jednak nazwać tę praktykę cichą lekturą. Podział wiersza na „biegnące” wyrazy dodatkowo dynamizował odbiorcę, czyniąc go – znów (!) – bardzo silnie jukstapozycyjnym. Mechanizm działania tej jukstapozycyjności nie odbiega wcale daleko od opisywanej jukstapozycyjności odczytania wiersza w „krzyżującym” wizualnie opracowaniu Szczuki.

Można sobie także wyobrazić towarzyszące milcząco-ryczącemu spektaklowi poczucie zagrożenia (recepja filmu nagranych w czasie widowiska może dać pewne wyobrażenie o emocjach odbiorców<sup>83</sup>). Istotną rolę grały tu przecież społeczno-polityczne okoliczności wystąpienia. Słowa wiersza zyskiwały w tym kontekście dodatkowy ciężar. Oto fragment poematu ze skrótami zaproponowanymi przez Akademię Ruchu (pojedynczymi ukośnikami zaznaczam podziały na poszczególne banery, ukośniki podwójne to dodatkowo znak końca wersu w poemacie, linią podkreślam frazy, które „wbiegały” jednocześnie – trzymane przez dwóch aktorów symultanicznie prezentujących swoje transparenty): „żrący/ mięso// raz/ na miesiąc// my// oddychający// siarką// wlokący ulicami// rząd/ zapadłych/ brzuchów// z bezsilnemi/ pięściami// przegramy// przegramy// jak zwykle!”<sup>84</sup>.

Muzyczno-poetycki tytuł widowiska ma oczywiście wydźwięk ironiczny. Cóż to bowiem za koncert, którego niemal nie daje się słuchać? Jakaż to kompozycja brzmieniowa – jednostajne, ogłuszające i zagłuszające (dźwięki, myśli, słowa) trąbienie klaksonów? Jak w tych warunkach smakować poezję? A może taką poezję – na nowo aktualizowaną – najlepiej, bo najsilniej, odbiera się właśnie w dojmującym sensualny sposób?

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt przedsięwzięcia Akademii Ruchu – prawdziwie cichą pracę z tekstem. Po każdym „koncercie poetyckim” pozostawał stos rzuconych na ziemię transparentów. Widzowie podnosili te „z najbardziej wymownymi fragmentami poematu, niosąc je następnie w miasto lub instalując na ulicach”<sup>85</sup>. Wygląda zatem na to, że aktorzy musieli przenosić słowa wiersza na płótno przed każdym spektaklem (wedle mojej wiedzy nie da się stwierdzić, czy każdorazowo wybierano dokładnie te same fragmenty i czy tak samo – pojedynczo, dwójkami, trójkami

83 Zob. przyp. 79.

84 Zapis na podstawie prezentacji *Europy (koncertu poetyckiego)* w Łodzi (zob. przyp. 79).

85 *Akademia Ruchu. Miasto*, s. 47.

– umieszczano wyrazy na transparentach). Odbiorcy dawali „pokawałkowanemu” poematowi (czy jeszcze poematowi?) dalsze, niepewne, nieprzewidywalne ciche życie.

\*\*\*

Utwór Sterna zaistniał w zdumiewająco wielu artystycznych odsłonach – i odsłuchach. Stał się pre-tekstem dla oplatającego stulecie łańcucha intermedialnego (w dzisiejszej rzeczywistości geopolitycznej znów dźwięczącego niepokojąco znajomo). W jego ogniwach zamknięte jest – choć jednocześnie ciągle interpretacyjnie otwarte – bogactwo różnomedialnych i intermedialnych dwudziestowiecznych eksperymentów artystycznych. Dzięki nim uszy i oczy odbiorców wciąż doświadczają *Europy* (Europy): rozpędzonej, rozszalałej, ogłuszonej, ogłuszającej, ale też pełnej niepewności, szukającej ratunku i... zaskakująco często milczącej.

## Abstract

---

**Beata Śniecikowska**

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*Voices of "Europa": Sound in Intermedial Incarnations of Anatol Stern's Poem*

The article analyzes sound arrangements in intermedial incarnations of Anatol Stern's avant-garde poem "Europa." To this end, the article examines two different interwar editions of the poem: the first edition in *Reflektor* in 1925 and the 1929 edition by Mieczysław Szczuka and Teresa Żarnower. Moreover, the article includes three films inspired by the poem: the 1931–1932 *Europa* by Franciszka and Stefan Themerson, rediscovered in 2019, the Themersons' 1983 reconstruction of the lost film, and *Europa II* by Piotr Zarębski, a 1988 reconstruction of the 1930s film. Furthermore, the article considers the 1976 outdoor spectacle by Akademia Ruchu. Each work organizes the sound layer differently, but the relationship between sound, image, and silence remains significant. This relationship connects to the poem's arrangement in terms of versification and typography as well as its intermedial history in many ways. The article introduces new or modified terms: intermedial chain, vocal juxtaposition, visual silence, and modality of perception.

## Keywords

---

intermediality, sound studies, intermedial chain, vocal juxtaposition, typography, Anatol Stern's "Europa"

---

## Hermeneutyczna gra w nasłuchiwanie: Haupt, Białoszewski, Stasiuk

---

Jacek Kopciński

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 123–136

---

DOI: 10.18318/td.2024.3.7 | ORCID: 0000-0002-5347-9006

---

**Z**ygmunt Haupt, Miron Białoszewski i Andrzej Stasiuk uchodzą za mistrzów multisensorycznej percepcji i ekspresji świata materialnego i jako tacy bywają ze sobą porównywani<sup>1</sup>. Jedyny żyjący pisarz z trzech wymienionych, Stasiuk, traktuje Haupta jak swego nauczyciela, podkreślając „absolutną przyległość” języka autora *Baskijskiego diabła* do „desygnatów”. „Jest w tym zapewne także obsesyjność – to zafiksowanie na percypowaniu rzeczywistości”<sup>2</sup> – wyjaśnia Stasiuk, koncentrując się

---

**Jacek Kopciński** – historyk literatury, kierownik Ośrodka Badań nad Polskim Dramatem Współczesnym w IBL, redaktor naczelny miesięcznika „Teatr”. Autor monografii *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną „osobność” Mirona Białoszewskiego* (1997), *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta* (2008) oraz tomu interpretacji polskich dramatów współczesnych *Wybudzanie* (2018). Redaktor naukowy serii „Dramat Polski. Reaktywacja”. Ostatnio opublikował tom szkiców *Widma Białoszewskiego. Głos – teatr – trans* (2023).

- 1 Na związki między trzema pisarzami zwracali uwagę krytycy i historycy literatury (m.in. K. Rutkowski, *W stronę Haupta*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1/2; A. Niewiadomski, *Jeden jest zawsze ostrzem. Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2015). Na gruncie badań multisensorycznych czynili to m.in.: M. Rembowska-Płuciennik, *Dlaczego warto wrócić do zmysłów? Wokół literaturoznawczych inspiracji antropologią zmysłów*, w: *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa?*, red. P. Czapliński, A. Legeżyńska, M. Telicki, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2010; E. Rybicka, *Sensoryczna geografia literacka*, w: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Wydawnictwo UwB, Białystok 2015.
- 2 *Czytam tylko Haupta*, z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Michał Słowiński, „Tygodnik Powszechny” 13 września 2015, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/czytam-tylko-haupta-30124> (3.07.2023).

przede wszystkim na percepcji rzeczywistość widzialnej. Powtarzana przez narratora jednego z najwcześniejszych opowiadań Haupta fraza „Albo patrzyłem...”<sup>3</sup> stanowi wyraz najważniejszej zasady jego prozy, za każdym razem zapowiadając zmysłowy i niezwykle drobiazgowy opis rzeczywistości reaktywowanej w pamięci aktywnego poznawczo podmiotu:

Albo patrzyłem i przepychałem się wśród tłumu na kiermaszu dorocznym koło Saint-Sulpice albo przed Inwalidami: namioty i kramy, koła szczęścia i budy, w których strzelało się do glinianych fajek i łowiło na wędkę budzik lub flaszkę *mousseux*, albo tam, gdzie więcej gapiów, a ktoś trafiał w tarczę zawieszoną nad łóżkiem, gdzie w różowym dezabilu, pod kołdrą leżała kobieta i był napis *Ne laissez pas la belle dormir...*<sup>4</sup>

Tego rodzaju „obsesyjny” opis świata materialnego, często polegający po prostu na literalnym wyliczeniu spostrzeżonego i zapamiętanego (jak „pełzające po mózgu”<sup>5</sup> Haupta reklamy paryskie zacytowane w serii przekraczającej setkę sloganów), opis stale przeplatany niezwykle intensywną relacją z działania obserwowanych ludzi, był także domeną pisarstwa Mirona Białoszewskiego: „Wylecieliśmy na Chłodną. Ulica była w chmurach. Rudych i burych. Od cegieł, dymu. Jak to się ustało, zobaczyliśmy straszną zmianę. Rudoszary pył siedział na wszystkim. Na drzewach. Na liściach. Gruby na centymetr chyba. I to zniszczenie”<sup>6</sup> – pisał Białoszewski o drugim dniu powstania warszawskiego, 23 lata po jego upadku (początek wspomnień pisarz określa dokładnie: październik 1967). Obaj pisarze w żywej pamięci zachowali także dźwięki: „i ryczały, i zagłuszały potoki muzyki jazzowej i harmonia z głośników”<sup>7</sup> (Haupt), „słysząc naraz sowiecki front, pioruny i jednocześnie samoloty z bombami na niemieckie dzielnice”<sup>8</sup> (Białoszewski), jednak wrażenia słuchowe w ich prozie zdecydowanie ustępują

3 Z. Haupt, *Baskijski diabeł*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2007, s. 31.

4 Tamże.

5 Tamże, s. 32.

6 M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, oprac. A. Poprawa, PIW, Warszawa 2022, s. 11.

7 Z. Haupt, *Baskijski diabeł*, s. 11.

8 M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania...*, s. 7.

wrażeniom wzrokowym, co oczywiście projektuje określony model lektury ich dzieł<sup>9</sup>.

Proporcje między zapisanym „widzianym” i „słyszonym” w prozie Stasiuka są podobne. Narrator jest przede wszystkim obserwatorem świata, a jego spojrzenie ma walor malarski i dąży do metaforyzacji obserwowanego:

Z miejsca, w którym stoi świątynia, widać PGR jak na dłoni: biała gładka góra, wznosząca się łagodnie po widnokrąg zamknięty grzebieniem świata. Kilka budynków – ciężkich barek, liszajowatych i nędznych, uwięzionych w podróży donikąd, unieruchomionych na gigantycznej białej fali. Komórka na drewno, szopy na siano<sup>10</sup>.

Brzmienie tego świata Stasiuk ujawnia rzadko, nad ujrzanym kładzie zazwyczaj pojedynczy akcent dźwiękowy: „Wyprane ubrania na sznurach uderzają o siebie z trzaskiem, jak kawały zamarznętego mięsa”<sup>11</sup>. Nie zmienia to faktu, że ukazane przez trzech pisarzy relacje podmiotu ze środowiskiem akustycznym, tą wyjątkową „tkaniną dźwiękową”, która „okrywa, owija i otula ludzi w przestrzeniach” i „pozwala przekazać sens bycia zaangażowanym w dźwięk poprzez ciało”<sup>12</sup>, pozostają kluczowe dla interpretatora opowiadań z tomów *Pierścień z papieru* (1963), *Pamiętnik z powstania warszawskiego* (1970) czy *Opowieści galicyjskie* (1995).

Utrwalone w tych utworach wrażenia akustyczne, mocą literackiej kreacji podniesione do poziomu spostrzeżeń i wyobrażeń<sup>13</sup>, są bowiem znakiem

9 Model zgodny z dominującym paradygmatem poznawczym opartym na widzeniu. Por. D. Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie sound studies*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.

10 A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Czarne, Wołowiec 2016, s. 11.

11 Tamże.

12 S. Mills, *An Auditory Archeology: Understanding Sound and Hearing in the Past*, Routledge, London–New York 2020, s. 91.

13 Pojęcia te definiuje precyzyjnie Maria Gołaszewska we wstępie do pracy *Estetyka pięciu zmysłów* (Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 9–21). W kontekście „wyobrażenia” autorka akcentuje rolę „pamięciowego odtwarzania tego, co poznaliśmy za pomocą zmysłów”, w przypadku twórczości Haupta, Białoszewskiego i Stasiuka szczególnie ważnej. Percepcją dźwięku z perspektywy psychoakustycznej bada Edward Ozimek (*Dźwięk i jego percepcja. Aspekty fizyczne i psychoakustyczne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018). Na temat wyobraźni akustycznej z perspektywy sound studies pisze Jonathan Sterne (*Sonic Imaginations*, w: *The Sound Studies Reader*, red. J. Sterne, Routledge, London–New York 2012). Wpływ wrażeń dźwiękowych na procesy myślowe człowieka analizuje Cox Christoph (*Sonic Thought*,

najbardziej wyjątkowych doświadczeń o charakterze psychicznym, egzystencjalnym, a nawet duchowym. Ich odczytanie inicjuje w odbiorcach szczególnie proces poznawczy, który można opisać jako odwrotność procesu twórczego. Polega on na przechodzeniu od „sposrzeżenia odtworzonego” do „przeżycia psychicznego” i „odpowiedzi psychofizycznej”<sup>14</sup>, jaką nasze ciało daje brzmiać światu. Ta czytelnicza wędrówka po licznych śladach akustycznych zostawionych przez trzech pisarzy jest zarazem wstępem do wyjątkowej gry w „nasłuchiwanie” zapisanych dźwięków i zaszyfrowanych w brzmącym świecie sensów metafizycznych<sup>15</sup>. W studiach nad dźwiękiem „śladem akustycznym” nazywa się brzmienie konkretnego miejsca, utrwalone w określonym czasie i określonych warunkach na określonym urządzeniu<sup>16</sup>. Las o poranku, w południe i wieczorem brzmi inaczej, czy też raczej inaczej go słycać, a dowodem na to będzie krótki, lecz precyzyjny zapis magnetyczny leśnej sonosfery. Pisarze zwykle nie używają urządzeń nagrywających, mają za to wyostrzony słuch, dobrą pamięć, żywą wyobraźnię i jak nikt inny potrafią tak zapisać usłyszane, by tkanka tekstu stała się ekwiwalentem „sonicznej tkaniny” świata. W ich prozie znajdziemy wiele reprezentacji śladów akustycznych, ale tylko niektóre z nich wyrażają interesujący mnie moment przejścia od doświadczenia czysto zmysłowego do przeżycia o ponadzmysłowym, metafizycznym charakterze. Sformułowane poniżej uwagi traktuję jako prolegomena do badań nad hermeneutyką dźwięku w twórczości Haupta, Białoszewskiego i Stasiuka.

### Haupt, czyli dźwiękowy agar

Proza wspomnieniowa Haupta wyrasta z reportażu, który pisarz przez wiele lat uprawiał zawodowo. Gatunek ten ukształtował w nim doskonałego obserwatora i niezwykle skrupulatnego sprawozdawcę. Haupt pozostał nim także jako autor opowiadań, które z kolei pozwoliły mu skoncentrować uwagę czytelników na podmiocie wypowiedzi: jego wrażeniach, myślach, przeżyciach

---

w: *Sonic Thinking: A Media Philosophical Approach*, red. B. Herzogenrath, Bloomsbury Academic, London 2017).

14 M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, s. 10-11.

15 Por. H.G. Gadamer, *Semantyka i hermeneutyka*, przeł. K. Michalski, w: tegoż, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wyb., oprac. i wstęp K. Michalski, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, PIW, Warszawa 1979.

16 Por. F. Szałasek, *Nagrania terenowe*, Wydawnictwo w Podwórk, Gdańsk 2018.

– tym charakterystycznym stanie wewnętrznym człowieka wykorzenionego, który nawet na innym kontynencie nie ma zamiaru poddać swojej tożsamości. Fabuły utworów pisanych przez Haupta po drugiej wojnie światowej w Stanach Zjednoczonych osadzone są w czasach przedwojennych, sięgają nawet początku XX wieku (pisarz urodził się 5 marca 1907 roku w Ułaszkwicach na Podolu), można więc powiedzieć, że są one reportażami z pamięci. Haupt był twórcą świadomym swoich pisarskich ograniczeń i często dawał temu wyraz w metanarracyjnych dygresjach. W opowiadaniu *To ja sam jestem Emmą Bovary* notował:

Natomiast jeśli przychodzi pisać o miejscach odległych, to nie jest to takie łatwe. Bo widzę je sobie tak i tak, nowicjusz, przybysz, ale niech przyjdzie autochton, tubylec, i popatrzy na to dzieło, to nie pozna siebie, wyda mu się, że to o jakimś całkiem innym powiecie<sup>17</sup>.

Haupta prześladowała myśl o zacierającej się pamięci, którą nieustannie odnawiał i ćwiczył w kolejnych opisach materialnego świata przeszłości. Po latach emigracji czuł się „przybyszem” we własnej, utraconej ojczyźnie, a jako pisarz do końca życia chciał pozostać jej „autochtonem”, to znaczy stałe na nowo się w niej zakorzeniać.

Kiedy po przyjeździe do Stanów Zjednoczonych przeczytał *Listy z podróży* Henryka Sienkiewicza, przekonał się, jak nieprawdziwa jest Ameryka polskiego pisarza: „Ta Ameryka jego jest taka chateaubriandowska, powycinana z papieru, z ponasadzonymi dekoracyjkami, bardzo ładnie to napisane i z humorem, ale to i tak nieprawda”<sup>18</sup>. „A taki Henry James, odkrywający swoją Amerykę na nowo, po długoletniej w niej nieobecności, opisał lato amerykańskie w dwóch słowach – jak szalenie wyraziście!”<sup>19</sup> Te dwa słowa oznaczały dźwięk. James opisał mianowicie, „jak to w gorący dzień letni w hotelu słyszy się na korytarzu hotelowym dzwonienie lodu w szkle z wodą, które niesie posługacz-Murzyn”<sup>20</sup>. Ciekawe, że Sienkiewicz także opisał czarnego kelnera, który „stoi nad tobą jak kat nad dobrą duszą i ustawicznie dolewa ci wody z lodem w szklanke, skoro ją tylko wypijesz, odpowiadając

17 Z. Haupt, *Baskijski diabeł*, s. 291.

18 Tamże.

19 Tamże.

20 Tamże.

nieziemnym: «Yes, sir!»<sup>21</sup>. Haupt jednak zapomniał o tym fragmencie albo go celowo przemilczał. Może dlatego, że polski pisarz zaprezentował w nim tylko s y t u a c j ę, amerykański zaś nazwał w r a z e n i e („słyszysz się”).

„Chciałoby się napisać coś na sposób tak uniwersalny, by oddzwoniło to w ucho każdego, by miało to obiektywną wartość”<sup>22</sup> – wyznał Haupt, podnosząc w tej pisarskiej konkluzji ślad akustyczny do poziomu metafory, i to metafory całej twórczości. Czy opis dźwięków jest bardziej uniwersalny niż opis wyglądu? Wydaje się, że nie. Po przyjeździe do Ameryki Haupt nie raz pewnie słyszał „dzwonienie lodu w szkle” i ten jeden charakterystyczny dźwięk stał się dla niego dźwiękiem nowego świata, a może nawet nim samym. Kto jednak nigdy nie słyszał podzwaniania kostek lodu w szklanym naczyniu w upalny dzień, prozy Jamesa nie przeżyje tak, jak przeżył ją Haupt. Można powiedzieć, że audio- i fonosfera także zawsze są „powiatowe”, możliwe jednak, że to, co brzmi w naszych osobistych powiatach, jest bardziej wspólne od tego, co w nich widoczne. Nie dlatego, że podobne, ale właśnie dlatego, że brzmiące. Proza Haupta potwierdza znaną teorię, która głosi, że dźwięki pamiętamy dłużej od obrazu. „Do teraz dochodzi mnie krzyk mojej matki z przebitego żelazem bóleści serca, kiedy wiadomość o tym przysłała po tygodniach”<sup>23</sup> – czytamy w tym samym opowiadaniu, w którym Haupt wspomina kostki lodu Jamesa. „Wiadomość o tym” dotyczyła śmierci wuja pisarza, który w 1918 roku, podczas wojny polsko-ukraińskiej, został zastrzelony i pochowany „w folwarcznym gnoju”. Matka krzyczy, a jej syn, kiedy wiele lat później spróbuje opisać śmierć wuja, odkrywa, że krzyk matki w nim żyje – „do teraz go dochodzi”, jakby fala dźwiękowa wzbudzona w 1918 roku nigdy nie przestała oddziaływać na jego nerw słuchowy. W przypadku obrazów jest inaczej. One nie „docho- dzą” z przeszłości, są raczej przez narratora prozy Haupta przywoływane, odzyskiwane, rekonstruowane, a dzieje się to za sprawą skupionej pracy pamięciowej, która przynosi zadziwiające efekty. Natomiast dźwięki stale „dzwonią” mu w uszach, nie przeminęły, nie wygasły, mimo że rozlegają się już tylko w pamięci pisarza. Haupt zabrał je ze sobą i zachował. O zabitym na wiejskim podwórku wuju napisał tak: „Paradoksalnie wydaje mi się, że przez śmierć swoją stał się bliższy życia, jednocząc się w śmierci z gnojówką

21 Tamże.

22 Tamże.

23 Tamże, s. 290.

agarem<sup>24</sup>. Analogicznie można powiedzieć, że przez krzyk matki Haupt stał się bliższy swojej utraconej ojczyźnie.

W jego prozie słychać osobisty, kresowy „agar” – akustyczną pożywkę, dzięki której proza wspomnieniowa Haupta stawiała się „bliższa życia”. Ten dźwiękowy pejzaż brzmi głosami ludzi, którzy mówią, krzyczą, skandują, zawodzą, śmieją się, przeklinają, modlą się czy w określony sposób kaszlą (np. „zakaszliwiają”) i bardzo często śpiewają. Pisarz nieraz cytuje słowa pieśni, charakteryzuje też sposób ich wykonywania („baby zaciągały cienkimi głosami<sup>25</sup>”), a jego komentarze przybierają kształt dźwiękowych didaskaliów do rekonstruowanych scen albo przypominają filologiczno-artykulacyjne objaśnienia. „Mówią: «grzech», «przylepka», «oścież», «brytfanna», «kataster», «omyka»” – wylicza narrator, płynnie przechodząc do charakterystyki ekspresji słownej („Mówią w gniewie, przymilnie, proszą, opowiadają, tłumaczą, przedrzeźniają się, wzdychają”) i w ogóle postawy podsłuchiwanym („dorośli szachrują, donoszą, targują się, perorują i nie dają sobie przyjsć do słowa<sup>26</sup>”). Gdy narrator spotyka lwowianka, natychmiast skupia się na fonetyce jego wypowiedzi. Ludzkie głosy mają u Haupta swoją barwę dźwiękową, ale i emocjonalną. Zabity wujek zostaje opisany jako „najdroższy człowiek o dobrym głosie<sup>27</sup>” – nie głosem operowym, lecz wzbudzającym sympatię. Bohaterowie Haupta grają także na instrumentach, choćby wojskowej trąbce, a gdy rąbią drewno, odgłos uderzeń metalu o suchy pień budzi w narratorze skojarzenie z brzmieniem ksylofonu.

W prozie Haupta co i raz wspomina się o szumiącym lesie, chlustającej wodzie, dmącym wietrze, pękającej krze. Narrator słyszy też zwierzęta, zwłaszcza konie. Znaczną część prozy autora *Szpicy* wypełniają wspomnienia kawalerzysty, którym był sam pisarz, pobudzone na przykład dźwiękiem tak specyficznym jak... skrzywienie końskiego siodła. Kto go zna, ma szansę przeżyć z autorem nawet metafizyczny moment wyobrażonej przez niego własnej śmierci, a opis ten jest reportażem zarówno z końca, jak i z wielkiego początku, symbolizowanego w *Szpicy* akustycznie, bo głosem wlatującego skowronka:

I przyjdzie w letnie rano, kiedy cienie będą jeszcze długie, kiedy będzie bardzo spokojnie i w polu poderwie się skowronek w górę, i pójdzie

24 Tamże, s. 289.

25 Tamże, s. 283.

26 Tamże, s. 284.

27 Tamże, s. 289.

wysoko, jeszcze wyżej i jeszcze wyżej, i rozćwierka się tam, w górze, na szczycie piramidy swego głosu, której za fundament na dole zdźbło trawy zielone i błękitne od rana. Będzie spokojnie i swojo, i cicho, zaskrzypi tylko skóra siodła, cieniutki kurz uniesie się spod kopyt konia i nagle – to już! To już!<sup>28</sup>

### **Białoszewski, czyli audio- i fonosfera wojny**

W czasie powstania warszawskiego, podczas wspinaczki skarpią Starego Miasta, Białoszewskiemu wysypują się cenne suchary, które niósł na plecach zawinięte w koc. Mimo śmiertelnego ostrzału młody poeta „równy z rozpaczą” zaczyna je zbierać, podczas gdy najbliżsi, z którymi uciekał, „drą się”: „– Miron! Zostaw to! – Miron! – Miron! Chodź!”. Po latach napisze: „mam te głosy do dziś. W uszach, jak żywe”<sup>29</sup>. Wiemy, że głosy te rozlegały się w niemilknącej kanonadzie najcięższej artylerii i gdyby dokonać dźwiękowej rejestracji całego wydarzenia, utrwalić na taśmie czy w pliku cyfrowym jego ślad akustyczny, usłyszelibyśmy przede wszystkim walenie pocisków niosących śmierć i zniszczenie. Białoszewski zapamiętał jednak krzyk ludzi, którzy w ten sposób ratowali mu życie.

W *Pamiętniku z powstania warszawskiego* poeta opisał dwa zantagonizowane pola akustyczne. Pierwsze z nich to piekielna audiosfera bombardowanego miasta. Gdy 1 września 1944 roku włazem przy ulicy Długiej pisarz zszedł do kanału, jego najważniejszym doznaniem była ulga akustyczna. „Pierwsze, co mnie zaskoczyło, to spokój. Cisza. Szumi [...]. Więc spokój. Po tym piekle. Ulga. Niesamowita ulga”<sup>30</sup>. Na Starówce największą groźbę budziły „szafy”, czyli niemieckie wyrzutnie pocisków Nebelwerfer, które w Śródmieściu nazywano „krowami”. „Bo faktycznie jak było posłuchać, a nie trzeba było nasłuchiwać, bo to głośnie stworzenie, to miało coś z porykiwania krowy”<sup>31</sup> – wspomina Białoszewski. „Mieliśmy z Haliną swoje porozumienia. Na to, co teraz. Leci. Jedne pociski dziwnie miauczały. Mówiliśmy: – Oho, koty!”<sup>32</sup>. Ta akustyczna

28 Tamże, s. 390.

29 M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania...*, s. 101.

30 Tamże, s. 134.

31 Tamże, s. 164.

32 Tamże, s. 165.

zabawa była formą samoobrony: zamiast zatkać uszy, poeta i jego przyjaciółka tworzyli dźwiękową rzeczywistość alternatywną.

Kiedy jednak bomby zaczęły spadać na kamienicę, pod którą ukrywał się Białoszewski wraz z mnóstwem innych ludzi, ich ryk były już tylko zwiastunem śmierci. Bomby spadały z „wyciem”, po którym następował „huk, czyli wybuch”, a następnie „łomot, trzask, rozsypywanie się czegoś, czyli skutki trafienia”<sup>33</sup>. Zdarzały się także niewypały, schowani nasłuchiwali więc wycia, a potem liczyli, wiedząc z doświadczenia, że po dziesięciu sekundach nic złego już nie powinno ich spotkać. Czasem jednak następowały wybuchy znacznie opóźnione: „Raz, dwa, trzy, cztery, pięć, sześć, siedem, osiem, dziewięć, dziesięć, jedenaście... – i tu nieraz potrafiło nagle – jak grzmotnąć!”<sup>34</sup>. Poetyka żywej, głośniejszej relacji sprawia, że czytelnicy *Pamiętnika*... znajdują się jakby wewnątrz dźwiękowej kapsuły, która wtedy i tam, na Rybakach, była bardzo wątłym schronem. Ten schron w każdej chwili mógł się rozpaść lub zostać zaatakowany przez niemieckich żołnierzy najcięższym sprzętem wojskowym (we wspomnieniu poety kilka razy powraca motyw „czołgu za ścianą”<sup>35</sup>). Lęk przed Niemcami to u Białoszewskiego lęk przed dźwiękami: „Zawsze sobie wyobrażałem te rumory, tupoty, rausy, «Hande hoch» i trzask! Granatem, wiązką, w wejście. Błysk. Rozprysk. Trzask”<sup>36</sup> – wspomina pisarz w taki sposób, jakby chciał ten atak urzeczywistnić i wreszcie uwolnić się od afektu, który mimo upływu lat nie znika.

Wojnę w *Pamiętniku*... widać na odległość zrujnowanej ulicy, natomiast słyhać aż po dalekie peryferie Warszawy. „Mówiłem już o wyczuleniu słuchu. Na to, co front, co inna dzielnica. Co za Alejami. Co o dwie ulice. I jaki kaliber”<sup>37</sup>. Podczas nocnych wypadów Białoszewski budował w głowie dźwiękową topografię powstania, która już wtedy miała fantazmatyczny charakter:

Teraz to mnie rozczuła, że byłem na zbiegu Kruczej–Pięknej–Mokotowskiej, a od placu Politechniki strzelali tamci – i że to się wydawało i czuło daleko. Pewnie, nie widziało się ani tych dział, ani ich. Mimo woli człowiek przesunął całą topografię frontu. Brzeg praski wydawał się w ogóle

33 Tamże, s. 60.

34 Tamże.

35 Tamże, s. 43.

36 Tamże, s. 75-76.

37 Tamże, s. 165.

jak z innej mapy. Hitlerowcy z lornetkami na wielkich drzewach w zoo i front wschodni na Żeraniu – mitem, który się co prawda objawiał, ale jako druga i trzecia rzeczywistość<sup>38</sup>.

Z nasłuchiwania powstańczej Warszawy tworzą się „przedziały i odległości psychiczne” o charakterze przestrzennym, ale i symbolicznym, a każdy jej odgłos ma swoje znaczenie i wartość emocjonalną: wywołuje grozę i tworzy iluzję ocalenia.

Drugie pole dźwiękowe, o wiele słabsze akustycznie, za to niezwykle istotne w wymiarze egzystencjalnym i psychologicznym, wytwarzają w *Pamiętniku*... ofiary brutalnego ataku. Zbiorowe modlitwy, które jak fala płyną przez warszawskie piwnice, ustne informacje przekazywane podczas wspólnych apeli, domowy gwar rozmów i ciche szepty po kątach tworzyły wyjątkową fonosferę życia zagrożonego, które się nie poddaje i przeważa wojenną audiosferę śmierci. Białoszewski zanurza się w niej z ulgą i sam ją współtworzy, choćby podczas rozmów z mężczyznami i kobietami w prowizorycznej latrynie. W piwnicy na Rybakach poeta chodził też do „przegródki” pewnego młodego małżeństwa „na ploty i na słuchanie świerszcza”<sup>39</sup>, który cykał w gruzach. Odgłos tego owada jest w *Pamiętniku*... najbardziej subtelnym symbolem niezniszczalnego życia. Przywodzi także na myśl głos kołatka ukrytego w kantorku z IV części *Dziadów*, ulubionego dramatu Białoszewskiego, granego przez niego w teatrze i przeżywanego bardzo osobiście<sup>40</sup>. Nasłuchiwanie dyskretnych dźwięków o ukrytym źródle w przyszłości stanie się stałą praktyką Białoszewskiego, podstawą jego dziennych i nocnych „transów”, wehikułem aranżowanych przeżyć spirytystyczno-mistycznych – w czym przypominać będzie właśnie Mickiewiczowskiego Gustawa zasłuchanego w odgłosy owadów<sup>41</sup>. Gdy pewnej nocy stanie na pustym podwórku w Warszawie, w kompletnej ciszy usłyszy oddech śpiącej kamienicy.

38 Tamże, s. 54.

39 Tamże, s. 45.

40 J. Kopciński, *Ja-Gustaw, czyli Mickiewicz według Białoszewskiego*, w: tegoż, *Widma Białoszewskiego. Głos – teatr – trans*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2023, s. 55-56.

41 J. Kopciński, *Widma Białoszewskiego, czyli maszyna do patrzenia i słuchania*, w: tegoż, *Widma Białoszewskiego*, s. 150-156.

### Stasiuk, czyli zegar zanurzony w wieczności

Wielozmysłowa narracja Stasiuka w *Opowieściach galicyjskich* opiera się na obserwacji i wyobraźni, która także pracuje na rzecz wizji metafizycznej. Narrator pragnie uchwycić i wyabstrahować z rzeczywistości sam strumień czasu. Charakterystyczną cechą stylu prozy fabularnej Stasiuka jest ironia o romantycznym rodowodzie, wynikająca z poczucia sprzeczności między tym, co skończone, a tym, co nieskończone. W quasi-kryminalnej baśni o mieszkańcach podgórskiej prowincji czas zostaje skonkretyzowany i przybiera kształt fali wodnej oblewającej ludzi, przedmioty i budynki albo słonecznych promieni przenikających wszelką materię: „Czas płynął też z nieba, lał się jak leniwa patoka, rozpryskiwał o metaliczną łuskę bruku, lecz ani jego nurt, ani żadna kropla nie były w stanie pociągnąć za sobą jakiegokolwiek większego zdarzenia”<sup>42</sup>. Natomiast metafory akustyczne pracują u Stasiuka na rzecz doświadczenia bezczasu, czyli wieczności, której epifania okazuje się w jego prozie zdarzeniem rzeczywistym i największym. „Podkute żabkami buty postukiwały jak zanurzony w wieczności zegar”<sup>43</sup> – czytamy w opowiadaniu *Noc*. Tylko w pustym kościele zwykły obcas brzmi jak zegar, jest to bowiem przestrzeń o wyjątkowym, sakralnym charakterze, ale też szczególnej akustyce: dość duża, pustawa i przede wszystkim cicha.

Dokładnym przeciwieństwem takiej przestrzeni pozostaje w *Opowieściach galicyjskich* hałaśliwa, ludna i ciasna knajpa: „Muzyka gra, dźwięki odbijają się pod sufitem. Gdy spadają, pochłania je gąbczasty gwar i nawet ucho Edka nie potrafi rozróżnić słów”<sup>44</sup>. Dźwięki mechanicznej muzyki zestrzają się tylko ze szkłem na alkohol: „Barmanka wciska klawisz magnetofonu i dudniąca martwa muzyka sprawia, że bateria szklanek na barze zaczyna podzwaniać”<sup>45</sup>. Restauracyjny hałas w prozie Stasiuka – wszystkie „słowa, gesty, brzęk, rechot” – jest materialny i „zmierza do nieruchomości”, czyli śmierci<sup>46</sup>. Cisza natomiast nadaje dźwiękom wyjątkowy charakter, ożywia je, przemienia, wysubtelnia. Sprzyja temu noc. „Terkot lelka, pohukiwanie sowy, noc jest milcząca”<sup>47</sup> – mówi narrator, zdradzając dźwiękowe upodobania autora (głosy

42 A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, s. 105-106.

43 Tamże, s. 85.

44 Tamże, s. 69.

45 Tamże, s. 62.

46 Tamże, s. 69.

47 Tamże, s. 112.

lelka i sowy po niemal trzydziestu latach od wydania *Opowieści galicyjskich* odzywają się w ostatniej powieści Stasiuka pt. *Przewóz*). Niech nas zresztą nie zmyli „milczenie nocy”. Noc nie jest głucha, raczej nasłuchująca, nocą słyszy się więcej. Osadzony w więzieniu bohater o znaczącym imieniu Gacek czuwa nocą, bo tylko wtedy dźwięki „wędrują korytarzami, zawijają się na klatkach schodowych i pełzną z ostatniego piętra do podziemi”<sup>48</sup>. Nocą budynek więzienny zamienia się dla słuchającego w pudło rezonansowe jakiegoś ogromnego instrumentu:

Jedno uderzenie klucza o kratę obiega cały gmach, wślizguje się w partewy łącznik i oplata spiralnie sąsiedni pawilon, wydostaje się na dach, rośnie, rozgałęzia się jak nagie zimowe drzewo i splata się ze wszystkimi dźwiękami świata, z klaksonem na przedmieściu, z łoskotem cystern na bocznicy, z jękiem odrzutowca płynącego na wschód<sup>49</sup>.

W ciemności dźwięki nie tylko ożywają, ale i „ogromnieją do rozmiarów wszechświata”<sup>50</sup>, choć narrator stale sobie przypomina, że jednak są materialne, choć jednocześnie tak subtelne. Jakby nie chciał się poddać wizji, którą sam tworzy.

Nie jest więc łatwo w *Opowieściach galicyjskich* doświadczyć wieczności. Nawet księdzu tylko raz zdarzyło się usłyszeć jej odgłos, a zarazem – na moment! – odczuć bezczas. Ksiądz zdrzemnął się w konfesjonale, a gdy zegar w kościele zaczął nagle wybijać pełną godzinę, duchowny „Przez chwilę nie wiedział, gdzie jest. Powietrze drgało od barytonowych uderzeń. Kilka sekund przebywał w nieznaney przestrzeni i nie mógł sobie przypomnieć, kim jest, jak się nazywa, nie wiedział nic. Był pewien, że to zegar wtrącił go na powrót w rzeczywistość”<sup>51</sup>. Ale to nieprawda, bo zegar był „jedyną w świątyni rzeczą, która wydawała się żyć własnym niezależnym życiem”<sup>52</sup>, paradoksalnie poza czasem. Ksiądz próbował potem powtórzyć to wyjątkowe doświadczenie dźwiękowej epifanii wieczności. Gdy wchodził nocą do konfesjonału, nękało

48 Tamże, s. 122.

49 Tamże.

50 Tamże, s. 115.

51 Tamże, s. 114.

52 Tamże.

go jednak „bezsensowne uczucie, że próbuje zasiąść we wnętrzu swojego zegara”<sup>53</sup> jak w jakimś wielkim instrumencie.

W świecie „zdemuzycyzowanym”, odcięty od kosmicznej harmonii i pozbawionym aksjologicznego ładu, którego gwarantem był Bóg<sup>54</sup>, realna muzyka pozostaje u Stasiuka ostatnim śladem transcendencji. Nie może być to jednak mechaniczny hałas, ale dźwiękowa modlitwa, choćby w jej szczerkowym kształcie. Gdy Rudy Sierżant spotkał ducha Kościejnego, choć niewierzący, zamówił u Księdza mszę świętą. Duch chciał, żeby to była prawdziwa msza, czyli brzmiąca: „– A muzyka? – zapytał Kościejny. – Skąd ja ci wezmę muzykę – szepnął Sierżant. – Tu nie ma organów. Może baby zaśpiewają”<sup>55</sup>. Ostatecznie Sierżant ściągnął do kościoła Lewandowskiego, który grał w knajpie na harmonii, a w kościele usiadł do starej fisharmonii. Na mszę przyszli też inni, a „zgiełk, którym przesiąknęły ich ciała, wyparował”<sup>56</sup>. Jego miejsce zajęła subtelna materia muzyki, dzięki której „wszyscy na mgnienie stali się przejrzysti jak aniołowie”<sup>57</sup>. Niestety, jak zaznacza ironiczny narrator, „żaden zegar nie zmierzył tej chwili”<sup>58</sup> (może dlatego, że ksiądz zdołał go już wynieść z kościoła?). Bohaterom prozy Stasiuka pozostało tylko „nadstawianie ucha”. Podobnie jak nam, jej czytelnikom, „póki nie jest jeszcze za późno”<sup>59</sup>.



Akustyczny pejzaż polskich kresów, który jak agar zasila i pobudza wyobraźnię pisarza na wygnaniu, dając mu poczucie egzystencjalnego zakorzenienia w przeszłości własnego „powiatu”; audio- i fonosfera powstania warszawskiego rekonstruowana przez poetę o strauumatyzowanej psychice i mitycznej wyobraźni, który w brawurowy sposób budzi głosem zapamiętany pejzaż dźwiękowy; ironiczny obraz akustycznych epifanii wieczności w śmiertelnym i skończonym świecie hałaśliwej materialności – oto co odnajdujemy w prozie Haupta, Białoszewskiego i Stasiuka, trzech prozaików o wyczulonym

53 Tamże, s. 117.

54 R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, wstęp M. Janion, Czytelnik, Warszawa 1978.

55 A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, s. 123.

56 Tamże, s. 125.

57 Tamże, s. 126.

58 Tamże.

59 Tamże.

słuchu na zmysłowe i ponadzmysłowe. Ich pisarstwo to wędrówka po śladach wyobrażeń, spostrzeżeń i wrażeń dźwiękowych, która zamienia się w wyrafinowana grę hermeneutyczną w „nasłuchiwanie”. Stawką w tej grze pozostaje coraz trudniej uchwytny metafizyczny wymiar ludzkiego życia.

## Abstract

---

**Jacek Kopciński**

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*The Hermeneutic Game of Listening Intently: Haupt, Białoszewski, Stasiuk*

The subject's relations with the acoustic environment remain crucial in the interpretation of Zygmunt Haupt's short stories, Miron Białoszewski's *A Memoir of the Warsaw Uprising*, and Andrzej Stasiuk's *Tales of Galicia*. The acoustic impressions captured in these works, elevated to the level of observations and imaginations, signify unique experiences of a psychological, existential, and spiritual nature. Reading these impressions initiates a particular cognitive process in readers. To use Maria Gołaszewska's terms from *Estetyka pięciu zmysłów* (*Five Senses Aesthetics*), this process consists in the transition from a "reproduced observation" to a "psychological experience" and a "psychophysiological response" which our bodies give to the sounding world. At the same time, such a reading introduces a unique game of "listening intently" to the recorded sounds and metaphysical meanings encrypted in this world. In the prose of the above writers, we can find numerous representations of acoustic traces, but only some of them express the moment of transition from a purely sensory experience to the one of a suprasensory, metaphysical nature. Thus, the essay introduces the study of the hermeneutics of sound in the works of Haupt, Białoszewski, and Stasiuk.

## Keywords

---

voice, sound, phonosphere, audiosphere, acoustic trace, hermeneutics, twentieth-century Polish prose

---

## Czy da się usłyszeć Baczyńskiego? Mówienie filmem o głosie poety

---

Łukasz Bukowiecki

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 137–153

---

DOI: 10.18318/td.2024.3.8 | ORCID: 0000-0001-7602-017X

---

**W**iersze Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (1921–1944) należą, dzięki praktykom wtórnej oralności i licznym remediacjom, do najsilniej udźwiękowionych utworów literatury polskiej. Chętnie przywoływane w oficjalnych przemówieniach i deklamowane podczas uroczystych recytacji, wykorzystywane w teatrze, filmie i przede wszystkim piosence – zapośredniczają i uobecniają przeważnie coś więcej niż indywidualną twórczość poety: głos pokolenia wojennego i dialog kolejnych pokoleń powojennych z tym głosem. Poezję Baczyńskiego śpiewały i wciąż śpiewają, za każdym razem na nowo ją wokalnie interpretując, dziesiątki wykonawczyń i wykonawców polskiej sceny muzycznej, od Ewy Demarczyk i Sławy Przybylskiej po Melę Koteluk z Czesławem Mozilem, Gabę Kulkę i Sanah. Uruchomione z okazji setnej rocznicy urodzin poety cyfrowe Radio Baczyński – jedna z ponad sześćdziesiąt stacji internetowych Polskiego Radia – ma w swojej ramówce przeszło 120 muzycznych wykonania wierszy Baczyńskiego, co tylko potwierdza, jak bardzo charakterystyczną cechą całej jego twórczości jest

---

**Łukasz Bukowiecki** – dr, kulturoznawca, pamięcioznawca, historyk muzealnictwa. Adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej UW, współpracownik Centrum Badań nad Pamięcią Społeczną na Wydziale Socjologii UW, wykładowca na kierunkach polityka kulturalna, popularyzacja historii i studia miejskie. Krzysztofem Kamilem Baczyńskim interesuje się w kontekście upamiętnień poety w przestrzeni miejskiej i obecności jego twórczości w mediach innych niż pismo. Kontakt: lukasz.bukowiecki@uw.edu.pl.

muzyczność<sup>1</sup>. Zarazem Baczyński za życia nie miał zapewne możliwości – ani potrzeby – żeby nagrać swój własny głos. Nie pozostawił też po sobie pamiętnika, dziennika czy choćby obszerniejszych zapisków autobiograficznych, które ten głos zapośredniczałyby w tekście pisany<sup>2</sup>. Dlatego poszukiwania głosu Baczyńskiego prowadzi się niebezpośrednio: w zachowanej spuściznie po nim (pomocne są zwłaszcza zachowane kodeksy rękopisów utworów literackich, a w nich dedykacje i daty powstania poszczególnych tekstów<sup>3</sup>) i w spisanych albo nagranych wspomnieniach osób, które go znały<sup>4</sup>. W niniejszym szkicu chciałbym pokazać, w jaki sposób za przewodnik w tej eksploracji może posłużyć pewien niemo-dźwiękowy dokumentalno-fabularny film „poetycko-biograficzny”.

### (Nie)obecny głos poety

„Baczyński pięknie milczy” – pod takim tytułem ukazała się w marcu 2013 roku na łamach „Gazety Wyborczej” recenzja wchodzącego wówczas na ekrany kin filmu poetycko-biograficznego (przy użyciu takiego określenia był zapowiadany i reklamowany przez swoich twórców<sup>5</sup>) *Baczyński* według

- 
- 1 Zob. H. Kryńska, „Rzeczy niepokój”. *O twórczości Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, Instytut Literatury, Kraków 2021, s. 27-29. Kryńska w swojej interpretacji podąża za rozpoznaniem teoretycznymi Andrzeja Hejmeja opublikowanymi w: tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
  - 2 Zob. E. Zaczowska-Szypowska, *Dlaczego Krzysztof Kamil Baczyński nie prowadził dziennika?*, w: *Zapisywanie wojny. Dzienniki z lat 1939-1945*, red. M. Libich, P. Sadzik, Wydawnictwa UW, Warszawa 2022, s. 246-260. Zaczowska-Szypowska podaje, że w zachowanych w archiwach „tekstów niefikcyjnych Baczyńskiego jest tak niewiele, że warto wymienić je wszystkie” (tamże, s. 248), i wlicza: kilkanaście listów, kilka stron autokomentarzy do własnych wierszy, kilka zeszytów szkolnych, rękopis recenzji *Widm* Gajcego i umowę wydawniczą ze Zbigniewem Mitznerem.
  - 3 Zob. tamże oraz T. Wójcik, *Zamiast dziennika. Poezja i daty (1939-1945)*, w: *Zapisywanie wojny*, s. 237-245.
  - 4 Na potrzebę ocalenia szczegółów biografii życiowej, ideowej i artystycznej Baczyńskiego za pomocą – z braku innej dokumentacji – relacji osób mu za życia bliskich zwracał uwagę Zbigniew Wasilewski, redaktor kilkakrotnie wznawianego tomu wspomnień o Baczyńskim *Żołnierz, poeta, czasu kurz...* (zob. tenże, *Portret artysty, w: Żołnierz, poeta, czasu kurz... Wspomnienia o Krzysztofie Kamile Baczyńskim*, red. Z. Wasilewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, s. 7-13).
  - 5 Zob. np. *Kordian Piwowarski: Baczyński jest jak narkotyk*, rozmowa Kuby Zajkowskiego z Kordianem Piwowarskim, *Wirtualna Polska* 27 lutego 2013, <https://film.wp.pl/kordian-piwowarski-baczyński-jest-jak-narkotyk-6023778902836353a> (29.02.2024).

scenariusza i w reżyserii Kordiana Piwowerskiego z Mateuszem Kościukiewiczem w tytułowej roli<sup>6</sup>. Krzysztof Varga, autor tamtej recenzji, przekonywał, że

Piwowerski [...] nawet Kościukiewiczowi pograć nie dał, filmowy Baczyński żadnej kwestii w filmie nie wypowiada! Owszem, szemrze pod nosem ze dwa wiersze na konspiracyjnych wieczorach autorskich, ale w innych scenach jedynie symbolicznie milczy, spogląda w niebo, światło przez firanki się sączące kontempluje, w przeszłość spogląda, w przyszłość zapewne też patrzy, smutno czasami się uśmiecha, ale mówić – nic nie mówi. Sporów nie toczy, deklaracji nie składa, być może jakieś rozterki nim targają, ale tego z twarzy chyba się tylko domyślać mamy<sup>7</sup>.

W milczeniu głównego bohatera Varga dopatruje się głównej przyczyny charakterystycznych dla filmu – i nieznośnych dla krytyka – przemilczeń. Obraz nie stawia bowiem pytań, ani tym bardziej nie proponuje odpowiedzi na temat różnych złożonych kwestii, przesądzających o niejednoznaczności tej biografii<sup>8</sup>, a w filmie ledwie sygnalizowanych nomen omen cichymi sygnałami. „Można było pełnokrwisty film o Baczyńskim nakręcić, nowe ujęcie pokolenia Kolumbów zmontować, w którym by jakiś psychologizm się pojawił, dylematy, lęki, nadzieje, życie codzienne”<sup>9</sup> – pisze Varga. Zamiast tego powstał „film dla harcerzy”, który postać Baczyńskiego „zaciemnia” i „odczłowiecza”, sprowadzając go do roli eksponatu z muzeum figur woskowych, o ile nie po prostu rzeźby z brązu („powstańcy wyglądają jak ożywione pomniki Małego Powstańca”). Krytykowi najbardziej zdaje się doskwierać kontrast między „pozornie odkrywczą formą filmową” a rozczarowująco zachowawczą treścią: „«Baczyński» w zamierzeniu twórcy ma być nowoczesną hybrydą fabuły, dokumentu i impresji słowno-muzycznej, a po prawdzie jest brawurowo anachroniczny”.

Prezentowana w recenzji Krzysztofa Vargi krytyka filmu Piwowerskiego nie jest odosobniona. Marta Bąk na łamach „Newsweeka” nazwała obraz

6 K. Varga, *Baczyński pięknie milczy*, „Gazeta Wyborcza” 14 marca 2013, wersja online dostępna w archiwum cyfrowym: <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/7716670/BACZYNSKI-PIEK-NIE-MILCZY> (29.02.2024).

7 Tamże.

8 Zob. P. Sadzik, *Baczyński wieloznaczny. Nie róbnym z niego narodowego świątka*, „Newsweek” 10 sierpnia 2019, <https://www.newsweek.pl/kultura/krzysztof-kamil-baczynski-nie-robmy-z-niego-narodowego-swiatka/yqyon8y> (29.02.2024).

9 K. Varga, *Baczyński pięknie milczy*. Wszystkie dalsze cytaty w tym akapicie pochodzą z tego źródła.

„filmem zmarnowanych szans”<sup>10</sup> i nieudanym eksperymentem, zarzucając mu nieznośny patos, redundancję kolejnych scen i – w duchu podobnym do opinii Vargi – to, że „bohaterowie albo milczą, albo deklamują poezję, jakby obecność dialogów miała zniszczyć podniosły nastrój, ich brak niszczy natomiast jakąkolwiek psychologię postaci”. Recenzentce jeszcze bardziej przeszkadzała jednak strona formalna filmu, oparta na zestawieniach słowa i obrazu „na zasadzie tautologicznej ilustracji”, przez co „cała «poetyckość» filmu ogranicza się do ambicji bezpośredniego przełożenia słowa na obraz kinowy”, tak „jakby reżyser potrafił jedynie ilustrować wypowiedzi, a nie opowiadać obrazem”. Zarazem Bąk, inaczej niż Varga, doceniła „powściągliwą kreację” Mateusza Kościukiewicza, zwracając uwagę, że jego „fizyczne warunki, celowe mamrotanie i powłóczyście spojrzenia składają się na wiarygodny portret chorowitego introwertyka”.

Być może jedynym krytykiem filmowym reprezentującym prasę głównego nurtu, któremu spodobała się konwencja zaproponowana przez Piwowarskiego, był Janusz Wróblewski. Na łamach „Polityki” nie tylko pochwalił grę Kościukiewicza („Powierzenie Mateuszowi Kościukiewiczowi tytułowej roli okazało się strzałem w dziesiątkę. Powściągliwa gra, delikatna, chłopięca uroda aktora idealnie oddają wyciszony, introwertyczny charakter poety”<sup>11</sup>), ale też dał wyraz poddania się nastrojowi dzieła:

Szczere, intymne relacje oraz fragmenty czytanych wierszy ilustrowane są improwizowanymi scenkami z udziałem aktorów, co może nie brzmi zbyt zachęcająco, lecz na ekranie sprawdza się nadspodziewanie dobrze. Nie o wierne odtworzenie historycznych realiów chodzi głównie reżyserowi, tylko o klimat, o stworzenie poetyckiego nastroju, oddającego atmosferę czasów, w których młody Baczyński zmagał się z demonami wojennego okrucieństwa i własnym lękiem<sup>12</sup>.

Ten krótki i z konieczności niereprezentatywny przegląd recenzji filmu *Baczyński* unaocznia, jak różne – w zależności od oczekiwań i upodobań

10 M. Bąk, „Baczyński” – film zmarnowanych szans, „Newsweek” 21 marca 2013, <https://www.newsweek.pl/tematy/premiery-filmowe/baczynski-film-zmarnowanych-szans/5h8sn1j> (29.02.2024). Wszystkie dalsze cytaty w tym akapicie pochodzą z tego źródła.

11 J. Wróblewski, *Elegia o chłopcu polskim* [recenzja filmu *Baczyński*, reż. Kordian Piwowarski], „Polityka” 2013, nr 11, s. 78.

12 Tamże.

krytyków – mogą być odczytania tych samych założeń artystycznych i sposobów ich wykonania. Czy Kościukiewicz-Baczyński pozbawiony został psychologicznej głębi, „nie mógł pograć” w filmie i „szemrze pod nosem ze dwa wiersze” czy „celowo mamrocze”, subtelnie kreując wiarygodny portret wyciszonego introwertyka? Czy wobec tego budowanie na ekranie poetyckiego nastroju „sprawdza się nadszpodziewanie dobrze” czy jest „brawurowo anachronicznym”, oparty na nużących i przesadnie patetycznych logowizualnych tautologiach, „nieudanym eksperymentem”?

Powtarzający się w recenzjach Vargi i Bąk zarzut, że nowatorska, oparta na nieśpiesznej impresyjności scen i „pięknym milczeniu” bohaterów, forma filmu nie jest w stanie unieść żadnych istotnie nowych treści, każe zastanowić się nad źródłem tego typu oczekiwań – tym bardziej że Wróblewski zdaje się ich pozbawiony i zamiast narzekać na to, czego w filmie nie ma, raczej zadowala się tym, co w nim jest.

Po pierwsze, o ile zamierzona poetyckość filmu oczywiście nie musi być skutecznym sposobem budowania poruszającej wzniosłości przekazu, o tyle obecność dialogów wcale nie gwarantuje osiągnięcia psychologicznej głębi, „pełnokrwistości” postaci. I przed, i po *Baczyńskim* powstało przecież w Polsce (i nie tylko) sporo filmów pomników hagiografii narodowej z konwencjonalnymi dialogami, które jednak wcale nie pozwalały powiedzieć o postaciach (ani samym postaciom) czegoś „więcej niż zwykle” (czegoś nowego, czegoś odkrywczego, czegoś o sobie samych), lecz wręcz przeciwnie: utrwały po zorną wielogłosowością jednostronność przekazu<sup>13</sup>.

Po drugie, eksperymenty z formą nie zawsze kreują nowe znaczenia. Czasami mogą służyć – zresztą nie tylko w kinie – odświeżeniu i uatrakcyjnieniu zastanych treści w taki sposób, by zachować jak najwięcej z ich pierwotnego przesłania. Tak działają chociażby, nie przymierzając, wystawy w narracyjnych muzeach historycznych, z Muzeum Powstania Warszawskiego na czele. Oferując przekaz wielokanałowy, ale jednokierunkowy, formalnie zakładają aktywne uczestnictwo zwiedzających, ale stają się partycypacyjne tylko pozornie, bo pozbawione są „jakkolwiek rozumianej interaktywności, o ile miałyby ona prowadzić do współtworzenia sensów”<sup>14</sup>. By przejść do przykładu

13 W tym kontekście zob. uwagi Jakuba Majmura o „nowym kinie patriotycznym” z lat 2015-2019: tenże, *Antyszkoła polska*, „Dwutygodnik” 2019, nr 265 [wrzesień], <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8469-antyszkoła-polska.html> (29.02.2024).

14 I. Kurz, *Przepisywanie pamięci. Przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 3 (53), s. 158.

filmowego, ale dotyczącego tej samej tematyki co dzieło Kordiana Piwowarskiego a współprodukowanego właśnie przez Muzeum Powstania Warszawskiego: w maju 2014 roku, czyli nieco ponad rok po premierze *Baczyńskiego*, na ekrany kin wszedł pełnometrażowy obraz *Powstanie warszawskie*, zmontowany z pokolorowanych i udźwiękowionych fragmentów autentycznych powstańczych kronik filmowych Biura Informacji i Propagandy Komendy Głównej Armii Krajowej. Zdjęcia skomponowano w spójną, choć bifoniczną, pierwszoosobową opowieść dzięki prowadzonym z offu rozmowom dwóch fikcyjnych braci, żołnierzy-filmowców, którzy byli jakoby autorami prezentowanych nagrań (w rzeczywistości film złożono z kronik nagrywanych przez kilkunastu operatorów BIP KG AK, autorem pomysłu fabuły, współtwórcą scenariusza i reżyserem obrazu był Jan Komasa, a głosów głównym bohaterom użyczyli aktorzy Maciej Nawrocki i Michał Żurawski). Film był reklamowany jako „pierwszy na świecie dramat wojenny non-fiction”, dzięki któremu można zobaczyć „prawdziwy obraz powstania”<sup>15</sup>. Pomimo oryginalnej hybrydycznej formy fabularyzowanego dokumentu i rozdwojenia instancji nadawczej na dialog dwóch głównych bohaterów, film na poziomie treści pozostał kolejną, choć może bardziej niż zwykle poruszającą, odsłoną utrwalonej narracji o powstaniu warszawskim w wydaniu heroiczno-martyrologicznym – prowadzonej z polskiej, żołnierskiej, męskiej perspektywy.

Po trzecie, jak zauważył Andrzej Szpulak w naukowej analizie filmowych wizerunków Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, film Piwowarskiego wcale nie jest aż tak nowatorski, jak przekonywał sam reżyser, gdy kreował się na twórcę nowego gatunku filmowego – filmu poetycko-biograficznego. „Piwowarski wyrażał przekonanie o nowatorstwie swego podejścia. «Może powstał nowy gatunek, zobaczymy» – dywagował. Nie zauważył jednak, że nawet na gruncie kina polskiego miał jego film swoich antenatów”<sup>16</sup>. Szpulak jako antenata *Baczyńskiego* wskazuje *Wojaczka* w reżyserii Lecha Majewskiego, a w zanadru ma jeszcze jeden przykład – *Parę osób, mały czas* Andrzeja Barańskiego o Mironie Białoszewskim. Choć filmoznawca przyznaje, że dzieło Barańskiego jest „w swych założeniach i ich finalnym efekcie rzeczywiście odległe od *Baczyńskiego*”<sup>17</sup>, to mierzy

15 Oba sformułowania pochodzą z plakatu zapowiadającego film, zob. [https://filmpolski.pl/fp/index.php?fotos=1631373\\_15&galeria=1531373](https://filmpolski.pl/fp/index.php?fotos=1631373_15&galeria=1531373) (29.02.2024).

16 A. Szpulak, *Filmowe wcielenia Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2019, nr 32, s. 317. Cytowana wypowiedź Kordiana Piwowarskiego pochodzi z *Kordian Piwowarski: Baczyński jest jak narkotyk*.

17 A. Szpulak, *Filmowe wcielenia Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, s. 317.

się z tym samym fundamentalnym wyzwaniem co *Wojaczek*, *Baczyński* i inne dokumentalne filmy biograficzne o życiu i twórczości poetów (Baczyńskiego, Białoszewskiego, Wojaczka, czy kogokolwiek innego): w jaki sposób uzyskać środkami filmowymi „audiowizualny ekwiwalent pracy pisarza”<sup>18</sup> – jej procesualności (portretowanie procesu twórczego), jej efektów (wizualizowanie nieruchomych tekstów ruchomymi obrazami) i jej biograficznych uwikłań (życie poety w wymiarze publicznym, społecznym, prywatnym i intymnym).

### **Milczący bohater, udźwiękowany film**

Z odrobiną przesady można stwierdzić, że każdy dokumentalny film biograficzny o poecie jest wyzwaniem, a każda odpowiedź filmowców na to wyzwanie – zawsze eksperymentem. W tym sensie i Kordian Piwowarski miał prawo być przekonany o „nowatorstwie swojego podejścia”, i Andrzej Szpulak miał rację, przypominając, że „film poetycko-biograficzny”, choć tak nienazwany, istniał jako gatunek wcześniej: inni filmowcy tworzyli już podobne dzieła, mierzyli się z podobnymi problemami, a czasem – jak Majewski w *Wojaczku* – reagowali na nie przy pomocy podobnych rozwiązań. Szpulak podkreślał podobieństwa w obrębie gatunku twórczości, bo zna się na historii kina, Piwowarski kładł nacisk na własną oryginalność, bo najwięcej uwagi poświęcił pracy nad swoim dziełem – co równie dobrze mogło wynikać ze szczerego, także emocjonalnego zaangażowania, jak z pobudek marketingowych.

W wywiadzie pod wymownym tytułem *Baczyński jest jak narkotyk* Piwowarski opowiadał, że produkcja filmu trwała dłużej, niż standardowo powinna, ale pozwoliło mu to doprecyzować koncepcję dzieła i nadać mu pożądaną kształt:

Gdyby nie te trzy lata, film przypominałby fabularyzowany dokument. Odwróciliśmy proporcje, *Baczyński* to raczej dokumentalizowana fabuła. [...] Robiąc film o poecie, chcieliśmy, by jego forma była jak najbardziej zbliżona do poezji, dlatego jest dużo porównań, dalekich skojarzeń, metafor. [...] Pokazujemy sytuacje, w których słyszymy wiersze jako monolog wewnętrzny, można powiedzieć dziennik intymny bohatera, a w scenach widzimy, co się działo, gdy je pisał<sup>19</sup>.

18 Tamże, s. 312. Tam odnośniki do dalszej literatury przedmiotu na ten temat.

19 Kordian Piwowarski: *Baczyński jest jak narkotyk*.

Deklarowanym odwróceniem proporcji z fabularyzowanego dokumentu na dokumentalizowaną fabułę Piwowarski mógł osiągnąć dwa cele istotne z punktu widzenia starań o budowanie własnej pozycji artystycznej i rozwijanie publiczności dla swojego dzieła (*audience development*).

Po pierwsze, mógł ogłosić *Baczyńskiego* swoim reżyserskim debiutem, choć zwykle mówi się tak o pełnometrażowych dziełach fabularnych, a jego poetycko-biograficzny eksperyment trwa niewiele ponad godzinę i jest przypadkiem gatunkowo zmałym, z pogranicza fabuły i dokumentu, co w zależności od przyjętej definicji klasyfikuje go (bądź nie) jako film pełnometrażowy. Nie był to też debiut rozumiany jako pierwsze w karierze wyreżyszerowane dzieło filmowe. Piwowarski ukończył szkołę filmową w Łodzi w 2003 roku i przystępował do kręcenia *Baczyńskiego* jako reżyser seriali telewizyjnych *Na dobre i na złe* (trzydzieści odcinków w latach 2006-2010) i *Londyńczycy 2* (dwa odcinki, 2009), miał też już na koncie film dokumentalny o Stowarzyszeniu Filmowców Polskich (2006, 23')<sup>20</sup>.

Po drugie, obraz promowany jako film fabularny mógł liczyć na szerszą dystrybucję w kinach niż ta, która charakteryzuje tradycyjny obieg filmu dokumentalnego, z reguły ograniczony do konkursów, festiwali i przeglądów, z nielicznymi pokazami w kinach studyjnych i obecnością w pasmach o niskiej oglądalności w ramówkach telewizyjnych. Tymczasem *Baczyński* jest rodzajowo zmałym (dokumentalno-fabularny), stosunkowo krótki (66'), a Kościukiewicz jako *Baczyński* ma do zagrania niewiele więcej niż aktorzy kina niemego. Stąd też być może wzięły się te zawiedzione nadzieje recenzentów, rozbudzone kampanią promocyjną filmu („Mateusz Kościukiewicz jako *Baczyński*”) i deklaracjami samego reżysera, że być może stworzył nowy gatunek filmowy (film poetycko-biograficzny).

Gdy porównamy wypowiedź Piwowarskiego z wyżej cytowanymi urywkami z krytycznych recenzji jego filmu, okaże się, że krytycy filmowi odczytali zamysł *Baczyńskiego* zasadniczo zgodnie z intencjami reżysera, tyle że diametralnie inaczej ocenili efekt tych starań. To, co on opracował i przedstawił jako oryginalne połączenie doświadczenia osobistego („monolog wewnętrzny”), zapisu autobiograficznego („dziennik intymny”), dzieła sztuki poetyckiej („słyszymy wiersze”) i wizualizacji historii („widzimy, co się działo, gdy je pisał”), recenzenci ocenili jako nużące tautologie słowa i obrazu.

<sup>20</sup> Wszystkie informacje podaje za Internetową Bazą Filmu Polskiego filmpolski.pl prowadzoną przez Państwową Wyższą Szkołę Filmową, Telewizyjną i Teatralną im. Leona Schillera w Łodzi, hasło: Kordian Piwowarski, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1111956> (29.02.2024).

W ocenie filmu poetycko-biograficznego Kordiana Piwowarskiego bliższy jestem opinii recenzentów prasowych niż deklaracjom reżysera – tak jak Marta Bąk byłam zmęczony poetycką nastrojowością tego obrazu i tak jak Krzysztof Varga chciałbym, żeby Mateusz Kościukiewicz miał więcej konkretnego biograficznego do zagrania. Jednocześnie uważam, że z innych powodów niż kryteria, które zarówno twórca, jak i jego krytycy brali pod uwagę w swoich komentarzach (czy artystyczny eksperyment na języku filmu się udał?), *Baczyński* jest nowatorski – przede wszystkim na poziomie tego, co mówi o głosie poety.

O ile bowiem Kościukiewicz-Baczyński zasadniczo „milczy” (nie ma kwestii dialogowych do odegrania), o tyle film, w którym gra, bynajmniej nie jest niemy, lecz – przeciwnie – bogato udźwiękowiony. Słychać w nim, poza dialogami innych postaci, dźwiękami otoczenia i podkładem muzycznym, nagrania archiwalne związane z przedstawionymi wydarzeniami historycznymi (przemówienia polityków, fragmenty audycji radiowych), wypowiedzi świadków historii i, oczywiście, utwory Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Mogłoby się wydawać, że trzy ostatnie elementy to najbardziej klasyczna triada akustyczna dokumentalnego filmu biograficznego o poecie: głosy „z epoki”, wypowiedzi „gadających głów” i urywki twórczości, ale to właśnie na tej płaszczyźnie reżyser wprowadził moim zdaniem najbardziej nowatorskie rozwiązania, dzięki którym jego obraz potrafi zaskakiwać.

Jeśli chodzi o historię mówioną, Piwowarski zaprosił do udziału w filmie ostatnich żyjących depozytariuszy pamięci o okolicznościach śmierci Baczyńskiego, ale na równych prawach wykorzystał również wypowiedzi świadków historii z nagrań archiwalnych Polskiego Radia. Obok nagranych na potrzeby filmu wypowiedzi Jadwigi Klichowskiej, ps. „Błysławica” (1928–2013) i Witolda Sławskiego, ps. „Sławek” (1924–2021), przedstawionych w filmie jako – odpowiednio – „ostatnia żyjąca sanitariuszka, która była przy śmierci Krzysztofa”<sup>21</sup> i „ostatni z żyjących, z którymi Krzysztof wyszedł do powstania”, możemy więc usłyszeć w filmie również głosy zarejestrowane na potrzeby audycji radiowych z lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, w tym głosy osób, które zmarły na wiele lat przed

21 Jadwiga Klichowska zmarła pół roku po premierze filmu, 1 listopada 2013 r. Znacznie dłużej od niej żyła inna sanitariuszka z powstania warszawskiego, która była przy śmierci Baczyńskiego, Halina Żelaska, ps. „Halinchen” (1923–2023). Zob. M.S., *Na jej rękach zmarł Krzysztof Kamil Baczyński. Nie żyje sanitariuszka z Powstania Warszawskiego Helena Żelaska*, data publikacji: 4.01.2023 r., Polskie Radio 24, <https://polskieradio24.pl/artykul/3097366,na-jej-rekach-zmarl-krzysztof-kamil-baczyński-nie-żyje-sanitariuszka-z-powstania-warszawskiego-helena-żelaska> (29.02.2024).

rozpoczęciem produkcji filmu *Baczyński* (zarazem wszystkie wykorzystane głosy nagrano po drugiej wojnie światowej, zatem również po śmierci poety). W filmie pojawiają się archiwalne wypowiedzi: dowódcy drużyny, w której służył Baczyński, Juliusza Bogdana Deczkowskiego (1924-1998, nagrania z 1969 i 1970 r.), siostry ciotecznej Baczyńskiego Anieli Kmity-Piorunowej (1910-1994, nagranie z 1970 r.), redaktora tomu *Żołnierz, poeta, czasu kurz...* Zbigniewa Wasilewskiego (nagranie z 1972 r.), a także Lesława Bartelskiego (1920-2006, nagranie z 1970 r.), Tytusa Karlikowskiego (1927-2019, nagranie z 1970 r.), Stanisława Sieradzkiego (1921-2009, nagranie z 1999 r.) i... Witolda Sławskiego (nagranie z 1999 r.) – tego samego, z którym filmowcy przeprowadzali również wywiad w trakcie prac nad *Baczyńskim*.

Wszystkie wypowiedzi z nagrań archiwalnych, a częściowo też nowo nagrane relacje Klichowskiej i Sławskiego, znalazły się na ścieżce dźwiękowej filmu Piwowarskiego jako tzw. dźwięki z offu, głosy spoza kadru, a poszczególnym wypowiedziom nie towarzyszą informacje o tym, kto mówi, ani tym bardziej z jakiego źródła pochodzi nagranie (można się tego dowiedzieć dopiero z napisów końcowych). Takie zanonimizowanie i pomieszanie głosów można potraktować jako zabieg świadomy, a nie techniczne niedopatrzenie, ponieważ dobór i montaż wykorzystanych relacji – z pewnością nieprzypadkowe – sprawiają, że współtworzą one spójną opowieść o Baczyńskim. Współbrzmiąc, wzajemnie się uzupełniają i dopełniają, choć zapewne dość łatwo można byłoby odnaleźć takie fragmenty nagrań, w których świadkowie sobie nawzajem przeczą albo popadają w niekonsekwencje. Zamiast kakofonii otrzymujemy jednak starannie skomponowane filmowe słuchowisko, w którym zatarte są granice między głosami „wywołanymi” na potrzeby filmu a głosami „zastanymi” na archiwalnych taśmach i ponownie w filmie wykorzystanymi – po uprzedniej starannej selekcji materiału. O ile w perspektywie synchronicznej podobne zabiegi bywają wykorzystywane (w innych filmach czy na wystawach muzealnych), by osiągnąć wspomnianą przeze mnie pozorną polifoniczność, o tyle film Piwowarskiego stosuje to rozwiązanie w perspektywie diachronicznej. Skoro w trakcie s ł u c h a n i a filmu nie wiemy, kto mówi i czy są to wypowiedzi sprzed roku czy sprzed czterdziestu lat, *Baczyński* staje się artykulacją powojennej pamięci o poecie jako takiej – jakoby jednolitej i niezmiennej w czasie.

### **Co Baczyński mówi o głosie Baczyńskiego?**

Tej polifonicznej harmonii towarzyszy jednakże silny kontrapunkt: „pięknie milczący” Kościukiewicz-Baczyński. To właśnie wobec nagromadzenia

głosów o poecie znaczący staje się (pozorny) brak głosu samego poety: jego jednoczesna nieobecność, obecność i nadobecność. Nośnikami głosu Baczyńskiego w filmie są bowiem tylko – i aż – jego wiersze, wykorzystane na kilka sposobów i słyszalne w różnych rejestrach.

Po pierwsze, słyszymy je kilkakrotnie w wykonaniu Mateusza Kościukiwicza w scenach fabularnych – jako jednocześnie istotne składowe świata przedstawionego w filmie i zapis przeżyć podmiotu lirycznego, choć niekoniecznie wierną rekonstrukcję wydarzeń z biografii poety. Wiersz *Pokolenie* Baczyński odczytuje z rękopisu na konspiracyjnym spotkaniu tajnych kompletów polonistycznych, na którym poznaje swoją przyszłą żonę Barbarę Drapczyńską (Basię). *Ojczyznę (Prolog)* czyta na wieczorku autorskim z udziałem Tadeusza Gajcego (i być może innych członków grupy literackiej skupionej wokół „Sztuki i Narodu”), Kazimierza Wyki i Jerzego Andrzejewskiego. Ten ostatni, choć nic w scenie nie mówi, to wyrazem twarzy przekonuje, że jest inicjatorem tego spotkania i wielkim admiratorem (twórczości) młodego poety, którego z dumą może przedstawić Wyce. Kolejne dwa wiersze słyszymy w trakcie ćwiczeń wojskowych Szarych Szeregów, gdy Baczyński usiłuje – bezskutecznie – zagrzewać swoją poezją podkomendnych z ruchu oporu do większego zaangażowania: najpierw czytając dla nich *Rzeczy niepokój*, następnie ucząc ich wspólnego śpiewania piosenki *O, Barbaro, o, Barbaro*.

Po drugie, wiersze Baczyńskiego pojawiają się w interpretacji uczestniczek i uczestników slamu poetyckiego zorganizowanego w warszawskim klubie Sen Pszczoły w 2011 roku z okazji dziewięćdziesiątej rocznicy urodzin poety. Piwowarski był tam z kamerą i nagrania z tego wydarzenia stanowią kłamrę filmu, a zaprezentowane wówczas przez osoby występujące w slamie utwory (recytowane i śpiewane), podawane w filmie częściowo jako głos spoza kadru, wprowadzają i/lub komentują kolejne wątki z biografii poety, zarazem wchodząc w dialog ze wspomnieniami świadków historii. Słyszymy zatem kolejno: *Spojrzenie*, wyk. Jan Gabriel Szutkowski (przygotowania Baczyńskiego do udziału w powstaniu warszawskim), *Wspomnienie*, wyk. Weronika Lewandowska (lato 1939 r.), *Jesień pragnień*, wyk. Jan Gabriel Szutkowski (jesień 1939 r.), śpiewaną a capella przez Kamilę Janiak interpretację *Szpitala* (pobyt Baczyńskiego w szpitalu w marcu 1941 r., tłumaczony z offu przez Anielę Kmity-Piorunową obawami przed zamknięciem poety w getcie), *Pragnienia*, wyk. Weronika Lewandowska (miłość Krzysztofa do Basi), *[Byłeś jak wielkie, stare drzewo...]*, wyk. Marta Marciniak (powstanie w getcie warszawskim), śpiewaną przez Janusza „Jamantę” Kuleszę w bardowskim stylu przy akompaniamencie gitary *Z głową na karabinie* (przystąpienie do konspiracji

zbrojnej) i wreszcie *Wybór* w interpretacji Jana Pawła Kowalewicza (śmierć Krzysztofa i Basi).

Po trzecie, twórczość poety została użyta również w warstwie muzycznej *Baczyńskiego* – przede wszystkim w *Pieśni o szczęściu* w wykonaniu Meli Koteluk i Czesława Mozila; pieśń ta, stanowiąca fragment poematu *Szczęśliwe drogi*, pojawia się w czołówce i napisach końcowych obrazu Piwowarskiego<sup>22</sup>. Jako „piosenka z filmu” *Pieśń o szczęściu* była także wykorzystywana w działaniach promujących *Baczyńskiego*: oficjalny teledysk został zrealizowany przez Piwowarskiego i zawiera fragmenty jego pełnometrażowego debiutu, a trzy dni przed premierą obrazu ukazał się album muzyczny *Baczyński. Muzyka i poezja z filmu*<sup>23</sup> z utworami ilustracyjnymi Bartosza Chajdeckiego, wierszami Baczyńskiego recytowanymi i śpiewanymi przez uczestniczki i uczestników slamu (prezentowanymi w nieco innym wyborze i układzie niż w filmie) oraz właśnie *Pieśni o szczęściu* Koteluk i Mozila. Na płycie nie znalazła się natomiast inna wykorzystana w filmie piosenka: *Godzina W.* zespołu Lao Che, w której pojawia się fragment *Elegii o... [chłopcu polskim]* Baczyńskiego, ani żaden z kilku wykorzystanych w filmie utworów „z epoki”. Do jednego z nich, choć w powojennym już wykonaniu – piosenki *Ta mała jest wstawiona* (muz. Artur Gold, sł. Andrzej Włast, powst. 1926 r., wyk. Barbara Rylska, 1964 r.) – tańczą na swoim weselu Krzysztof i Basia, ale największe wrażenie robi tango *Zagrajcie mi* (muz. Jerzy Rosner, sł. Emanuel Schlechter, wyk. Mieczysław Fogg, 1935 r.) zestawione w obrazie Piwowarskiego z kronikami filmowymi z powstania warszawskiego: „Zagrajcie mi, niech zadźwięczy mi znów w tej melodii bez słów mój świat stracony. / Zagrajcie mi, może cofnie się świat do tych dni, do tych lat, do chwil minionych. / Jeżeli nic przeszłości już nie wróci, to chociaż w pieśni niech ta przeszłość mi się prześni”.

Łącznie w filmie Kordiana Piwowarskiego można usłyszeć czternaście utworów Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, w tym pięć w formie śpiewanej. Co charakterystyczne, Kościukiewicz-Baczyński recytuje (właściwie: czyta na głos) i śpiewa znacząco gorzej od uczestniczek i uczestników slamu: duka, haczy się, „celowo mamrocze”, tak jakby trochę wstydił się ładunku emocjonalnego swojej poezji, a przy tym chciał subtelnie zaznaczyć, że jest

22 Dla Meli Koteluk nie było to ostatnie spotkanie z poezją Baczyńskiego, bo w 2020 r. na zamówienie Muzeum Powstania Warszawskiego nagrała wraz z kwartetem Kwadrofonik album muzyczny *Astronomia poety. Baczyński*.

23 Teledysk i informacje o nim dostępne w: Czesław Śpiewa & Mela Koteluk, *Pieśń o szczęściu*, <https://www.youtube.com/watch?v=brftyIVBy4c> (29.02.2024).

kimś innym niż podmiot liryczny jego wierszy. Dystans ten widoczny jest też w warstwie praktyk performatywnych: w scenach fabularyzowanych poeta czyta swoje wiersze z rękopiśmiennego notatnika, na pamięć zna tylko piosenkę *O, Barbaro, o, Barbaro*, ale nawet w tym przypadku mimikę i gestykulację ogranicza do minimum (usiłuje dyrygować podległymi żołnierzami). Uczestniczki i uczestnicy slamu mają poezję Baczyńskiego uwewnętrzną (a nawet ucieleśnioną) bardziej niż on sam: nie muszą posiłkować się zapisem tekstu, a przy tym świadomie pracują głosem, wyrazem twarzy i postawą ciała, niekiedy zamykają oczy, wczuwając się w przeżycia podmiotu lirycznego.

Taki zabieg sugeruje, że „wersją pierwotną” wierszy Baczyńskiego jest ich zapis tekstowy, ich wykonanie głosowe (nawet przez ich autora albo wręcz zwłaszcza przez niego) wymaga wysiłku, a lepsza jakość przychodzi z czasem. Jeśli, jak chciał Stanisław Pigoń, Baczyński był już w chwili śmierci jednym z brylantów, którymi polski los każe strzelać do wroga, to jego poezja jest jak diament, który wymaga szlifowania. Zestawienie głosu Kościukiewicza, który „szemrze pod nosem”, z pełnymi zaangażowania slamerami można interpretować na wiele sposobów. Ktoś mniej życzliwy uczestniczkom i uczestnikom slamu mógłby uznać, że reżyser filmu dał im fory: tak poprowadził zawodowego aktora, by zagrał słabiej niż poeci-performerzy, wówczas zasadniczo nieznanymi szerszej publiczności „amatorzy”. Interpretacja ta byłaby niesprawiedliwa o tyle, że osoby uczestniczące w slemie nie były zupełnymi debiutantami na estradzie i już wówczas mogły pochwalić się obiecującym własnym dorobkiem artystycznym, a niektóre z nich rozwinęły później profesjonalną karierę poetycką i muzyczną, jak na przykład uhonorowana Wrocławską Nagrodą Poetycką Silesius Kamila Janiak, która wydała łącznie sześć książek poetyckich (w tym dwie przed premierą Baczyńskiego) i jest wokalistką pięciu zespołów<sup>24</sup>.

Sklaniałbym się ku interpretacji, że Piwowarski, grając jakością wykorzystanych w filmie interpretacji głosowych (Kościukiewicza, slamerki i slamerów, a wreszcie Meli Koteluk i Czesława Mozila oraz zespołu Lao Che), pokazuje środkami filmowymi ewolucję obiegu poezji Baczyńskiego – od sytuacji, w której wierszy poety nie zna dobrze nawet on sam, kiedy wysiłek przy ich (być może pierwszych) publicznych, autorskich wykonaniach położony był na funkcję impresywną (przekonywanie do siebie i swoich utworów, zasadniczo mało komfortowe dla onieśmielonego introwertyka), do czasów, w których utwory Baczyńskiego są powszechnie znane, cenione i kojarzone

24 Kamila Janiak, biogram w Wikipedii, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Kamila\\_Janiak](https://pl.wikipedia.org/wiki/Kamila_Janiak) (29.02.2024).

z osobą autora, więc kolejni wykonawczynie i wykonawcy pracują przede wszystkim nad funkcją ekspresywną swoich interpretacji, tak aby odróżnić ją od wykonań innych artystek i artystów, na przykład podjąć rywalizację z innymi osobami uczestniczącymi w slamie albo zaśpiewać inaczej niż wokalistki i wokaliści interpretujący poezję Baczyńskiego wcześniej.

Nie do przecenienia są także napięcia między wykorzystanymi w obrazie Piwowarskiego utworami Baczyńskiego a innymi składnikami warstwy audytywnej filmu – nagraniami dźwiękowymi z czasów, w których żył poeta, i wypowiedziami świadków historii, którzy dzielili się po wojnie wspomnieniami o nim. Tak jak milczenie Kościukiewicza-Baczyńskiego w scenach fabularnych filmu jest wymownym kontrapunktem dla obficie cytowanych wspomnień o poecie, tak zamierzona niedoskonałość odgrywanych przez aktora głosowych prezentacji poezji silnie kontrastuje zarówno z późniejszymi interpretacjami tej twórczości (w wykonaniu slamerów i wokalistek), jak i z użytymi w filmie nagraniami dźwiękowymi z okresu życia poety (fragmenty utworów muzycznych i audycji radiowych z lat dwudziestych, trzydziestych i czterdziestych XX w.). Nagrania „z epoki” uświadamiają, że choć Baczyński był, jako słuchacz, zanurzony w ówczesnej kulturze audialnej, to nie mógł uczestniczyć w niej na zasadach pełnoprawnego twórcy: dźwięki nagrywano w studiach, do których nikt nigdy go nie zaprosił, nagrywanymi zaś mogli być właściwie tylko najważniejsi politycy i artyści estrady, a jeśli pisarze – to tylko ci najbardziej uznani; zarówno demokratyzacja technologii nagrywania i odtwarzania dźwięku, jak i popularyzacja społecznej praktyki korzystania z tego wynalazku, nastąpiły dopiero po drugiej wojnie światowej.

### **Życie i śmierć – dźwiękowość i milczenie**

Milczenie Krzysztofa Kamila Baczyńskiego stanowi poświadczenie jego śmierci: poeta nie dożył czasów, w których stosunkowo łatwo (na pewno łatwiej niż podczas drugiej wojny światowej i przed wojną) można by nagrać jego własny głos. Dlatego takich nagrań prawdopodobnie nigdy nie było, a jeśli były, to się nie zachowały, a jeśli się zachowały, to nie zostały dotąd odnalezione. W tym sensie w zabiegu mamrotania wierszy pod nosem przez Mateusza Kościukiewicza chodzi więc być może również o to, żebyśmy nie musieli żałować, że „naprawdę” nie da się usłyszeć Baczyńskiego – ani osobiście deklamującego własną poezję, ani w żadnym innym użyciu języka mówionego, które byłoby zarejestrowane. Gdybyśmy takie nagrania odnaleźli, zdaje się przekonywać Kordian Piwowarski, mogłyby nas one rozczarować, bo lepszy

był z Baczyńskiego kompozytor (autor partytury) niż dyrygent i wykonawca. Zarazem fundamentalny brak takich nagrań pozwala na twórcze działania innym artystkom i artystom, ale też na zaangażowany, niemalże interaktywny odbiór jego poezji przez kolejne pokolenia czytelniczek i czytelników. Z jednej strony brak pierwotnego, prymarnego głosu domaga się uzupełnienia (albo zagłuszenia) przez inne głosy (slamerek, muzyków, filmowczyń...), w efekcie czego powstaje nadmiar, skrywający ten brak i stojącą za nim stratę. Z drugiej strony ten właśnie brak otwiera przestrzeń dla tych uzupełnień: mówiąc Baczyńskim i słuchając Baczyńskiego, nie jesteśmy skrępowani głosem poety w swoich artykulacjach i odsłuchaniach. To czyni tę twórczość prawdziwie transmedialną i interaktywną, w rozumieniu, jakie zaproponował Lev Manovich, tj. nastawioną na wchodzenie w interakcje z odbiorcami na poziomie mentalnym, na przykład przez wywoływanie w nich „psychologicznych procesów uzupełniania brakujących informacji”<sup>25</sup>.

Film Piwowarskiego tematyzuje dźwiękowość poezji Baczyńskiego i jej podatność na remediacje – i to w trzech wymiarach: skryptoralności<sup>26</sup>, akuzmatyczności<sup>27</sup> i muzyczności<sup>28</sup>, wymagających zapewne szerszego jeszcze omówienia w innym miejscu i w innej (może dźwiękowej?!) formie podawczej – a zarazem jest wypowiedzią o roli głosu/milczenia i dźwięku/ciszy w kształtowaniu powojennej polskiej pamięci o poecie. Tak jak Lev Manovich uczynił kadry z awangardowego filmu Dzigi Wiertowa *Człowiek z kamerą* (1929) „wizualnym indeksem najważniejszych koncepcji” wyłożonych w *Języku nowych mediów*<sup>29</sup>, tak składniki warstwy audytywnej filmu Piwowarskiego mogłyby posłużyć do nagrania audioprzewodnika po pejzażu dźwiękowym, w jakim funkcjonują i jaki współtworzą poezja Baczyńskiego i legenda poety<sup>30</sup>.

25 L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 130.

26 Zob. A. Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Universitas, Kraków 2022.

27 Zob. P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Ch. Cox, D. Warner, przeł. J. Kutyla i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 106-112.

28 Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012.

29 L. Manovich, *Język nowych mediów*, rozdz. *Prolog: zbiór danych Wiertowa*, s. 31-49.

30 Na temat pejzażu dźwiękowego (*soundscape*) zob. R. Murray Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. M. Matuszkiewicz, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Ch. Cox, D. Warner, przeł. J. Kutyla i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 52-63.

Piwowarski starannie ten pejzaż dźwiękowy zrekonstruował, mając przy tym świadomość, że jakiegokolwiek wytwarzanie pseudoźródeł zakłamywałoby przekaz historyczny i manipulowało pamięcią o życiu, śmierci i twórczości bohatera filmu. Jak sam przyznawał w wywiadzie,

warstwa dokumentalna była dla mnie ważna, bo nie chciałem dodawać nic od siebie – narratora, dialogów, opisów. Wszystkie słowa w filmie są albo Baczyńskiego, albo świadków wydarzeń sprzed lat, którzy go znali<sup>31</sup>.

Oczywiście to nieprawda, że Piwowarski w warstwie audytywnej *Baczyńskiego* „nie dodał nic od siebie” – odpowiadał wszak za dobór i układ składników tej warstwy, a ponadto oddał głos bohaterom drugoplanowym (dialogi, co prawda nieliczne, jednak się zdarzają!), a nawet uczestniczkom i uczestnikom slamu (pod koniec filmu troje z nich odpowiada na pytanie, jak zachowaliby się w obliczu wybuchu wojny). Faktycznie jednak Baczyński wypowiada się w filmie tylko za pomocą tych źródeł, które po sobie pozostawił. Skoro nie prowadził zapisków autobiograficznych, nie znamy go z mowy innej niż wiązana i z języka spoza poetyki gatunków, choćby użytkowych (list, dedykacja, recenzja, autokomentarze), każde użycie języka mówionego codziennej komunikacji byłoby już krokiem w kierunku historii alternatywnej albo kontrfaktualnej. Piwowarski nie przekracza tej granicy: Baczyński wciąż milczy, choć ciągle słychać jego utwory i wspomnienia o nim.

Pryncypialny co do dźwięków reżyser *Baczyńskiego* znacznie więcej dodał jednak od siebie w warstwie wizualnej filmu – i za nią też był najbardziej krytykowany. Recenzenci i filmoznawcy skupili się bowiem na tym, co konstytuuje dzieło filmowe jako takie, a co Robert A. Rosenstone określił mianem „podwójnej tyranii, co znaczy ideologii: nieodzowności obrazu i bezustannego ruchu”<sup>32</sup>. Film, którego forma miała być „jak najbardziej zbliżona do poezji”, a którego zasadniczym tematem, jak starałem się ukazać w niniejszym eseju, są życie i śmierć Baczyńskiego ujmowane w kategoriach dźwiękowości i milczenia, nie może wypaść najlepiej, jeśli ocenie podlegają przede wszystkim jego warstwa wizualna i przebieg akcji. Nie warto jednak winić krytyków za ich krytykę, prędzej – reżysera za wybór medium, bo jak kąśliwie zauważył

<sup>31</sup> Kordian Piwowarski: *Baczyński jest jak narkotyk*.

<sup>32</sup> R.A. Rosenstone, *Historia w obrazach / historia w słowach. Rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, przeł. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwa UW, Warszawa 2008, s. 105.

Rosenstone, skoro film dokumentalny ulega tej „podwójnej tyranii”, to „pech dla tych wszystkich aspektów historii, których nie można ani zilustrować, ani szybko streścić”<sup>33</sup>. Być może więc *Baczyński* powinien być słuchowiskiem, pozostaje jednak filmem. Nie najlepiej się go ogląda, ale dobrze słucha.

## Abstract

---

**Łukasz Bukowiecki**

UNIVERSITY OF WARSAW

*Can We Hear Baczyński? Speaking About the Poet's Voice Through Film*

We can listen to the works of Krzysztof Kamil Baczyński (1921–1944) in many ways. However, hearing the voice of Baczyński himself proves challenging. Launched to mark the centenary of Baczyński's birth, the digital *Radio Baczyński* features over 120 songs inspired by his poems. Undoubtedly, Baczyński had neither the opportunity nor the need to record his own voice during his lifetime; he left no memoir, diary, or even loose autobiographical notes that could mediate his voice in the text. The 2013 poetry and biographical film *Baczyński* directed by Kordian Piwowarski aids in the search for Baczyński's voice. The film registers the existing methods of embodying this voice while significantly testifying to its eloquent absence.

## Keywords

---

sound, biographical film, documentary film, poetry film, voice, silence, vocal performance

---

33 Tamże, s. 106.

## Postpamięć w występach poetyckich Eugeniusza Tkaczyszyn-Dyckiego

Aleksandra Kremer

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 154–170

DOI: 10.18318/td.2024.3.9 | ORCID: 0009-0006-9119-3419

**E**ugeniusz Tkaczyszyn-Dycki należy do nielicznych polskich poetów, którzy na równi słyną ze swoich recytacji i spotkań autorskich, jak z drukowanych tomików wierszy. Ironiczne nawiązania do popularności tych występów poetyckich pojawiają się nawet w utworach Dyckiego, w których podmiot wspomina o „wieczorkach autorskich” i statusie „gwiazdy”. Same występy podsumowuje zaś frazą „la la la la”, a więc zestawem sylab nieraz dodawanych przez autora do recytacji, sylab stanowiących jedną z najbardziej rozpoznawalnych cech jego wykonan głosowych<sup>1</sup>. Jak zobaczymy w artykule, ciąg sylab „la la la la” jest cytowany przez Dyckiego także w innych kontekstach i może się stać ważną wskazówką do interpretacji jego występów.

Jak jednak uchwycić pozostałe składniki jego recytacji? Co składa się na specyfikę wykonan poety?

**Aleksandra Kremer** – John L. Loeb Associate Professor of the Humanities na Wydziale Sławistyki Uniwersytetu Harvarda, wykładowczyni literatury i kultury polskiej. Autorka dwóch monografii: *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu księzek* (2015) oraz *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II* (2021), nagrodzonej ASEES Kulczycki Book Prize in Polish Studies w 2022 r. Kontakt: akremer@fas.harvard.edu.

1 Przywoływany wiersz mówi o niewystępowaniu „na jeszcze jednym/ wieczorku autorskim (la la la la/ la la la la) w końcu przestanę mnie zapraszać/ znajdą sobie inną gwiazdę”; E. Tkaczyszyn-Dycki, *Ciało wiersza*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2021, s. 23.

W niejednym tekście naukowym i krytycznoliterackim znajdujemy mikroanalizy występów Dyckiego, w których kreację sceniczną twórcy porównywano do szamana, kapłana, postaci nie z tego świata, aktora czy jurodiwego<sup>2</sup>. Czerpiąc z tych odczytań, w artykule chciałabym zaproponować nowe spojrzenie na występy poety – z perspektywy polskiej pamięci kulturowej i postpamięci, a zatem kategorii rzadko stosowanych do badania wykonań głosowych i spotkań autorskich. Jak najpierw postaram się pokazać, kategorii te służą interpretacji tekstów drukowanych Dyckiego, te zaś pomogą nam w analizie samych występów. Obie wersje utworów traktuję tu jako równie istotne i dopełniające się, obie stanowią też w moim ujęciu artystyczną reprezentację postpamięci rodzinnej.

### Poezja i postpamięć

Poezję Dyckiego, obfitującą w powtórzenia, nawroty fraz i refreny, nie od dziś łączy się ze strukturą traumy<sup>3</sup>. W ostatnich latach Justyna Tabaszewska wspominała wprost o podobieństwie tej poetyki do mechanizmów postpamięci, a Agnieszka Waligóra pisała o dziedziczeniu traumy historycznej, wątki te nie były jednak rozwijane<sup>4</sup>. Tymczasem poezja Dyckiego rzeczywiście przypomina artystyczną reprezentację postpamięci rodzinnej z definicji Marianne Hirsch, tj. postpamięci rozumianej wąsko, jako rodzinny międzypokoleniowy przekaz traumy historycznej, który może prowadzić do utożsamienia się przez

---

2 Zob. np. P. Bogalecki, *Laska i trup. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki odprawia (rekolacje)*, w: *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2012; K. Pietrych, *Tkaczyszyn-Dycki's Continuous 'Song About...'*, „Acta Universitatis Lodzianis: Folia Litteraria Polonica” 2019, nr 1; A. Waligóra, *Dwa ciała poety. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego lektura performatywna*, „Przestrzenie Teorii” 2021, nr 35; A. Utler, *Unabweisbare Freiheit – Zur Entwicklung von Sinn beim Hören von Gedichten*, „Zeitschrift für Slavische Philologie” 2014, nr 1, s. 73, 76, 77, 79; M. Jurzysta, *O autorskiej recytacji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego i jej wpływie na cichą, samodzielną lekturę jego wierszy*, w: *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (III)*, red. W. Sawrycki i in., Mado, Toruń 2010.

3 Zob. np. J. Wiaderny, *Refreny traumy. O piosenkach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Tekstualia” 2018, nr 2; G. Tomicki, *Poetyckie krążenie wokół „Das Ding”. Funkcje powtórzenia w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Pamiętnik Literacki” 2014, nr 4.

4 J. Tabaszewska, *Powtórzenia i przynależności. Poezja Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego wobec pamięci*, „Teksty Drugie” 2017 nr 2, s. 410. Postpamięć jest też wspomniana w: J. Potkański, *Dzieła literackie ostatniego dwudziestolecia – ankieta*, „Tekstualia” 2022, nr 1, s. 194. Zob. też A. Waligóra, *Dwa ciała poety*.

dziecko z przeszłymi doświadczeniami rodziców. Przekaz tej traumatycznej pamięci pojawia się zwykle z opóźnieniem, jest zakłócony, cielesny, często też niewerbalny<sup>5</sup>.

Odczytywanie wierszy Dyckiego w perspektywie historii rodzinnej i historii południowo-wschodniej Polski, a nie tylko ogólnych rozważań o traumie, stało się w pełni możliwe dopiero w 2011 roku, ponad dwadzieścia lat po debiucie książkowym poety. Wtedy to w tomiku *Imię i zamię* Dycki zamieścił odautorską notę dotyczącą polsko-ukraińskiej historii swojej rodziny, jakby zawiązując z nami częściowy pakt autobiograficzny w zakresie tych tematów<sup>6</sup>. Od tej pory też narastają zbieżności pomiędzy wątkami biograficzno-historycznymi, coraz częściej poruszonymi w wierszach, a tematyką kolejnych odautorskich komentarzy i wypowiedzi poety.

W przypadku Dyckiego mamy do czynienia z pokoleniem, które można by określić jako drugie i pół po drugiej wojnie światowej – w czasie wojny dorosłymi ludźmi byli jego polska babcia i ukraiński dziadek, matka była małą dziewczynką<sup>7</sup>. Oczywiście pewne sygnały dotyczące przeszłości regionu i informacji o rodzinie, a zwłaszcza obrazy matki podmiotu lirycznego, jej choroby psychicznej i alkoholowej, pojawiały się w wierszach Dyckiego dużo wcześniej, dopiero teraz jednak, z opóźnieniem, możemy je połączyć z traumą historyczną, z wojenną i powojenną biografią rodziny.

5 M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, t. 29, nr 1, s. 105, 109-115.

6 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Przypis*, w: tegoż, *Imię i zamię*, Biuro Literackie, Wrocław 2011, s. 56. Co ciekawe, niektóre z tych faktów Dycki ujawnił już w 2000 r., nie miały one jednak bezpośredniego przełożenia na wiersze; również krytycy nie poruszali tych kwestii. Tekst Dyckiego nie był też szeroko znany; zob. E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego za słowa łapie Anna Podczaszy*, „Dziennik Portowy” 2000, nr 1, s. 116. Tekst na podstawie materiału sfilmowanego dla wrocławskiej telewizji, ale nie w pełni wykorzystanego w programie telewizyjnym. Dziś tekst jest dostępny także na stronie Biura Literackiego, <https://www.biurouliterackie.pl/biblioteka/wywiady/pojscie-za-norwidem/> (14.06.2024); przedstawia się go tam jako komentarz do książki Dyckiego z 2014 r.

7 W badaniach nad Zagładą ocalałe dzieci określane są czasem jako pokolenie półtora, „generation 1.5”, spomiędzy ocalałych i ich dzieci, czyli pierwszego i drugiego pokolenia. Analogicznie też Dycki jako dziecko osoby, która była dzieckiem w czasie wojny, jest określanym przeze mnie jako pokolenie drugie i pół; zob. np. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012, s. 15. Więcej o Dyckim zob. S. Trusewicz, *Praktyki wykluczania, praktyki rehabilitacji. O gorszości i otwarciu na to, co inne w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2017, nr 10, s. 199; E. Tkaczyszyn-Dycki, *Dyrdymałki dla Tomasza albo wykręcać kota ogonem*, „Dziennik Portowy” 2002, nr 6, s. 58.

W posłowniu do niemieckojęzycznego wydania wierszy z 2019 roku – w 2023 roku opublikowanego też po polsku w nowym wydaniu tomiku *Kochanka Norwida* – Dycki opisuje odrzucenie i izolację swojej matki w polskiej wsi, w której razem mieszkali<sup>8</sup>. Odrzucenie to wynikało z pamięci o wojennych działaniach jej ojca, należącego do ukraińskiego podziemia, ojca, który po wojnie odciął się od rodziny i mieszkał gdzieś w Polsce, ukryty przed władzami. Jak twierdzi Dycki, to naznaczenie i stygmatyzacja matki we wsi były wcześniejsze niż ujawnienie się jej chorób, alkoholizmu i schizofrenii. Jak pisze w posłowniu:

To nie choroba zniszczyła moją matkę. To ludzie, niekiedy dość bliscy, którzy nigdy nie zapomnieli, że jest unitką [...], że jej ojciec, wraz z najbliższą rodziną, przystał do ukraińskiego podziemia, że dopuścił się jednej zbrodni<sup>9</sup>.

Wyraźne powiązanie wydarzeń wojny i powojnia z późniejszym cierpieniem matki – a w konsekwencji i syna – pojawia się też w wierszach. Opisując deportację matki do północnej Polski w ramach akcji „Wisła” w 1947 roku, na wiele lat nim powróciła w rodzinne strony, podmiot liryczny stwierdza, że „każdy z nas/ po czymś takim by się rozchorował”<sup>10</sup>. W jeszcze innych utworach pojawiają się zaś ogólniejsze stwierdzenia dotyczące i matki, i kolejnych chorujących krewnych: „moja matka banderówka/ przeszła przez piekło i ciotka/ Marinka (siostra Bukity/ co się okrzyknął Wernyhorą)// odleciała w Lisich Jamach”, „moja matka banderówka odleciała/ nieco później i po niej”, „tamten świat już się skończył”<sup>11</sup>. Utwory Dyckiego nie przypisują zatem chorób jednej konkretnej sytuacji, Marinka i Bukita to osoby nieprzesiedlone, a chorujące. W swoich tekstach jednak Dycki bardzo wyraźnie łączy te choroby z traumami historycznymi, z piekłem czasu wojny, deportacjami, powojenną izolacją i napiętnowaniem. Jeszcze przed reportażem *Czystka* Katarzyny

8 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Nachwort*, przeł. M. Zgodzaj, w: E. Tkaczyszyn-Dycki, *Norwids Geliebte: Gedichte*, przeł. M. Zgodzaj, U. Wolf, Edition Korrespondenzen, Wien 2019; tenże, *Posłowie*, w: tegoż, *Kochanka Norwida*, wyd. 2, Biuro Literackie, Kołobrzeg 2023. Jestem wdzięczna Uljanie Wolf za zwrócenie mojej uwagi na *Norwids Geliebte*.

9 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Posłowie*, s. 66.

10 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Ciało wiersza*, s. 40.

11 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Dwie główne rzeki*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2019, s. 16, 17.

Surmiak-Domańskiej z 2021 roku Dycki akcentuje więc w przestrzeni polskiej literatury temat powojennych chorób psychicznych osób pochodzących z południowo-wschodniej Polski, dodatkowo przypominając o chorowaniu osób zaklasyfikowanych przez Polskę jako Ukraińcy<sup>12</sup>.

Samo pisanie o krewnych chorujących po wojnie przypomina rzecz jasna, że skutki dawnych wydarzeń dotyczą podmiot wierszy Dyckiego. Wiele wcześniejszych tekstów poety jest poświęconych zajmowaniu się matką, której chorobę widzimy dziś w nowym świetle. Niektóre wiersze wskazują jednak jeszcze wyraźniej na silne utożsamienie się syna z doświadczeniami matki, a zatem na kolejną cechę postpamięci wymienianą przez Hirsch. Przywołując wcześniejszą niż akcja „Wisła” deportację matki do Związku Radzieckiego w 1945 roku (skąd uciekła), podmiot pisze, że jego „miejsce jest// w transporcie po stronie/ matki w bydlęcym wagonie”<sup>13</sup>. W wierszu tym podmiot przejmuje od matki zaklasyfikowanie jej jako obcej i wątpi w stabilność swojej pozycji jako polskiego poety. W innym utworze podmiot utożsamia swoje doświadczenia z lat osiemdziesiątych z doświadczeniami matki z 1947 roku, kiedy stwierdza, że „akcja «Hiacynt» myli mi się/ z akcją «Wisła»”<sup>14</sup>. Mechanizmy działania postpamięci są też ukazane w wyjątkowym, sporo wcześniejszym wierszu *Żródełko*, w którym czytamy, że „opowiadają mi bajkę kto kogo zarabiał// siekierą Ukrainiec czy Lach”, i w którym czerpiemy „z dna ich bajki/ o potworach po obu stronach lustra”<sup>15</sup>. W tym utworze przerzutnie zdają się podkreślać rwany przekaz przerażających opowieści, które, jak stwierdza Hirsch o postpamięci, mogą przypominać rozbite refreny, a same przeszłe doświadczenia nabierają w rodzinach statusu baśni<sup>16</sup>. Pisząc o postpamięci, należy zresztą dodać, że kategoria ta pierwotnie obejmowała tylko potomków ofiar, w odniesieniu do polskiej literatury poszerzano ją jednak o potomków świadków i sprawców. W przypadku historii opisywanych w wierszach i komentarzach Dyckiego wszystkie te role wydają się zaś

12 K. Surmiak-Domańska, *Czystka*, Czarne, Wołowiec 2021.

13 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Kochanka Norwida*, Biuro Literackie, Wrocław 2014, s. 9. Dalsze cytaty wierszy z *Kochanki Norwida* pochodzą z tego wydania, jedynie *Postłowie* jest cytowane za wydaniem z 2023 r.

14 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Dwie akcje*, „Mały Format” 2018, nr 5, <http://malyformat.com/2018/05/dwie-akcje/> (30.09.2023).

15 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988-2010)*, Biuro Literackie, Wrocław 2010, s. 215.

16 M. Hirsch, *The Generation of Postmemory* (2012), s. 31.

splątane, mamy zarówno sprawców (przywoływane są zbrodnie dziadka), jak i cierpienie babci, matki (potęgowane także przez jej męża), a w konsekwencji cierpienie syna<sup>17</sup>.

Jak zauważają Hirsch i Pascale Bos, opowieści postpamięciowe, skupione na historii rodzinnej, nieraz są pozbawione szerszego tła, tak potrzebnego w edukacji historycznej<sup>18</sup>. Podobnie i Dycki nie rysuje szerszego tła, nie włącza się w debaty historyczne, ale raczej zakłada znajomość historii. Większość komentatorów zdaje się równie skrótowo lub domyślnie odwoływać do faktów historycznych obecnych w polskiej pamięci kulturowej, zwłaszcza w jej funkcjonalnej postaci<sup>19</sup>. Tym samym trudniej jest nam zauważyć, że optyka Dyckiego nie zamyka się w polskiej pamięci kulturowej, a momentami wręcz ją podważa. Postpamięć drugiej wojny światowej i powojnia pozostaje u poety zakłóconym przekazem rodzinnym i lokalnym, bo też jest to przekaz niespójny z polskimi narracjami szkolnymi i medialnymi, które najwyżej potęgują u podmiotu poczucie wykluczenia. Dyckiego literacka reprezentacja postpamięci rodzinnej ma więc szansę zmodyfikować repertuar polskiej pamięci funkcjonalnej, wskazując na perspektywy mniej w niej obecne. Niektóre z tych zagadnień pojawiają się dziś częściej w dyskursie publicznym<sup>20</sup>, warto jednak pamiętać, że wiersze Dyckiego, stanowiące samo centrum polskiej poezji współczesnej, subtelnie sygnalizują te kwestie od ponad dekady.

17 Np. Michael Rothberg nadal wyklucza odnoszenie kategorii postpamięci do potomków sprawców i uwikłanych; tenże, *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford University Press, Stanford 2019, s. 14. W polskich badaniach postpamięć odnoszono jednak do świadków Zagłady: K. Bojarska, *Historia Zagłady i literatura (nie)piękna. „Tworki” Marka Bieńczyka w kontekście kultury posttraumatycznej*, „Pamiętnik Literacki” 2008, nr 2; a nawet do Wołynia i potomków sprawców: A. Kowalik, *Literatura wobec pracy pamięci na przykładzie „Oksany” Włodzimierza Odojewskiego*, „Teksty Drugie” 2020, nr 3.

18 M. Hirsch, *The Generation of Postmemory* (2008), s. 115; P. Bos, *Positionality and Postmemory in Scholarship on the Holocaust*, „Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture” 2003, nr 19, s. 61–68.

19 Pamięć funkcjonalna w rozumieniu Aleidy Assmann. Jak sądzę, założenia polskiej pamięci przyjmowane są np. w: Z. Chojnowski, *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, czyli umykanie i przepracowywanie*, „Akcent” 2017, nr 2; E. Sobol, *Wątki ukraińskie w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Studia Polsko-Ukraińskie” 2022, nr 9; K. Kuczyńska-Koschany, *Imię własne, znamię od rymu. Tkaczyszyna tkanina tożsamościowa*, w: *Pokarmy*; M. Staško, *Co twój dziadek robił w UPA?*, „Elewator” 2017, nr 1.

20 Zob. np. I. Chruślińska, *Sploty. O Ukraińcach z Polski rozmowy z Piotrem Tymą*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2023.

Wyjątkowość perspektywy Dyckiego bierze się zarówno z częściowo ukraińskiego pochodzenia poety, jak i z miejsca, gdzie przed wojną mieszkała i dokąd wróciła kilkanaście lat po wojnie jego rodzina, czyli okolic Lubaczowa. To umiejscowienie wpływa choćby na przedstawienie konfliktu polsko-ukraińskiego z perspektywy zachodniej części Galicji Wschodniej (i dawnego województwa lwowskiego), a nie na przykład Wołynia. Stąd też obecność w wierszach Dyckiego kuzynów z AK obok ciotki z UPA, pytania o to, „kto kogo zarąbał”, unikanie demonizacji jednej ze stron i odniesienia do 1944 roku, kiedy spalono wieś Wólka Krowicka<sup>21</sup>. Z tego umiejscowienia akcji na niewielkim obszarze Galicji Wschodniej, który został w powojennej Polsce, wynika również pierwsze przesiedlenie matki do Związku Radzieckiego w ramach deportacji kilkuset tysięcy Ukraińców, fali przesiedleń Ukraińców znacznie mniej pamiętanych w Polsce niż późniejsza akcja „Wisła”<sup>22</sup>. Z pewnością zaś ten kierunek deportacji jest w polskiej kulturze mniej obecny niż powojenne repatriacje Polaków z Ukrainy do Polski. Inaczej niż znane wiersze Adama Zagajewskiego czy Tomasza Różyckiego, skupiające się na rodzinach przesiedlonych ze Lwowa i z okolic na zachód, do Polski, poezja Dyckiego przypomina nam o matce poety deportowanej w odwrotnym kierunku i uciekającej z transportu<sup>23</sup>.

Ze względu na to, że rodzina Dyckiego i rodzinne okolice ostatecznie zostały w Polsce, a matka po latach wróciła na pogranicze, wiersze Dyckiego stają się także polemiką z nostalgiczną wizją wielokulturowych przedwojennych Kresów, które zniknęły, wizją budowaną przez przesiedlonych Polaków, idealizacją miewającą cechy dyskursu kolonialnego<sup>24</sup>. Podmiot wierszy

21 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, Lokator, Kraków 2016, s. 30, 31; tenże, *Oddam wiersze w dobre ręce...*, s. 215. O fazach konfliktu polsko-ukraińskiego zob. np. T. Snyder, *Rekonstrukcja narodów. Polska, Ukraina, Litwa, Białoruś 1569-1999*, przeł. M. Pietrzak-Merta, Pogranicze, Sejny 2006, s. 183-199.

22 A. Wylegała, *Przesiedlenia a pamięć. Studium (nie)pamięci społecznej na przykładzie ukraińskiej Galicji i polskich „ziem odzyskanych”*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014, s. 116-117, 121; T. Snyder, *Rekonstrukcja narodów*, s. 208-216. Większość krytyków piszących o Dyckim wspomina tylko o akcji „Wisła”.

23 Mam tu na myśli np. tomik *Jechać do Lwowa* Adama Zagajewskiego i poemat *Dwanaście stacji* Tomasza Różyckiego.

24 E. Stańczyk, *Ukraine and Kresy in Tomasz Różycki's „Dwanaście stacji”: Postcolonial Analysis*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2009, nr 1/2, s. 98, 99, 105. W przypadku tekstu Różyckiego Stańczyk odróżnia postkolonialną świadomość narratora od kolonialnych wyobrażeń niektórych starszych członków rodziny. Zob. też B. Bakuła, *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*, „Teksty Drugie” 2006, nr 6.

Dyckiego tymczasem naocznie przygląda się tym nielicznym przesiąkniętym przemogą terenom pozostawionym w kraju, dowiaduje się, „kto kogo wrzucił/ do studni koło której teraz przechodzę”<sup>25</sup>. Wydaje się, że Dyckiego nawiązania do sielanki, folkloru i baśni, zauważane wcześniej przez badaczy jego wierszy<sup>26</sup>, zawsze przeniknięte jednak śmiercią i chorobą, można czytać jako antysielanki, jako polemikę z mitologią Kresów, jako postpamięciową baśń.

Jest to tym wyraźniejsze, że wielojęzyczna kultura regionu nie zniknęła w świecie Dyckiego wraz z końcem wojny, w tekstach poety widzimy jej powojenne pozostałości, czyli ostre podziały na to, kto w jakim języku mówi. Spolonizowany ojciec zabrania matce mówić po ukraińsku, choć sam posługuje się polsko-ukraińskim dialektem, ukraińska ciotka oczekuje znajomości ukraińskiego, polska babcia koryguje u wnuka polski<sup>27</sup>, dialekt matki poeta nazywa „zachwaszczoną polszczyzną”<sup>28</sup>, ale w szpitalach matka odruchowo krzyczy też po ukraińsku, na co w jednym z wierszy pielęgniarz reaguje pytaniem: „w jakim języku ryczy/ ta krowa”<sup>29</sup>. Zamiast nostalgicznej wizji wielokulturowości, za którą tęskniono w literaturze polskiej, widzimy więc raczej głębokie rany i sprzeczne lojalności, a także uprzedzenia i polonizację. Najbardziej wyrazistym przykładem powojennej dyskryminacji jest jednak nazywanie matki przez polską społeczność „banderówką” ze względu na wojenną działalność jej ojca, mimo że ten po wojnie odciął się od rodziny<sup>30</sup>. Dycki niejednokrotnie wspomina, że zadaniem jego wierszy jest „zrehabilitować banderówkę”<sup>31</sup>. Nawet tu pojawiają

25 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce...*, s. 215.

26 J. Borowczyk, *Z kości piszczałka (sielanka, dumka, nekrolog)*, w: *Pokarmy*.

27 O ojcu zob. E. Tkaczyszyn-Dycki, *Posłowie*, s. 66; o ciotce: tenże, *Dwie główne rzeki*, s. 30; o babci: przemówienie Dyckiego podczas rozdania nagród poetyckich Silesius w 2020 r. (ok. min 44:40), Gala Angelus Silesius 2020, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=JZa-YfNOaU> (14.06.20204).

28 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Dwie główne rzeki*, s. 8. Zob. też tenże, *Imię i zamię*, s. 34. Za pomoc w analizie cytowanych przez poetę słów matki, czyli przykładów tej „zachwaszczonej polszczyzny”, jestem wdzięczna Irynie Kovalchuk. Cytaty obejmują standardowe słowa ukraińskie, słowa znane z dialektów ukraińskich, określenia lokalne oraz wyrazy polskie.

29 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Posłaniec*, „*Twórczość*” 2023, nr 4, s. 6. Zob. też tenże, *Kochanka Norwida*, s. 61-63.

30 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Skromne miejsce dla syna Hrudnychy*, tekst dostępny na stronie Biura Literackiego, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/kazdym-wzgledem-notatki-wywiadu/> (30.09.2023).

31 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, s. 26.

się jednak sprzeczności: choć pisanie po polsku pomaga w osiągnięciu tego celu, gdyż to w polskich oczach potrzebna jest rehabilitacja, wybór polskiego może być odczuwany również jako zdrada ukraińskiej części rodziny i tożsamości: „nie jestem/ bez winy odkąd piszę po polsku przeciwko komu”<sup>32</sup>.

Jak widzimy, w przypadku wierszy Dyckiego sama splątana historia rodzinna opisywana w utworach, w tym ciężąca postpamięć przeszłych wydarzeń, wystarcza, by odróżnić te teksty od dominujących w polskiej literaturze przekazów na temat wojny i Kresów. Przez tę indywidualną perspektywę twórczość Dyckiego wprowadza do polskiej poezji istotne korekty, dopełnienia i punkty widzenia. Jak postaram się dalej pokazać, podobną funkcję zdają się też pełnić wykonania głosowe wierszy Dyckiego, analizowane w świetle powyższych rozpoznań. Zanim jednak zajmę się postpamięcią, kilka stron poświęcę samym składnikom recytacji Dyckiego.

### Występy poetyckie a postpamięć

Dycki nie od razu był chętny, by czytać swoje wiersze na spotkaniach autor-skich. Podczas gdy pierwszą książkę opublikował w 1990 roku, jego słynny występ na festiwalu w Legnicy odbył się dopiero w 1999 roku. Jego pierwsze czytania na festiwalach w 1999 i 2000 roku wywoływały zresztą zdziwienie odbiorców ze względu na zaskakujące pauzy i akcentowania, a Dycki sam przeproszał wtedy za chaos. Jego styl recytacji w pełni rozwinął się dopiero w 2002 i 2003 roku, kiedy doszły do niego momenty nucone i nieczysto śpiewane<sup>33</sup>.

W kolejnych latach ta melodyjna recytacja i śpiew – a także zaskakujące pauzy czy pozorne błędy – pozostały kluczowymi składnikami występów Dyckiego, którym towarzyszą również gesty i ruchy sceniczne. W trakcie

32 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce...*, s. 215. Alienację i przymusową polonizację Dyckiego wielokrotnie komentowano, różne ujęcia jego stosunku do polszczyzny pojawiają się np. w: E. Kuliś, *Gente Ruthenus, Nazione Polonus, czyli alienacja w centrum. O wierszach Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Czas Kultury” 2016, nr 4; E. Prokop-Janiec, „*Moje miejsce jest w polszczyźnie*”. *Translingwalna wyobraźnia w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, w: *Poezja polska ostatnich dwustu lat. Odczytania i przekroje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, U.M. Pilch, Wydawnictwo UJ, Kraków 2022.

33 A. Burszta, *Ktoś naprawdę wyjątkowy*, rozmawiała A. Olszewska, tekst dostępny na stronie Biura Literackiego, <https://www.biurroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/ktos-naprawde-wyjatkowy/> (30.09.2023). Nagrania z tych festiwali są dostępne na stronie Biura Literackiego, <https://www.biurroliterackie.pl/autorzy/eugeniusz-tkaczyszyn-dycki-2/?view=biblioteka&kategoria=dzwieki> (30.09.2023).

występów poeta nie siedzi za stołem: porusza się zgarbiony, mocno pochyłony, rytmicznie zginając kolana, czasem wręcz kucając. Regularnie spogląda na wydrukowane teksty, a po każdym spojrzeniu teatralnie kładzie rękę z kartkami na plecach i recytuje fragment. Gesty te niejako podkreślają niepamiętanie całych tekstów przez poetę i sztuczność ich ukrywania za plecami, jakby przywołują tradycyjną kulturę recytacji z pamięci i zarazem ją podważają<sup>34</sup>.

Krystyna Pietrych zwracała jednak uwagę, że mimo wyraźnej teatralizacji twórczość Dyckiego nie jest kpiną z poezji. Autor zachowuje się nie tylko jak aktor, lecz także jak kapłan<sup>35</sup>. Podobnie Piotr Bogalecki porównywał to zachowanie do jurodiwych, do „świętych idiotów” z tradycji prawosławia<sup>36</sup>. Występy poety obfitują w takie paradoksy: elementy transowe i prześmiewcze współlistnieją ze sobą, a rytm recytacji Dyckiego opiera się w części na tych zaskakujących pauzach, rwących wypowiedź, a zarazem trzymających w napięciu i powtarzalnych.

Spójrzmy, jak te sprzeczne cechy wyglądają na konkretnym przykładzie – wiersza *Bryndza*, nagranego podczas spotkania autorskiego w 2003 roku<sup>37</sup> (i bardzo podobnie wykonywanego w 2006 roku, choć organizatorzy dodali wtedy akompaniament muzyczny<sup>38</sup>). Pierwsze linijki tekstu odczytywane są przez poetę z następującymi pauzami (znaczonymi pionowymi kreskami): „w tym | przygranicznym | miasteczku/ mają dwie | księgarnie i dwa cmentarze”<sup>39</sup>. Jak widzimy, pauzy pojawiają się w zaskakujących składniowo miejscach, w środku wersów i fraz, między „tym” a „przygranicznym”, między „dwie” i „księgarnie”. Gdzieś tam słychać oddech, a chwiejny głos przechodzi w szept. W swojej recytacji Dycki wyraźnie tworzy arbitralne frazy prozodyjne niewynikające wprost z budowy wiersza, z wersyfikacji, składni

34 Opis oparty na nagraniach Dyckiego dostępnych na stronach YouTube, Biuro Literackie, Lyrik-line, <https://www.lyrikline.org/de/player/playautor/1645> (14.06.2024) oraz obserwacji spotkań autorskich 20 maja 2015 na festiwalu Poznań Poetów i 26 kwietnia 2015 na festiwalu Port Literacki we Wrocławiu.

35 K. Pietrych, *Na granicy słowa. Transowy tok Dyckiego*, w: *Pokarmy*, s. 132-134.

36 P. Bogalecki, *Laska i trup*, s. 28o.

37 Nagranie spotkania „Przyczynek do nauki o nieistnieniu” dostępne na stronie Biura Literackiego, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/dzwieki/przyczynek-nauki-o-nieistnieniu/>, (30.09.2023; zob. od min 13:50).

38 Nagranie spotkania „Dożynki” dostępne na stronie Biura Literackiego, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/dzwieki/dozynki/> (30.09.2023; zob. od min 56:40).

39 Wiersz można np. znaleźć w: E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce...*, s. 271.

czy semantyki. Frazy te wyodrębniane są wspomnianymi pauzami, ale dodatkowo końcowe sylaby fraz poeta też wzmacnia i przedłuża – nawet jeśli zwykle byłyby to sylaby nieakcentowane, jak w słowach „tym” i „dwie”, które u Dyckiego niespodziewanie stają się akcentowanymi sylabami końcowymi. Dycki wprowadza więc pauzy i nowe frazy w nieoczekiwanych miejscach, a jednocześnie omija je w miejscach oczekiwanych. Choć pomiędzy pierwszą a drugą linijką wiersza (przejście zaznaczone powyżej ukośnikiem) nie występuje typowa przerzutnia, poeta rezygnuje z pauzy między wersami, czytając „miasteczku” i „mają dwie” łącznie, a zmianę wersu markując tylko mocniejszą artykulacją i zmianą intonacji.

Inny przykład zaskakujących wewnętrznych podziałów wersu – a nawet słowa – pojawia się, kiedy Dycki czyta w tym samym wierszu i nagraniu, że stara się „przypodobać Panu Bogu jak każdy wariat”. „Przy-po-do-bać” ma sylaby jakby oddzielone oddechem wyraźnie wybuchowych głosek „p” i „b”, są one też przedłużane, o zmiennej intonacji, a zatem fonetycznie akcentowane, dając efekt bliski skandowania. Kolejny podział wewnętrzny wyrazu pojawia się w sformułowaniu „do Zakopanego”, gdyż przerwa przed wybuchowym „p” i tym samym poprzedzające je „o” wydają się wyraźniejsze niż tradycyjny akcent na „ne”, również tutaj obecny. Zasady polskiego akcentowania okazują się więc podważone – nie tylko nietypowe (lub wszystkie) sylaby są podkreślane przez autora, lecz także środki użyte w tym celu bywają niezwykle. Zamiast głośności, długości i wysokości głosu podkreślenie wykorzystuje tu głoskę wybuchową. Na koniec tej niespodziewanej recytacji poeta dodaje zaś jeszcze swoje „lala lala lala lala”.

Można się zastanawiać, jak interpretować styl czytania Dyckiego na tle polskiej pamięci kulturowej. Mocne kontury intonacyjne i melodyjna wymowa kojarzyć nam się mogą z recytacją kresową. Wyraźne przedłużanie i intonowanie sylab akcentowanych w słowach na końcu fraz, czasem też przedłużanie końcowych sylab nieakcentowanych jest słyszalne w nagraniach Czesława Miłosza. Jak pisały o nich Teresa Dobrzyńska i Lucylla Pszczołowska, „autorecytacja jego charakteryzuje się rodzajem zaśpiewu, polegającym na przedłużeniu ostatniej samogłoski akcentowej”<sup>40</sup>. Badaczki zauważały podobną manierę również u Jarosława Iwaszkiewicza, który, jak wiadomo, pochodził z Ukrainy. Wydaje się, że elementy tego stylu czytania były także obecne na końcu fraz, poza tym czytanych już dużo bardziej płasko,

40 T. Dobrzyńska, L. Pszczołowska, *Wiersz a recytacja*, „Pamiętnik Literacki” 1982, nr 3/4, s. 267, 277–278.

w nagraniach Adama Zagajewskiego<sup>41</sup>. Choć można by powiedzieć, że rytm polszczyzny w ogóle opiera się na frazach prozodyjnych, w drugiej połowie XX wieku tak wyrazisty styl intonowania zanikł jednak w Polsce, prawdopodobnie wraz z utratą częstego kontaktu z bardziej melodyjnymi językami wschodniosłowiańskimi, a deklamacja podobna do śpiewu czy inkantacji, mówiona z pamięci, nie była nawet bliska Miłoszowi. W Polsce kojarzy się ona raczej z kulturą rosyjską<sup>42</sup>. Na tym tle widać, że recytacje Dyckiego nawiązują do skojarzeń z poetą „ze wschodu”. Autor wzmacnia intonację fraz, a zwłaszcza końcowych wyrazów, stara się mówić z pamięci, dodaje elementy śpiewane – ale zarazem też podważa te skojarzenia. Przedłużane sylaby to nie te, których się spodziewamy, melodie są na granicy parodii, jak gdyby coś się zepsuło, coś złego stało na pograniczu – i jak wiemy, właśnie tak było.

To przełamanie tradycyjnej recytacji odbywa się u Dyckiego nie tylko z pomocą melodii, lecz także, jak widzieliśmy wcześniej, arbitralnych pauz i słyszalnego oddechu. Czytanie przedzielone pauzami i poprawkami, niedoskonałościami i arbitralnością było w polskiej poezji domeną Tadeusza Różewicza, którego poetykę nieraz łączono ze skutkami drugiej wojny światowej. Różewicz celowo przeciwstawiał się też pompatycznym recytacjom i wierze w szczególne moce poezji<sup>43</sup>. Dycki wydaje się twórczo rozwijać to podejście: mocniej niż Różewicz wskazuje na dawne idee recytacji, zarazem pokazując, że dziś już nie da się tak czytać.

W książce *The Sound of Modern Polish Poetry* bardziej szczegółowo analizowałam zmiany zachodzące w dwudziestowiecznej polskiej recytacji autorskiej, przywoływane tu tylko skrótowo. Na tle tych badań Dycki wydaje się plasować na skrzyżowaniu różnych stylów wypracowanych w XX wieku, od Miłosa do Różewicza; do tego skrzyżowania trzeba by jeszcze dodać balansujące między misterium a zabawą występy Mirona Białoszewskiego<sup>44</sup>. Warto także wspomnieć ostatnie nagrania Aleksandra Wata, w których dawniejsze myślenie o intonacji poezji splota się z artykulacją naznaczoną

---

41 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2021, s. 304-305.

42 Tamże, s. 14, 107-117, 276.

43 Tamże, s. 217-262. O czytaniu Różewicza, w tym niestandardowych pauzach zob. też A. Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Universitas, Kraków 2022, s. 196-201.

44 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, s. 124-153.

wiekami, cierpieniem i słyszalnym oddechem<sup>45</sup>. Przywołanie tych wcześniejszych stylów czytania polskich poetów nie dowodzi, rzecz jasna, że Dycki wprost nimi się inspirował, ale pomaga nam wyodrębnić poszczególne składniki jego recytacji i wrażenia przez nie wywoływane. W swoich występach Dycki zatem zdaje się nawiązywać do kultury pogranicza (znanej szerzej, nie tylko z wykonań głosowych pojedynczych autorów), a zarazem podważa możliwość takiej recytacji po wojnie i dodaje indywidualną, jakby intymną perspektywę.

Powyższe składniki recytacji Dyckiego składają się na nowy efekt artystyczny – można uznać, że jego polszczyzna mówiona to polski udziwniony, jak powiedzieliby formalści, to polski, który brzmi obco i niespodziewanie. Przypomnijmy sobie choćby wypowiedziane przez poetę wyrażenie „do Zako-panego”, to wybuchowe „p” i wyraźne „o” przed oddechem. Czytanie Dyckiego zdaje się obrazować, jak chwyt udziwnienia może działać w żywej mowie. Jak pamiętamy, Wiktor Szklowski wspominał o nieprawidłowym akcentowaniu jako jednym ze środków do ożywienia poezji. Lew Jakubiński odnosił się z kolei do dźwięków zmienionych przez emocje w języku poetyckim – podobny efekt daje chyba u Dyckiego też szept czy oddech. Wreszcie Jewgienij Poliwanow pisał o pozbawionych znaczenia powtórzeniach i refrenach jako najbardziej poetyckim elemencie poezji – do czego pasowałoby „la la” Dyckiego<sup>46</sup>.

Zestawienia z teoriami formalistów zwracają uwagę na to, że jeszcze zanim Dycki zaczął wprost pisać i opowiadać o historii swojej rodziny i pogranicza, jego recytacje już przedstawiały tę kwestię obcości i inności i wystawiały go na ryzyko ośmieszenia się, którego doświadczała przecież jego matka i które sam znał z wcześniejszych etapów życia i edukacji. Inność tych recytacji zdaje się wyrażać naznaczenie traumatyczną, splątaną historią pogranicza polsko-ukraińskiego oraz alienacją i upokorzeniem, dla których Dycki znalazł fonetyczne i teatralne odpowiedniki. To, co poeta proponuje, to odmienna perspektywa patrzenia na kulturę polską – a w tym wypadku recytację kresową. Warto tu wrócić do wspomianej figury jurodiwych, swoim zachowaniem prowokujących upokorzenie i cierpienie, by w ten sposób naśladować

45 Tamże, s. 186-197.

46 Teksty Szklowskiego (*Wskrzeszenie słowa*), Jakubińskiego (*O dźwiękach języka poetyckiego*) i Poliwanowa (*Ogólna zasada fonetyczna wszelkiej techniki poetyckiej*) można znaleźć w tomie: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, PIW, Warszawa 1970.

Chrystusa (choć czczono także osoby, które po prostu chorowały psychicznie)<sup>47</sup>. Jurodowi mogą być jednak nazbyt odległą analogią dla działań Dycckiego. Poszukując innych przykładów naznaczenia i odmienności, niektórzy badacze porównywali Dycckiego do ukraińskich lirników i kobziarzy, niemniej poetę odróżniają od nich brak instrumentu muzycznego, brak wizerunku niewidomego pieśniarza i wiersze odległe od epickich dum<sup>48</sup>. Można też wreszcie zestawić Dycckiego z wędrownymi dziadami znanymi z terenów Polski i ich pieśniami. Dziadowie byli często traktowani jako łącznicy świata zmarłych i żywych, dotknięci przez Boga, pielgrzymujący, obcy i odmienni, także ze względu na podkreślaną przez siebie niepełnosprawność czy chorobę. Zarazem jednak wielu dziadów-żebaków wysmiewano i oskarżano o oszustwo i grę<sup>49</sup>. Dycki występujący w największych polskich miastach zdaje się właśnie takim przybyszem z odległych obszarów, układającym plecy w garb, akcentującym swoją odmienność, w twórczości eksponującym peregrynację, piosenki o zmarłych i „podpieranie się kijem”<sup>50</sup>. Dycki wydaje się ćwiczyć wystawianie się na możliwe ośmieszenie, uosabiając własne naznaczenie postpamięcią, a zarazem balansując na granicy parodii. W jednym z wierszy nazywa się zresztą „wierszopisem pośmiewiskiem”<sup>51</sup>.

W tym kontekście szczególnego wymiaru nabiera wyznanie, które znajdujemy we wspomnianym już posłowniu do niemieckojęzycznego wydania wierszy z 2019 roku<sup>52</sup>, przedrukowanym po polsku w nowym wydaniu tomiku *Kochanka Norwida*. Po czterech latach od niemieckojęzycznego wydania Dycki rozpowszechnia także wśród polskich czytelników i czytelniczek nowe szczegóły z życia matki – w tym i taki szczegół ze swojego dzieciństwa:

Wycinałem z pisma „Bluszcz” wiersze („zwrotki-nicotki”), układałem je w kupki, mniejsze lub większe ciągi, niekiedy zagadnąłem matkę

47 H. Murav, *Holy Foolishness: Dostoevsky's Novels and the Poetics of Cultural Critique*, Stanford University Press, Stanford 1992, s. 2-4.

48 K. Pietrych, *Tkaczyszyn-Dycki's Continuous 'Song About...'*, s. 222; N. Kononenko, *Ukrainian Minstrels: And the Blind Shall Sing*, M.E. Sharpe, Armonk-London 1998, s. 3-15.

49 P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009, s. 37-59, 93, 170.

50 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce...*, s. 271.

51 Tamże, s. 337.

52 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Nachwort*, s. 144.

o nazwisko autora, prosiłem o lekturę tekstu. Hrudnychca ożywiła się, w kuchni letniej o glinianej polepie rozgrywał się spektakl, matka pochylała się, garbiła, mamrotała ni to do siebie, ni to do mnie, śpiewała jakiś fragment tekstu (lalala, lalala, lalala), wracała i nawiązywała do poszczególnych miejsc w wierszu, akcentując je i podkreślając, bardzo często improwizując, dorzucając swobodnie kolejny wers lub nawet całą strofę („zwrotkę-nicotkę”), spektakl gwałtownie urywał się, gasł, zaprzepaszczał, kiedy do chaty wchodził Dycio, mój ojciec, matka natychmiast milkła<sup>53</sup>.

Choć Dycki nie dodaje dalszego komentarza, wydaje się jasne, że jego własne występy poetyckie są przynajmniej częściowo wzorowane na występach matki. Podobna scena, opisana właściwie w identyczny sposób, pojawia się też w wierszu *Fragment widowiska*, opublikowanym w 2021 roku:

matka pochylała się garbiła  
mamrotała ni to do siebie  
ni to do mnie śpiewała jakiś  
fragment tekstu (la la la la

la la la la) wracała do poszczególnych  
miejsc w wierszu akcentując je  
i podkreślając bardzo często improwizując<sup>54</sup>.

Na spotkaniach autorskich, przed polską widownią Dycki uosabia zatem swoją chorą matkę, wykluczoną z polskiej wspólnoty przez działania jej ojca, czytającą w domu na wsi dla syna. Interpretacje zarysowane przeze mnie wcześniej są więc niejako potwierdzone, ale i udostawiane – czy myślimy tu o przedwojennej, wschodniej wymowie polskiego, czy o niszczącym wpływie wojny na ten styl recytacji, czy o elementach tradycyjnej kultury żywego słowa, czy wreszcie o upokorzeniu jurodiwych i dziadów – planowym lub mimowolnym, wynikającym z choroby. Dycki zdaje się przed nami odgrywać

53 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Posłowie*, s. 67. Z tego, co mi wiadomo, Dyckiemu już wcześniej zdarzało się dzielić tym wyznaniem, nie wpływało ono jednak na stan badań i było znane tylko ograniczonemu gronu osób, które uczestniczyły w danym spotkaniu i słyszały tę opowieść.

54 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Fragment widowiska*, „Mały Format” 2021, nr 4/6, <http://malyformat.com/2021/07/fragment-widowiska/> (30.09.2023).

czytania matki, naznaczone jej cierpieniem i traumą, a zatem przedstawia nam swoje dziecięce doświadczenie, sam moment ucieleśnionego, międzypokoleniowego przekazu pamięci i efektów traumy odbitych w recytacji. Dyckiego fonetyczna i ruchowa reprezentacja postpamięci na scenie, w większym stopniu niż można by się spodziewać, wynika więc z doświadczenia rodzinnego – i jako taka, przekształcona w steatralizowany występ, modyfikuje polską pamięć kulturową i wyobrażenia o recytacji poety z pogranicza. Jak pamiętamy, podobny mechanizm zachodził w przypadku drukowanych wierszy Dyckiego: samo ich oparcie na doświadczeniu rodzinnym otwierało nowe perspektywy w polskiej literaturze. Rzadko mówi się jednak o możliwych związkach spotkania autorskiego, czytania wierszy i postpamięci, podczas gdy twórczość Dyckiego łączy te kategorie.

Dycki nieraz powtarzał, że jego poezja ma służyć rehabilitacji dobrego imienia matki, choć tematy wojny i powojnia w swojej rodzinie był gotów poruszać w wierszach dopiero od 2011 roku, po otrzymaniu najważniejszych nagród, kiedy ta rehabilitacja miała szansę się powieść. W ten sposób stopniowo rehabilitował też często cytowany przez siebie język matki, jej „zachwaszczoną”, a może „najczystsza” polszczyznę, stającą się materiałem nagradzanej polskiej poezji<sup>55</sup>. Wydaje się, że teraz, kiedy jego występy są powszechnie cenione, poeta może także zrehabilitować jej styl czytania, jej głos i domowe występy.

Co ciekawe, te przesunięcia w czasie obecne w działaniach Dyckiego przybliżają nam również doświadczenie postpamięci, której przekaz jest często zakłócony i opóźniony – Dycki sam poznał wojenną historię swojej rodziny dopiero w wieku nastoletnim, po tym jak już odczuwał jej skutki<sup>56</sup>. Podobnie i my najpierw czytaliśmy o chorobie matki, a dopiero potem mogliśmy poznać jej wojenne i powojenne traumy, najpierw słuchaliśmy występów Dyckiego, a dopiero potem zaczęliśmy się dowiadywać, skąd może brać się ich niezwykła siła oddziaływania.

Za komentarze otrzymane na różnych etapach pracy nad tym tekstem jestem szczególnie wdzięczna Amelii Glaser, Bożenie Shallcross i Justynie Tabaszewskiej.

55 Poeta pisze dosłownie: „równie czystej polszczyzny/ nie chłonałem nigdy później”; zob. E. Tkaczyszyn-Dycki, *Kochanka Norwida*, s. 60.

56 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Skromne miejsce dla syna Hrudnychy*; tenże, *Posłowie*, s. 66.

## Abstract

---

**Aleksandra Kremer**

HARVARD UNIVERSITY

*Postmemory in Poetry Performances by Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*

The article studies Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki's poems and performances as artistic representations of familial postmemory. Dycki's poetry frequently concerns his family's Polish-Ukrainian background and the impact of World War II and its aftermath on the life of next generations. The article discusses how Dycki's poetry, based on this particular family story, differs from Polish functional memory and common narratives about the war, postwar, and borderlands. The article argues that these contexts likewise shed light on Dycki's celebrated poetry readings, which can also be seen as an artistic staging of postmemory that modifies Polish cultural image of the borderland region.

## Keywords

---

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, postmemory, Polish poetry, poetry performance

---

## S/P – między słuchaniem a pisaniem w *Les Soirées de Paris* Rolanda Barthes'a

---

Norbert Gacek

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 171–182

---

DOI: 10.18318/td.2024.3.10 | ORCID: 0009-0009-4515-2140

**L**a vie me sied mal; la mort m'ira peut-être mieux"<sup>1</sup> („Z życiem mi nie do twarzy, być może śmierć będzie mi lepiej pasować”) – tym pełnym rezygnacji, choć nie-pozbawionym ironicznej nuty wyznaniem François-René de Chateaubriand kończy wstęp do prawdopodobnie największego ze swych dzieł, zbioru wspomnień zatytułowanego *Mémoires d'outre-tombe* (*Pamiętniki zza grobu*). Zdumiewające rozmiarem i ambicją przedsięwzięcie literackie śledzi losy pojedynczej egzystencji na tle istotnych przemian politycznych i społecznych w czasach, kolejno, ostatnich lat panowania Ludwika XVI, burzliwej epoki rewolucyjnej, rządów Napoleona, restauracji Burbonów i, wreszcie, monarchii lipcowej. Trudno nie wyczuć subtelnej nuty goryczy towarzyszącej pożegnaniu sędziwego autora z Francją, która stawała mu się coraz bardziej obca.

---

1 F.R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. 1, red. P. Clarac, Librairie Générale Française, Paris 1973, s. 37. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora – N.G. Por. F.R. de Chateaubriand, *Pamiętniki zza grobu*, wyb., przekł. i komentarz J. Guze, PIW, Warszawa 1991, s. 15.

---

**Norbert Gacek** – pracę magisterską obronił na UJ, gdzie studiował romanistykę oraz komparatystykę w ramach MISH. Od 2022 r. jest doktorantem SDNH UJ, a w 2023 r. dołączył do szkoły doktorskiej na Sorbonne Université (gdzie wcześniej spędził dwa semestry w ramach programu Erasmus). Od 2023 r. jest członkiem The International T. S. Eliot Society. W 2023 r. otrzymał również stypendium STER NAWA na miesięczny pobyt na Loyola University Chicago. Jego rozprawa doktorska dotyczy Rolanda Barthes'a jako pisarza.

W przedmowie z 1846 roku pisze on: „Czwartego września będę miał siedemdziesiąt osiem lat: najwyższy czas, bym opuścił świat, który mnie opuszcza i po którym nie tęsknię”<sup>2</sup>.

Wbrew tak nakreślonemu wstępowi muszę uprzedzić, że bohaterem tego szkicu nie jest wcale Chateaubriand. Jemu przypadła w udziale jedynie rola drugoplanowa, rola inspirującej obecności, która unosi się nad mikronarracjami z chyba najbardziej intymnego tekstu, jaki wyszedł spod pióra Rolanda Barthes'a, mianowicie z *Les Soirées de Paris* (*Wieczory Paryża*). Napisane w formie dziennika *Wieczory Paryża* obejmują okres od 24 sierpnia do 17 września 1979 roku. Jak słusznie przypomina Éric Marty, Barthes planował włączenie tego tekstu pod tytułem *Telles étaient mes soirées* (*Takie były moje wieczory*) lub *Vaines Soirées* (*Próżne wieczory*) w skład jednego z ostatnich projektów pisarskich, jakich się podjął, to jest modernistycznej powieści *Vita Nova*<sup>3</sup>. Ta złożona z fragmentów, nieciągła narracja miała opowiadać o zmianie życia, o odnajdywaniu w nim nowego sensu na wzór Micheleta lub Dantego (od których notabene Barthes zapożyczył tytuł). Chociaż to przedsięwzięcie nigdy nie spotkało się z finalizacją (jak wiadomo, przeszkodził w tym tragiczny wypadek z 25 lutego 1980 r.), zachowały się fragmenty, które – jak właśnie *Wieczory Paryża* – były sukcesywnie publikowane przez wydawnictwo Éditions du Seuil. I tak *Les Soirées de Paris* ukazały się jako fragment zbioru *Les Incidents* w 1987 roku<sup>4</sup>.

W trakcie lektury tych niezwykłych dzienników frapujące okazują się fragmenty stanowiące zapis doświadczenia akuzmatycznego. Andrzej Hejmej,

2 Tamże, s. 35. Tekst oryginału: „Le 4 septembre prochain j'aurai atteint ma soixante-dix-huitième année : il est bien temps que je quitte un monde qui me quitte et que je ne regrette pas”. Por. F.R. de Chateaubriand, *Pamiętniki z grobu*, s. 13.

3 É. Marty, *What if the Modernists got it Wrong? If They had no Talent?*, „Electra” 2018, nr 2, przeł. E. Mandley, <https://electramagazine.fundacaoedp.pt/en/editions/issue-2/what-if-modernists-got-it-wrong-if-they-had-no-talent> (15.04.2023). Jeśli chodzi o szkic projektu *Vita Nova*, zob. R. Barthes, *Vita Nova*, w: tegoż, *Œuvres complètes*, t. 5, red. É. Marty, Éditions du Seuil, Paris 2002.

4 Punktem odniesienia dla niniejszej analizy jest francuskie wydanie *Les Soirées de Paris* włączone do piątego tomu dzieł wszystkich Barthes'a: R. Barthes, *Les Soirées de Paris*, w: tegoż, *Œuvres complètes*. Dla ułatwienia lektury w tekście głównym artykułu podaję polskie tłumaczenie *Les Soirées de Paris*: R. Barthes, *Wieczory Paryża*, w: tegoż, *Incydenty*, przeł. D. Dzienniak-Pulina, K.M. Jaksender, Eperons-Ostrogi, Kraków 2017. Tekst oryginału przywołuję w przypisach. Numery stron odsyłające do odpowiednich wydań umieszczam każdorazowo w nawiasach po zacytowanym fragmencie.

korzystając z ustaleń poczynionych przez Pierre'a Schaeffera w *Traité des objets musicaux*, wyjaśnia to pojęcie w następujący sposób:

Można zaryzykować tezę, że hierarchię zmysłów w XX wieku rekonfiguruje przede wszystkim d o s w i a d c z e n i e a k u z m a t y c z n e; innymi słowy, praktyki słuchania pośredniego, które uzupełniają (a niejednokrotnie zastępują) praktyki słuchania bezpośredniego. Głośnik generujący w dobie nowoczesności „niewidoczny dźwięk” (radio, magnetofon, słuchawki etc.), spełniający podobną funkcję jak niegdyś zasłona w przypadku słuchaczy wywodów filozoficznych Pitagorasa, stwarza nowe warunki słuchania – sytuację akuzmatyczną<sup>5</sup>.

Posługując się powyższymi kategoriami, pragnąłbym zaryzykować jeszcze inną tezę. Otóż przeniesiona na grunt literacki sytuacja akuzmatyczna, albo raczej jej literackie przedstawienie, może zostać skutecznie wykorzystana w narracjach podejmujących temat samotności. W ten sposób właśnie zjawisko to zdaje się pojmovać Barthes. Uwidacznia się to już na poziomie kompozycji jego tekstu. Narracja w *Wieczorach Paryża* prowadzona jest dwutorowo. Barthes opowiada o dwóch rodzajach samotności, które, choć z pozoru różne, wzajemnie się oświetlają i pod koniec utworu splatają się w jego kluczowej scenie.

Pierwszy typ osamotnienia dotyczy osobistego życia Barthes'a, jego intymności. Wiele miejsca poświęca on na utrzymaną w wyjątkowo melancholijnym tonie refleksję na temat nieudanych związków, utraconych miłości, zaprzepaszczonego szans. Trzeciego września pisze chociażby: „W nocy pobudka o piątej rano; z goryczą i smutkiem myślę o niepowodzeniu w moim związku z J.-L. P.” (s. 137)<sup>6</sup>. W podobnie smutny sposób wybrzmiewa fragment dotyczący kolacji zakończonej nieodwzajemnionym pocałunkiem, do której doszło dzień wcześniej:

Wieczorem kolacja u J.-L. (Y. nie ma); zrobił pieczeń (zbyt spieczona), było też awokado z bardzo czarnym sosem winegret, francuskie i hiszpańskie

5 A. Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Universitas, Kraków 2022, s. 118 (zob. również P. Schaeffer, *L'Acousmatique*, w: tegoż, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplinaire*, Éditions du Seuil, Paris 1977; polskie tłumaczenie: P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Ch. Cox, D. Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010).

6 Tekst oryginału: „Dans la nuit, réveil à cinq heures; je pense avec amertume et tristesse à l'échec de ma relation avec J.-L. P.”; R. Barthes, *Les Soirées de Paris*, s. 986.

melony, chleb z Monoprix pakowany w plastik, wino w karafce. Darlame dużo mówił (bardzo szybko opity winem); po jakimś czasie zrozumiałem, że to było mniej lub bardziej pode mnie (żeby mnie uwieść); jest już od dość dawna spór między nami, i po raz pierwszy, z jego strony wypowiedzenie tak pozytywnych słów; ale czuję się skrepowany obecnością Eryka M. i J.-L. P. Kiedy wyszedłem, wcześniej, chciał wyjść ze mną; w windzie pocałowałem go, wsadziłem głowę w jego szyję; ale, albo nie byłem w jego „stylu”, albo miał jakieś inne opory, nie do końca mi odpowiedział. Odwiozłem go taksówką, trzymając za rękę, aż do Clichy (przejechaliśmy cały Paryż) [s. 132]<sup>7</sup>.

Ten ustęp można potraktować jako przykład mininarracji wypełniających dzienniki. Jego trójdzielna kompozycja przywodzi na myśl ukochaną formę Barthes'a – haiku. Pierwsza część, tj. wyliczenie artykułów spożywczych i potraw składających się na kolację, pełni funkcję *tangibilium*, czyli, zdaniem Barthes'a, podstawowego komponentu każdego haiku, które akcentuje obecność poznawalnych zmysłowo przedmiotów – *objets sensuels* – (tego, co da się dotknąć, powąchać, posmakować)<sup>8</sup>, nie tylko by wprowadzić w odpowiedni nastrój chwili, lecz również by podkreślić jej wyjątkowość. Stąd prosty wniosek: mimo że wieczór u Jean-Louisa przypomina wszystkie podobne przyjęcia, jest jednak od nich inny, ma sobie tylko właściwy charakter. Następną w kolejności krótka historia nieudanego uwiedzenia daje się odczytać

7 Tekst oryginału: „Le soir, dîner chez J.-L. (Y. n'est pas là): il avait fait un rôti (trop cuit), il y avait des avocats avec une sauce vinaigrette très noire, des melons français et espagnoles, du pain de Monoprix sous plastique, du vin en carafe. Darlame a parlé beaucoup (très vite un peu saoul de vin); j'ai compris au bout d'un certain temps que c'était plus ou moins pour moi (pour me séduire); il y a depuis longtemps un contentieux entre nous et, pour la première fois, il y avait de sa part une action de langage positive; mais j'étais gêné par la présence d'Eric M. et de J.-L. P. Quand je suis parti, tôt, il a voulu partir avec moi; dans l'ascenseur, je l'ai embrassé, j'ai mis ma tête dans son cou; mais, soit que ce ne fût pas son «genre», soit autre réticence, il n'a répondu qu'imparfaitement. Je l'ai raccompagné en taxi, lui tenant la main, jusqu'à Clichy (tout Paris traversé)”; R. Barthes, *Les Soirées de Paris*, s. 984-985.

8 „J'ai parlé du fait que dans le haïku, il passait des objets sensuels, c'est-à-dire des objets que l'on peut toucher, et j'ai donné à cette catégorie d'objets de discours un nom latin: *tangibile*, ce qu'on peut toucher, et au pluriel *tangibilia* [...] qui veut dire donc les choses que l'on peut toucher”, w przekładzie: „Mówiłem, że w haiku pojawiają się obiekty zmysłowe, czyli takie, których można dotknąć, i nadałem tej kategorii elementów dyskursu łacińską nazwę: *tangibile*, czyli to, czego można dotknąć, a w liczbie mnogiej *tangibilia* [...], co oznacza rzeczy, których można dotknąć”; R. Barthes, *La préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, red. N. Léger, É. Marty, transkrypcja nagrań N. Lacroix, Éditions du Seuil, Paris 2015, s. 181.

w podobnym kluczu. Pomyłka w interpretacji sygnałów, a później odrzucenie – ten schemat przewija się przez całe *Wieczory Paryża*, a jednak powtarzalność wcale nie czyni pojedynczego doświadczenia mniej bolesnym. Znajduje to potwierdzenie w zdaniu domykającym przytoczony fragment, które każe widzieć Barthes'a pogrążonego w stanie cichej i delikatnej rezygnacji, tak typowej dla haiku. Banalnie błahe zdarzenie – nieudana kolacja, nieodwzajemnione uczucie – zyskuje tu znacznie bardziej dojmujący wymiar dzięki hiperboli umieszczonej w paratezyjnym dopowiedzeniu: „przejechaliśmy cały Paryż” („tout Paris traversé”), a więc przez cały Paryż jechał, trzymając za rękę tego, który miał mu się zaraz wymknąć na zawsze. Poświęcam sporo miejsca analizie tego fragmentu, ponieważ sądzę, że dobrze ilustruje tragedię absolutnej samotności, która wyziera ze stron analizowanego utworu. Zmęczony spektaklem uwodzenia, a może szukający ucieczki od niesatysfakcjonujących relacji z dawnymi bądź z niedoszłymi kochankami, Barthes zwraca się do paryskich żigolaków. Ci nie mogą mu jednak dać prawdziwej bliskości, a w końcu właśnie tego zdaje się potrzebować. Dobitnie wskazuje na to fragment dzienników, w którym Barthes pisze, jak padł ofiarą oszustwa (28 sierpnia):

Wyszedłem w celach przygodowych około szóstej trzydzięści; na ulicy Rennes spostrzegłem nowego żigolo, włosy na twarzy, smukły, z kolczykiem w uchu; jako że ulica Palissy była całkowicie opustoszała, porozmawialiśmy; miał na imię François; hotel był jednak pełen; dałem mu pieniądze, przysiągł mi, że przybędzie na spotkanie godzinę później, i oczywiście nie przyszedł. Zastanawiałem się, czy faktycznie nie miałem racji (każdy by mi powiedział: jak to, dawać z wyprzedzeniem pieniądze żigolakowi!?), a ja powiedziałem sobie, że skoro tak w głębi siebie wcale nie miałem na niego ochoty (ani nawet na to, żeby się z nim przespać), rezultat jest ten sam: w łóżku czy nie, o ósmej znalazłbym się w tym samym miejscu mojego życia; a jako że zwykły kontakt oczu, mowy, podnieca mnie dostatecznie, to za tę rozkosz zapłaciłem [s. 125-126]<sup>9</sup>.

9 Tekst oryginalny: „Je suis sorti vers six heures et demie, à l'aventure; aperçu rue de Rennes un gigolo nouveau, cheveux sur la figure, mince boucle à l'oreille; comme la rue B.-Palissy était entièrement déserte, nous nous sommes parlé; il s'appelait François; mais l'hôtel était plein; je lui ai donné de l'argent, il m'a juré d'être au rendez-vous une heure plus tard, et naturellement il n'y était pas. Je me suis demandé si j'avais eu vraiment tort (tout le monde s'exclamerait: donner à l'avance de l'argent à un gigolo!), et je me suis dit que, puisque au fond je n'avais pas tellement envie de lui (ni même de coucher), le résultat était le même: couché ou non, à huit

W tym wyznaniu najbardziej uderza krańcowa samoświadomość, z jaką Barthes pisze o bezcelowości swego przedsięwzięcia, trudno bowiem mówić w tym przypadku o uwodzeniu lub chociażby o flircie. Spotkanie z żigolakiem okazuje się nie tyle sposobem na rozładowanie napięcia seksualnego, ile zajęciem pozwalającym na jakiś czas zapomnieć o nudzie – tak mocno doskwierającej człowiekowi, który wie, że jego życie już się nie zmieni, bo cokolwiek by się stało, on wciąż pozostanie w „tym samym miejscu”. Niepokojąco brzmi też dopowiedzenie domykające przytoczony fragment. Choć Barthes przekornie sugeruje, że ostatecznie to on zatriumfował (dostał usługę, za którą zapłacił, a więc niejako oszukał oszusta), mówi coś jeszcze: rozkosz, jaką daje relacja z innym człowiekiem (rozmowa, spojrzenie, kontakt), ma swoją cenę i rządzi się prawami kupna i sprzedaży. Tym samym pierwszy rodzaj samotności, jaki dotyka Barthes’a z *Wieczorów Paryża*, polega na niemożliwości doświadczenia autentycznej relacji miłosnej z drugim człowiekiem.

Jednakże jako rodzaj kontrapunktu i, jak postaram się udowodnić, uzupełnienia do narracji o nieudanych związkach, w *Wieczorach Paryża* snuta jest opowieść o jeszcze innym rodzaju wyobcowania, które można by nazwać samotnością sytuacji akuzmatycznej. Większość dni zrelacjonowanych w tym dość niezwykłym dzienniku kończy się w podobny sposób – Barthes, zmęczony pracą, obowiązkami i codzienną monotonią, oddaje się lekturze i słucha radia. Ogromne zamiłowanie autora *S/Z* do muzyki jest kwestią powszechnie znaną, wystarczy chociażby przytoczyć w tym miejscu komentarz Krzysztofa Kłosińskiego, który zwraca uwagę na fakt, że jako muzyk amator Barthes „na pytanie o tryb życia, odpowiadał: «codziennie gram na fortepianie, mniej więcej o tej samej godzinie: 14:30»”<sup>10</sup>. Jakże więc dziwna w tym kontekście może wydać się frustracja doskwierająca Barthes’owi w momencie, gdy ten słucha utworów puszcanych w radiu:

Po zgaszaniu światła puszczam sobie jeszcze na chwilę radio; sopranowy głos, cierpki i delikatny zarazem, nucił klasyczny utwór (w typie Campra), ckliwie (oni wszyscy są do siebie podobni), że aż przerwałem [s. 109]<sup>11</sup>.

---

heures je me serais retrouvé au même point de ma vie; et, comme le simple contact des yeux, de la parole, m'érotise, c'est cette jouissance que j'ai payée"; R. Barthes, *Les Soirées de Paris*, s. 983.

10 K. Kłosiński, *Signifiance. Wstęp do pism Rolanda Barthes'a o muzyce*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 11.

11 Tekst oryginału: „Après avoir éteint, j'ai remis un peu de radio: une voix de soprano acide et

W radiu kobiecy głos mały, płaski, biały, powolny, nudny, jakby nieprzy-  
stosowany, „nawiedzony” [s. 119]<sup>12</sup>.

Programy szalone i nudne, w sposób niezrozumiały następujące po sobie  
[s. 119]<sup>13</sup>.

I wreszcie:

Radio nie do słuchania, muzyka ultranowoczesna, dźwięki jak bobki kozy  
[s. 132-133]<sup>14</sup>.

Słuchając powyższego zestawienia, łatwo się domyślić, że drugim rodzajem samotności, który należy opatrzyć komentarzem, jest odczuwane przez bohatera *Wieczorów Paryża* osamotnienie w kontakcie z kulturą muzyczną własnej epoki. Można stwierdzić, że sytuacja, w jakiej znajduje się Barthes słuchający radia, a więc doświadczający muzyki akuzmatycznie, jest w dwójnasób dotkliwa, by nie rzec – rozczarowująca. Po pierwsze, w obcowaniu z kulturą, mającym przecież być w założeniu ucieczką od *besogne*, od codziennej harówki, Barthes znajduje tę samą monotonię, jaka towarzyszy mu w życiu uczuciowym, co próbowałem udowodnić wcześniej. Po drugie, nie można zignorować faktu, że Barthes doświadcza sytuacji akuzmatycznej, a w dodatku sytuacji ze wszech miar nieudanej, w łóżku, czyli w przestrzeni uznawanej za najbardziej intymną. Narzuca się wobec tego następująca interpretacja: radio ma zapewnić przyjemność; zastępuje bohaterowi nieistniejącego kochanka, ale głos, który wydobywa się z, nieobecnego, mechanicznego ciała jest „cierpki”, „mały”, „płaski”, „biały”, „powolny” i „nudny”, nie dociera do ciała słuchającego, albo raczej odbija się od niego, nie zapewniając mu ani rozkoszy, ani zaciękania. Warto zastanowić się na tym, jak autor *S/Z* rozumie pojęcie „głosu”, dlaczego to właśnie on stanowi probierz jakości muzyki proponowanej przez francuskie radio. Zdaniem Barthes’a głos działa na sferę afektywną słuchaczy. Jak pisze w *La musique, la voix, la langue*:

---

fragile filait un air classique (genre Campra) insipide (ils se ressemblent tous), j'ai coupé”; R. Barthes, *Les Soirées de Paris*, s. 979.

12 Tekst oryginału: „A la radio, une voix de femme, menue, plate, blanche, lente, ennuyeuse et comme inadaptée, «demeurée»”; R. Barthes, *Les Soirées de Paris*, s. 981.

13 Tekst oryginału: „programmes dingues et ennuyeux, aux transitions obscures”; tamże, s. 981-982.

14 Tekst oryginału: „radio impossible, musique ultra-moderne, sons en crottes de bique”; tamże, s. 985.

Nie ma na świecie ludzkiego głosu, który nie byłby przedmiotem pożądania – lub odrazy: nie ma głosów neutralnych (*neutre*) – a jeśli zdarzy nam się usłyszeć ten neutralny, biały głos, powoduje to nasze wielkie przerażenie [...]. Każdy kontakt z głosem jest nieuchronnie relacją miłosną<sup>15</sup>.

Istotny okazuje się kontekst, w jakim padają te słowa. Barthes czyni powyższe spostrzeżenie na marginesie rozważań o *mélodie française*, a dokładniej o swoim ulubionym śpiewaku: Charles'u Panzérze. Przypadek tego ostatniego stanowi dowód par excellence na prawdziwość tezy Barthes'a. Sam przyznaje on, że zamięłowanie, jakim darzy wokalne popisy Panzéry, wynika z całkowicie osobistych upodobań: „ten głos jest elementem mojej afirmacji, częścią mojej oceny, więc możliwe, że tylko ja go kocham”<sup>16</sup>. Słuchanie głosu innego człowieka okazuje się przeżyciem głęboko intymnym, działającym na jednostkową wrażliwość, a więc wymykającym się wszelkim kryteriom obiektywnej analizy utworu muzycznego<sup>17</sup>.

Widać wobec tego, że schemat dotyczący relacji miłosnych z *Wieczorów Paryża* powtarza się w wyimkach stanowiących zapis ze słuchania. W jednym i w drugim wypadku chodzi bowiem o obcowanie ze zjawiskami dotyczącymi sfery najbardziej osobistej. Stąd zresztą tylko krok do krytyki innych sztuk silnie oddziałujących na wrażliwość odbiorcy. W rzeczy samej, wyraźnie negatywnym sądom na temat aktualnej muzyki wtórują zachowane w podobnym tonie opinie dotyczące książek czytanych przez Barthes'a przed snem, na czele z dość kłopotliwym wyznaniem, które kilkakrotnie powraca w późnych tekstach autora *S/Z*:

15 R. Barthes, *La musique, la voix, la langue*, w: tegoż, *Œuvres complètes*, s. 524. Tekst oryginału: „Il n'y a aucune voix humaine au monde qui ne soit objet de désir – ou de répulsion: il n'y a pas de voix neutre – et si parfois ce neutre, ce blanc de la voix advient, c'est pour nous une grande terreur [...]. Tout rapport à une voix est forcément amoureux”.

16 Tamże, s. 525. Tekst oryginału: „Cette voix fait partie de mon affirmation, de mon évaluation et qu'il est donc possible que je suis seul à l'aimer”.

17 Co zresztą stanowi główną tezę *La musique, la voix, la langue*, gdzie Barthes przekonuje, że powszechnie obowiązujące podejście do muzyki, które zakłada istnienie obiektywnych (a więc „obojętnych” – *indifférent* – niezwiązanych z emocjonalnym odbiorem) wartości gwarantujących, iż dany utwór „broni się sam” (*vaut en soi*) lub „podoba się wszystkim” (*vaut pour tous*), jest w gruncie rzeczy chybione, każda bowiem interpretacja wiąże się z osobistą oceną dzieła. Zob. R. Barthes, *La musique, la voix, la langue*, s. 523 i n. Kwestie związane z głosem, muzyką i szeroko pojętą sferą audialną jako przedmiotami refleksji Barthes'a objaśniają autorzy, których badania zgromadzono w zbiorowej publikacji: *Barthes et la musique*, red. C. Coste, S. Douche, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2018.

W łóżku, wieczorem [...] kontynuuję ostatniego Nawarra i (lepszy od pozostałych) i M/S („no tak, tak”); ale to są jakby obowiązki i jak tylko spłaciłem nieco swój dług (na raty), zamykam je i wracam z ulgą do *Pa-miętników z za grobu*, prawdziwej książki. Wciąż ta myśl: A jeśli Współcześni (Nowocześni) się mylili? A co jeśli nie mieli talentów? [s. 113]<sup>18</sup>.

W ostatnich latach francuska krytyka dużo uwagi poświęciła zjawisku, jakie można nazwać za Antoinem Compagnonem, a następnie Philippem Roge-rem, polikarpizmem Barthes’a. Tę zaskakującą, bo nawiązującą nazwą do postaci św. Polikarpa, analogię omawia zwięzle drugi z przywołanych badaczy, tłumacząc, że:

Polikarp to ten biskup z II wieku n.e., którego Flaubert uczynił jednym ze swych świętych patronów, a który miał w kółko powtarzać „Mój Boże! Mój Boże! W jakim to wieku kazałeś mi się urodzić” (*Mon Dieu! Mon Dieu! Dans quel siècle m’avez-vous fait naître*)<sup>19</sup>.

W *Wieczorach Paryża* polikarpizm Barthes’a przejawia się w obojętności, a nawet wzgardzie, jaką ten obdarza muzykę, książki, a nawet kino końca lat siedemdziesiątych. Aczkolwiek, jak słusznie zauważa Roger: „ostatnie dzieła Barthes’a mają do zaoferowania o wiele więcej niż tylko zmiany nastroju pogrążonego w żalobie podmiotu buntującego się przeciwko swojej epoce”<sup>20</sup>. Rzeczywiście, w dzienniku pojawiają się pozytywne, pełne pasji opinie o literaturze, jednak dotyczą one tylko jednego autora – Chateaubrianda, którego wspomnienia, w kontraście

18 Tekst oryginału: „Au lit, le soir [...], je poursuis un peu le dernier Navarre (mieux que les autres) et M/S («ouais, ouais»); mais ce sont comme des devoirs et, une fois ma dette un peu payée (à tempérament), je renferme et reviens avec soulagement aux *Mémoires d’outre-tombe*, le vrai livre. Toujours cette pensée: et si les Modernes se trompaient? S’ils n’avaient pas de talent?”; R. Barthes, *Les Soirées de Paris*, s. 98o.

19 Ph. Roger, *Chateaubriand: «le vrai livre»*, w: *Les XIXes siècles de Roland Barthes*, red. J.L. Diaz, M. Labbé, Les Impressions Nouvelles, Paris 2019, s. 39. Tekst oryginału: „Polycarpe est cet évêque du IIe siècle dont Flaubert fit l’un de ses saints patrons et qui allait répétant: «Mon Dieu! Mon Dieu! Dans quel siècle m’avez-vous fait naître?»”. Zob. również: A. Compagnon, *Roland Barthes en Saint Polycarpe*, w: tegoż, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, Paris 2016.

20 Ph. Roger, *Chateaubriand: «le vrai livre»*, s. 39. Tekst oryginału: „Il y a bien autre chose, dans les derniers écrits de Barthes, que les mouvements d’humeur contre son siècle d’un sujet endeuil-lé”. Roger ma na myśli głęboką żalobę przeżywaną przez Barthes’a po śmierci matki, Henriette Barthes, która zmarła 25 października 1977 r.

do literatury najnowszej, zostają nazwane prawdziwą książką (*le vrai livre*). Tym samym zmuszeni jesteśmy wrócić do uwag poczynionych na wstępie, a szczególnie do dwóch komentarzy, które pozwolę sobie powtórzyć: „La vie me sied mal, la mort m’ira peut-être mieux” („Z życiem mi nie do twarzy, być może śmierć będzie mi lepiej pasować”) oraz „Il est bien temps que je quitte ce monde qui me quitte et que je ne regrette pas” („Najwyższy czas, bym opuścił świat, który mnie opuszcza i po którym nie tęsknię”). Jakże paradoksalny wydaje się fakt, że wychnienie od monotonii dnia codziennego, od nieudanych związków i od kiepskiej sztuki Barthes znajduje w tekście dotyczącym odchodzenia, w tekście, którego autor nie do końca ironicznie przedstawia się jako na wpół umarły, czekający w trumnie już tylko na domknięcie swojego losu. Można powiedzieć to jeszcze mocniej: jedyny głos, jaki dociera do Barthes’a z *Wieczorów Paryża*, dochodzi zza grobu – *d’outre-tombe*.

W następujący sposób przedstawiałyby się dwa bieguny, pomiędzy którymi rozpościera się tekst *Wieczorów Paryża*. Z jednej strony śmierć: opuszczanie świata, gdzie nie udaje się znaleźć miłości, świata, który rozczarowuje mierną jakością sztuki, z drugiej strony miłość do literatury, ale tylko do tej zdolnej wzruszać jak, w tym przypadku, Chateaubriand.

Te dwie płaszczyzny spotykają się w analizowanym utworze raz jeszcze, w domykającym zbiór wpisie z 17 września. Barthes opowiada w tym miejscu o ostatniej już próbie znalezienia odwzajemnionego uczucia. Gdy starania te spotykają się, jak to było wcześniej, z odrzuceniem, niedoszły kochanek prosi Barthes’a, by ten zagrał mu na fortepianie. Zbyt pochopne byłyby jednak sądy dostrzegające w tym przejściu: od postawy biernej do aktywnej, to jest od słuchania do grania, zapowiedzi wychylenia się w kierunku nowego, twórczego życia – *Vita Nova*. Barthes tworzy, ale – tak jak u Chateaubrianda – tym, co napędza, inspiruje jego kreatywny proces, jest śmierć. Jak wskazuje Tiphaine Samoyault: pisarstwo Barthes’a niejako wyrasta ze śmierci<sup>21</sup>. Nie mamy tu więc do czynienia ze specyficznym, balzakowskim kontraktem, dobrze znanym czytelnikom *S/Z* z leksji XXXVIII, gdzie ciało staje się towarem, podlegającym prawom wymiany, jako że można za nie kupić opowieść lub, per analogiam, utwór muzyczny<sup>22</sup>. Wręcz przeciwnie, Barthes siada do fortepianu

21 „Quelque chose de la mort envahissait sa vie et le poussait à écrire” („Do jego życia wdarto się coś ze śmierci, co pchnęło go do pisania”); T. Samoyault, *Roland Barthes*, Éditions du Seuil, Paris 2015, s. 23.

22 Zob. R. Barthes, *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris 1970, s. 87-88. Por. R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 126-127.

w momencie, gdy znane mu fortele uwodzenia zawiodły. To właśnie wtedy przychodzi mu zrozumieć, że coś się dla niego skończyło, coś umarło, a tym czymś była, cytując, „miłość młodzieńca” (s. 167)<sup>23</sup>. Warto przypomnieć, że według koncepcji zaproponowanej przez Barthes’a w *La préparation du roman* u podstaw narracji, a przede wszystkim powieści i opowiadania leży miłość (*L’Agapè*) objawiająca się w dążeniu do ocalenia (w literaturze) własnej epoki i wypełniających ją ludzi<sup>24</sup>. *Wieczory Paryża* zakończone są wobec tego silnie modernistycznym gestem. Od pierwszego do ostatniego zapisu Barthes, naśladując Chateaubrianda, śledzi konsekwentnie, podzielone na fragmenty – jakby na raty – umieranie miłości: do ludzi, do własnych czasów, do ich kultury. W chwili gdy na głos wypowiedziana zostaje świadomość tego procesu, czy też, innymi słowy, gdy głos wyznaje śmierć miłości, tekst musi się skończyć. O ile literatura ma problem z wyartykułowaniem własnej śmierci, o tyle może ją zademonstrować, milknąć.

---

23 Tekst oryginału: „L’amour d’un garçon”; R. Barthes, *Les Soirées de Paris*, s. 993.

24 Zob. R. Barthes, *La préparation du roman*, s. 50-52.

## Abstract

---

**Norbert Gacek**

JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKOW

*S/P: Between Listening and Writing in Roland Barthes's "Les Soirées de Paris"*

The article elucidates the role of listening in "Les Soirées de Paris" (Evenings in Paris), Roland Barthes' personal diary entries published posthumously in the collection *Incidents*. Using the concept of the acousmatic – as defined by Andrzej Hejmej in reference to Pierre Schaeffer's findings – the article examines how Barthes delineates differences between creative work and passive participation in culture such as listening to the radio. In this way, the article demonstrates that narratives problematizing the theme of loneliness can effectively employ the literary approach to acousmatic situations. To that end, the article invokes the category of "anti-modernity" (by Antoine Compagnon) and juxtaposes Barthes' text with Chateaubriand's *Mémoires d'outre-tombe* (*Memoirs from Beyond the Grave*).

## Keywords

---

Roland Barthes, Chateaubriand, "Les Soirées de Paris," the acousmatic, anti-modernity, twentieth-century French literature

---

# Roztrzęsania i rozbiory

---

## Hermeneutyka poetyckiego głosu w najnowszych badaniach literackich

---

Joanna Dembińska-Pawelec

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, s. 183–197

---

DOI: 10.18318/td.2024.3.11 | ORCID: 0000-0001-7242-381X

---

**W** kulturze audialnej ostatnich lat niemal naturalne stało się słuchanie poetów, którzy czytają własne wiersze. Sprzyja temu możliwość utrwalania zapisów cyfrowych i wykorzystywania zasobów platform internetowych. Odczytują utwory bez aktorskiej deklamacji, są w tym naturalni, fizyczni, ograniczeni materialnością własnego ciała<sup>1</sup>. Zapisany audialnie głos, zauważa Dominik Antonik, „działa jak intensywny znak obecności i pozwala w afektywny sposób doświadczyć spotkania z autorem”<sup>2</sup>. Wsłuchując się w brzmienie jego głosu, pozostajemy z nim w intymnej relacji, odkrywamy nadawaną intonację, słyszymy pauzy, zawieszenia artykulacji.

---

1 Na somatyczne aspekty głosu zwracał uwagę Roland Barthes. Zob. tenże, *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5; tenże, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

2 D. Antonik, *Audiobook. Od brzmienia słów do głosu autora*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 139. Por. tenże, *Dźwięki: pisarz mówi*, „Dwutygodnik” 2015, nr 10.

Recenzja książki: A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II*, Harvard University Press, Cambridge, MA – London 2021.

---

### Joanna Dembińska-Pawelec

– prof. dr hab., pracuje w Instytucie Polonistyki na Wydziale Humanistycznym UŚ. Zajmuje się poezją współczesną, genologią oraz interferencjami literatury i sztuki. Autorka książek: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka* (1999), *Villanella. Od Anonima do Barańczaka* (2006), „Poezja jest sztuką rytmu”: *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak) (2010), *Arabeska. Szkice o poezji* (2013), *Sens życia, sens wiersza. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka* (2021). Wraz z prof. Constantinem Geambașu przygotowała publikację wyboru wierszy w języku rumuńskim Stanisława Barańczaka *Mușcă-ți limba. Antologie de versuri* (București 2018) oraz Adama Zagajewskiego *În căutarea luminii. Antologie de versuri* (București 2018).

Głos poety daje nam wiersz w niepowtarzalnym uobecnieniu, konkretyzacji fenomenologicznej.

Tekst utworu lirycznego w postaci wydrukowanej na stronie nauczyliśmy się poddawać badaniom za pomocą narzędzi poetyki. A czy można w podobny sposób analizować głos, także głos poety odczytującego własny wiersz? Badać go narzędziami, które w wymierny sposób ukażą jego specyfikę, cielesną naturę, wyjątkowość? Odpowiedź pozytywną przynosi książka Aleksandry Kremer *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II* wydana przez Harvard University Press w 2021 roku<sup>3</sup>. Mieści się ona w szeroko pojętym obszarze *sound studies*<sup>4</sup>. Ta szybko rozwijająca się gałąź nauki o interdyscyplinarnym charakterze wzrasta, co zauważył Dariusz Brzostek, „w antropologicznej szczelinie, w której «dźwięki pozostają dźwiękami», by użyć tu pamiętnych słów Johna Cage’a, i nie przekształcając się formalnie w muzykę”<sup>5</sup>. Otworzyło to szerokie możliwości badań zajmujących się procesami słyszenia i praktykami słuchania. Jak pisze Andrzej Hejmej, „*sound studies*, w najszerszym ujęciu, stają się próbą problematyzowania kwestii doświadczenia audialnego w wymiarach: biologiczno-psychologicznym, społeczno-kulturowym i antropologicznym, są reakcją na zmiany w sferze kultury i technologii”<sup>6</sup>. Zakres podejmowanych rozpoznań rozciąga się od antropologii zmysłów, studiów miejskich, pejzażu dźwiękowego, przez ekologię akustyczną, aż do nauki o nowoczesnych mediach i socjologii komunikacji audialnej. Zainteresowania audiosferą, a także koncepcją pejzażu dźwiękowego

3 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II*, Harvard University Press, Cambridge, MA – London 2021.

4 *Sound studies* są odróżniane od *auditory culture*, które podejmują studia nad kulturą słuchania. O wewnętrznym zróżnicowaniu badań nad dźwiękiem zob. A. Lniak, *Ontoestetyka dźwięku i kultura słuchania. Dyskurs metateoretyczny sound studies*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, nr 4. Artykuł odnosi się m.in. do szeroko komentowanej w Polsce antologii tekstów z dziedziny *sound studies* w wyborze Christopha Coxa i Daniela Warnera *Audio Culture. Readings in Modern Music* z 2004 r. Zebrane tam teksty w tłumaczeniu na język polski zob. *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. Ch. Cox, D. Warner, przeł. J. Kutyla i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

5 D. Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie sound studies*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 21. Zob. także J. Cage, *Wstęp do „Tematów i wariacji”*, przeł. J. Jarniewicz, w: *Kultura dźwięku*, s. 285. Aforyzm przywołany przez Dariusza Brzostka brzmi w całości następująco: „Brak celu (akceptacja ciszy) prowadzi ku naturze; rezygnacja z kontroli, niech dźwięki pozostaną dźwiękami”.

6 A. Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Universitas, Kraków 2022, s. 13.

Raymonda Murraya Schafera<sup>7</sup> skłaniały badaczy, również w Polsce, do analizy zjawiska szumu, hałasu<sup>8</sup>, zgiełku<sup>9</sup> czy odgłosów somatycznych<sup>10</sup>.

W wyniku przekształcania paradygmatów kultury audialnej Hejmej proponuje zmianę spojrzenia na sposób istnienia literatury, dotychczas zdominowanej w badaniach przez perspektywę wzrokocentryczną i prymat pisma<sup>11</sup>. W jego ujęciu fenomen utworu literackiego przejawiałby się za pomocą głosu oraz skryptoralności, czyli czynności zapisywania jako transkrybowania głosu i świata dźwięków<sup>12</sup>. W konsekwencji prócz grafii utwór objawiałby także formę zjawiska akustycznego. „W społeczeństwie medialnym [– za-uważa Hejmej –] literatura nie jest tylko tradycyjnie rozumianym tekstem, jest raczej tekstem, którego gwarantem staje się głos”<sup>13</sup>. Współcześnie utwór literacki, na przykład w postaci audiobooka<sup>14</sup>, często dociera do odbiorcy, mówiąc za Pierrem Schaefferem, w sytuacji akuzmatycznej – samego głosu oderwanego od wypowiadającej osoby, słyszanego w postaci reprodukcji dźwięku na nowoczesnych urządzeniach i nośnikach audio<sup>15</sup>. Otrzymujemy wówczas sygnał brzmieniowy, który można potraktować, jak chciałby ten twórca muzyki konkretnej i teoretyk słuchania, jako „obiekt dźwiękowy”, pozbawiony widzialnego źródła nadawczego, które ukryte jest niejako za przesłoną głośnika<sup>16</sup>. Tłumaczy:

7 R.M. Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, w: *Kultura dźwięku*.

8 D. Brzostek, *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014.

9 *Przestrzeń zgiełku. Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. J. Harbanowicz, A. Janiak, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2012.

10 A. Regiewicz, *Audioantropologia odgłosu wobec somatopoetyki*, „Pamiętnik Literacki” 2023, nr 1. Por. tenże, *Słownik odgłosów somatycznych (na podstawie prozy polskiej po 1989 roku)*, słowol obraz terytoria, Gdańsk 2022.

11 A. Hejmej, *Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym*, „Teksty Drugie” 2021, nr 2.

12 A. Hejmej, *Skryptoralność*, s. 17.

13 Tamże, s. 18.

14 Uwarunkowania głosu w audiobooku analizował Dominik Antonik; zob. tenże, *Audiobook. Od brzmienia słów do głosu autora*.

15 P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyła, w: *Kultura dźwięku*.

16 Tamże. „Obiekt dźwiękowy – tłumaczy Pierre Schaeffer – istnieje tylko o tyle, o ile istnieje ślepe słuchanie dźwiękowych skutków i treści: obiekt dźwiękowy przejawia się w pełni jedynie w doświadczeniu akuzmatycznym” (s. 109).

Oddzielenie widzenia i słyszenia zachęca do innego sposobu słuchania: słuchamy form dźwiękowych, jedynym naszym celem jest słyszeć je lepiej, aby móc opisać je za pomocą analizy treści naszych postrzeżeń [...] w rezultacie coraz uważniejszego i bardziej wyszukanego słuchania stopniowo odsłania nam bogactwo takiej percepcji<sup>17</sup>.

Taki właśnie sposób skupionego wsłuchiwania się w głos czytającego poety postulowała w 2015 roku Aleksandra Kremer<sup>18</sup>. Powołując się na Charlesa Bernsteina i jego książkę *Close Listening*, proponowała odejście od monopolu uważnego czytania na rzecz uważnego słuchania<sup>19</sup>. Jej praca *The Sound of M Polish Poetry* jest efektem takiego skupionego działania, wykorzystuje ponadto nowoczesne metody analizy fonicznej. O założeniach projektu badania głosu poetów pisała następująco:

Skupiam się bardziej na brzmieniach mowy poetów, a zwłaszcza na tych dźwiękach, które uzupełniają to lub przeczą temu, czego dowiadujemy się z druku. Pytam, które z tych dźwięków i jakie aspekty dźwięków słyszanych na nagraniach mogą wpływać na nasze postrzeganie czyjejś poezji. Fale dźwiękowe, które mnie interesują, to naturalnie fale głosowe; kiedy więc mówię o głosie, zakładam perspektywę lingwistyczno-akustyczną [...]. Aby uniknąć nieporozumień, zazwyczaj używam słowa „głos” w tym najbardziej dosłownym, fizycznym znaczeniu<sup>20</sup>.

Do badań Kremer wykorzystuje program komputerowy Praat, przeznaczony do naukowej analizy mowy i zjawisk fonetycznych<sup>21</sup>. Stworzony został przez profesorów fonetyki Paula Boersmy i Davida Weeninka z Instytutu Nauk Fonetycznych na Uniwersytecie Amsterdamskim. Umożliwia badania dźwięków, przede wszystkim jednak służy do badania mowy zarejestrowanej w pliku cyfrowym. Kremer poddaje analizie fragmenty nagrań, na których poeci czytają swoje wiersze, by uzyskać ich graficzną wizualizację. Dokonuje

17 Tamże, s. 108–109.

18 A. Kremer, *Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.

19 Tamże, s. 108.

20 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, s. 28. Wszystkie cytaty z książki podaję w moim tłumaczeniu.

21 <https://www.fon.hum.uva.nl/praat/> (3.06.2024).

także analiz porównawczych tego samego utworu odczytywanego w różnych okresach czasu. W przypadku Miłosza zestawia fragmenty wiersza wypowiedziane przez niego w języku polskim i angielskim. Wykresy zamieszcza w pracy, dając czytelnikom w sposób naoczny i obrazowy wgląd w wyniki badań. Na temat przyjętej przez siebie metody badań pisze:

Kiedy studiuję nagrania wszystkie te nagrania poetów, staram się ograniczać impresyjny charakter mojej percepcji, choć wiem, że pewne inklinacje są nieuniknione. Używam metody uważnego słuchania wspomaganego urządzeniem – to znaczy mojego własnego słuchania wspieranego i rozszerzonego przez narzędzia cyfrowe, w moim przypadku jest to program komputerowy Praat. Praat pomaga mi analizować fale dźwiękowe nagranych wykonań, ich wysokość, czas trwania, głośność i barwę. Te parametry odwzorowują prozodię mowy poetów: pauzy, akcenty, tempo, intonację i rytm. W ten sposób konfrontuję akustyczne pomiary wykonane przez Praat (takie jak zmiany w częstotliwości podstawowej) z moimi wrażeniami słuchowymi (zmiany wysokości tonu) i wiedzą lingwistyczną (rezultaty zmian intonacji). Poruszanie się między tymi trzema płaszczyznami jest często konieczne ze względu na niezwykłe cechy mowy poetów<sup>22</sup>.

W nawiązaniu do pionierskich prac z początku XX wieku Eduarda Siverisa, który inicjował badania filologii ucha (*Ohrenphilologie*), Katarzyna Kucia-Kuśmierska określa studia Kremer mianem hermeneutyki uważnego ucha<sup>23</sup>.

Autorka studiów nad głosem poetów zwraca uwagę na problemy terminologiczne pojawiające się na gruncie języka polskiego. W badaniach angielskich i amerykańskich w ostatnich dwudziestu latach zyskały popularność wyrażenia „poetry performance”, „poetry in performance” czy „performance word”<sup>24</sup>. W Polsce słowem „performans” określane są formy działań artystycznych na żywo, występy, spektakle, których podmiotem staje się ciało performera. Z kolei głosowe występy poetów oznaczane są terminami: „recytacja”, „deklamacja”, „czytanie”, które zakładają wtórność głosu wobec

22 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, s. 27.

23 K. Kucia-Kuśmierska, *Głos poety odzyskuje głos. O książce „The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II” Aleksandry Kremer*, „Konteksty Kultury” 2022, nr 1, s. 72.

24 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, s. 31.

istniejącego tekstu. Najbardziej odpowiednim zatem wyrażeniem wydaje się „wykonanie głosowe” (*vocal performance*)<sup>25</sup>, bez wskazywania zależności między poezją i głosem.

Studia Aleksandry Kremer wyrastają z przeświadczenia, że poezja polska w sposób szczególny jest predestynowana do podejmowania studiów nad głosem poetów, może wręcz stać się laboratorium głosnych realizacji dźwiękowych. Źródłem tego jest spuścizna tradycji romantycznej, opartej na ludowych wzorcach oralnych, wskrzeszająca kult pieśni gminnej, improwizacji, profetycznych wizji wygłaszanych w natchnieniu. Przesłanie Mickiewicza zawarte w *Konradzie Wallenrodzie* zbudowało na długi czas niepodważalne przekonanie o wyjątkowej roli poety i niezniszczalnej sile poetyckiego słowa. Rozbiory, wojny, okresy emigracji przypominały i utrwały ten mit, aż stał się rodzajem paradygmatu polskiej kultury.

Głównymi postaciami książki *The Sound of Modern Polish Poetry* są poeci urodzeni (poza Julianem Tuwimem) w pierwszej połowie XX wieku: Aleksander Wat, Julian Przyboś, Anna Świrszczyńska, Czesław Miłosz, Anna Kamińska, Tadeusz Różewicz, Miron Białoszewski, Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert, Krystyna Miłobędzka i Halina Poświatowska. Są to poetki i poeci wychowani w czasie silnego oddziaływania tradycji romantycznej, a zarazem kształtowania nurtów awangardowych i nowych wyrazów głosowej ekspresji, wielkiego powodzenia przedstawień kabaretowych, występów estradowych, ponadto rozwoju cywilizacji technicznej. Dla badań nad głosem nie pozostaje bez znaczenia, przypomina Kremer, że w 1925 roku zaczęło nadawać Polskie Radio, w którym pracowało wielu poetów, między innymi Julian Tuwim i Czesław Miłosz. Mieli tam okazję zetknąć się z procesem dokonywania nagrań i ich transmisją.

Kremer wykorzystuje zasoby wielu archiwów dźwiękowych rozrzuconych po całym świecie, które precyzyjnie dokumentuje w przypisach. Jak przyznaje, o poszukiwaniach analizowanych nagrań mogłaby powstać osobna książka. Na temat zebranego zasobu materiałów dźwiękowych pisze:

W tej książce badam wiele wykonań głosowych w kontekście ich archiwalnych „okazjonalnych” nagrań. Są to zarejestrowane głosne czytania poezji i audycje radiowe [...]. Jednocześnie badam również nagrania, które przygotowano z myślą o upowszechnianiu przez media, w tym emitowane, nagrywane w samotności lub mające na celu oddziaływanie długo

25 Tamże, s. 32.

po ich zarejestrowaniu. Normalnie ta kategoria obejmowałaby głównie nagrania studyjne, ale w polskiej praktyce poetyckiej różne ośrodki i lokalizacje, w tym prywatne mieszkania, często były wykorzystywane jako miejsca nagrań<sup>26</sup>.

Prawdopodobnie najstarszy zachowany głos poety czytającego własny wiersz należy do Juliana Tuwima i został zarejestrowany w 1943 roku w Stanach Zjednoczonych. Poeta przebywał wówczas w Nowym Jorku. Jak ukazuje Kremer, w Ameryce dostępne były wówczas nowe technologie zapisu dźwiękowego, między innymi rozmieszczone na nowojorskich ulicach kabiny Voice-O-Graph, umożliwiające nagranie jednodominutowych wypowiedzi na płycie o 78 obrotach na minutę. Funkcjonowały one jak pocztówki dźwiękowe, które zastępowały odręcznie pisane listy. Tuwim postanowił zrobić prezent bożonarodzeniowy swojej siostrze, przebywającej wtedy w Londynie. Nagrał sześciominutowy zapis głosowy, zawierający odczytany przez siebie wiersz pochodzący z *Kwiatów polskich*, ówczesnie znany pod tytułem *Grande Valse Brillante*. Najstarszy głos kobiecy również został zarejestrowany w Stanach Zjednoczonych; należy do Haliny Poświatowskiej, którą nagrał krewny w 1959 roku. Zapis dźwiękowy jest niespełna dwuminutowy i prezentuje dwa odczytane przez poetkę wiersze miłosne, utrwalone na magnetofonie szpulowym, który wchodził wtedy w Ameryce do użytku i postrzegano go jako nowinkę technologiczną. Oba nagrania, Tuwima i Poświatowskiej, powstały w kręgu domowym i traktowane były jako pamiątka rodzinna, taśma z głosem poetki została po jej śmierci подарowana matce. Kremer poddaje je procesowi uważnego słuchania, ale obserwacje sytuuje na szerokim tle informacji biograficznych, historycznych, kulturowych, także technicznych związanych z zapisem dźwięku. Dopiero powiązanie tych kontekstów umożliwi zrozumienie, dlaczego Tuwim, rozpoczynając wiersz reminiscencjami dawnych przeżyć, czytał głosem energicznym, pełnym emocji, a kończył wolniejszym, ścisłym, z nutą rezygnacji, i dlaczego w kruchym głosie Poświatowskiej słychać niepewność, ale też siłę życia. Taka strategia budowania kręgów hermeneutycznych, które prowadzą do uważnego, rozumiejącego i coraz bardziej skupionego słuchania, towarzyszy zamysłowi tej pracy i sprawia, że opowieść Kremer jest za każdym razem wciągająca i ciekawa.

Nagraną z zarejestrowanym głosem Czesława Miłosza pozostało na szczęście wiele, stanowiąc bezcenne świadectwo jego wymowy i interpretacji wierszy. Kremer sięga do początków jego przygody z utrwalamieniem głosu, do czasu,

26 Tamże, s. 32.

gdy rozpoczął pracę na uniwersytecie w Berkeley. Zygmunt Hertz poprosił przyszłego noblistę o dokonanie nagrań swoich wierszy na taśmie, którą będzie można przemieścić do Polski. Ostatecznie Miłosz zgodził się i w 1961 roku nagrał partię swoich wierszy, które Stanisław Stomma i kardynał Stefan Wyszyński przewieźli do kraju. Poeta początkowo nie był przekonany do inicjatywy Hertza, ale szybko docenił wartość głosowego zapisu, który współgrał z jego – wypracowaną, ocalającą – filozofią języka przyjętą na emigracji<sup>27</sup>. Potrzeba ochrony mowy pośrednio wiązała się także z nowo poznanymi formami kultury amerykańskiej, w której popularne były spotkania z pisarzami czytającymi swoje utwory. Miłosz był również na nie zapraszany, występował między innymi w Yale University, Guggenheim Museum czy State University of New York at Stony Brook. Z czasem znalazł nawet upodobanie w takiej formie kontaktów z czytelnikami<sup>28</sup>. Kremer w omawianym studium stawia hipotezę, że autor *Ocalenia*, przekładając własne wiersze z języka polskiego na angielski, kształtował analogiczną linię intonacyjną, by czytać je tak, jak wiersze w języku rodzimym. Dowodzi tego w szczegółowej analizie porównawczej fragmentów *Piosenki o końcu świata*, czytanej przez poetę w wersji polskiej i angielskiej<sup>29</sup>. Powtarzalny schemat intonacji z tym samym układem spadków i wznoszeń, paralelność konstrukcji rytmicznych i anaforycznych ukazują wyraźne podobieństwa obu wersji językowych wiersza. W rozmowie z Renatą Górczyńską Miłosz wspominał: „mam takie wiersze-piosenki, gdzie istnieje pewna melodia. *Piosenka o końcu świata* ma melodię, którą wydobywam podczas recytacji”<sup>30</sup>. Ta właśnie warstwa intonacyjno-brzmieniowa zostaje

27 Zob. Czesława Miłosza *autoportret przekorny*, rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988. Miłosz mówił m.in.: „Możliwe, że fakt, że znalazłem się izolowany od Polski [...] musiałem zamieszkać w polskiej literaturze, zrobić z tego swój dom, [...] cała przeszłość języka ukazuje się jako jeden mój pałac, który zwiedzam. Pójdę do tego pokoju, otworzę te drzwi” (s. 48).

28 W rozmowie z Aleksandrem Fiutem odnaleźć można fragment odnoszący się do autorskiego spotkania Miłosza, z którego wynika, że przykładał on wagę do dźwiękowej realizacji poezji. Noblista mówił: „Jeśli Pan mnie wczoraj słuchał uważnie, zauważył Pan, że czytając, silnie zaznaczam koniec każdego wersu, prawda? Więc jest pewna struktura rytmiczna, której ja nie będę analizować, bo piszę przecież nie obliczając, nie licząc na palcach [...] odczuwam swoją poezję jako poezję inkantacyjną. [...] sens formułuje się w zdaniu, od razu w rytmice”; tamże, s. 44-45, 47.

29 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, s. 88-91.

30 R. Górczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 212.

powielona w przekładach utworów lirycznych. Jeszcze szczegółowiej ów proces ukazuje Kremer na przykładzie fragmentów *Gucia zaczarowanego*<sup>31</sup> oraz *Mittelberghheim*<sup>32</sup>, które poddaje analizie w programie Praat. Z uwagi na aspekt audialny ciekawym przykładem jest również *Świat (poema naiwne)*. Poemat został przetłumaczony na język angielski, Miłosz jednak nie był zadowolony ze zbyt wiernego efektu. Dokonał więc nowego przekładu, dążąc do uzyskania naiwnej prostoty oryginału. Jak komparatystycznie ukazuje Kremer, Miłosz zrezygnował ze stałego metrum na korzyść składni naśladowującej polską wersję tekstu i zarazem upodobnionej do jej brzmienia w trakcie deklamacji<sup>33</sup>.

Na zasadzie zestawienia z Miłoszem ukazana została Julia Hartwig, podobnie jak on poetka i tłumaczka literatury. W latach 1947-1950 mieszkała i pracowała we Francji, a w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych kilkakrotnie przebywała w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie. Inaczej jednak niż w wypadku noblisty jej pobyty były legalne, wracała do Polski, utrzymywała stały kontakt z publicznością czytającą. Te okoliczności sprawiły, że jej sytuacja egzystencjalna nie była naznaczona tak dramatycznymi decyzjami. Podobnie jak Miłosz, co ukazuje Kremer, Hartwig w czasie pobytu w Ameryce pod wpływem doświadczenia przekładowego uproszczyła składnię. Jej poetykę cechuje klarowność stylu, spokojna elegancja. Pozostawione nagrania dźwiękowe, na których czyta swoje wiersze, ujawniają jej kobiecą dystynkcję, a także zdystansowanie i dyskrecję.

Zupełnie inny rodzaj realizacji dźwiękowych przedstawiają nagrania pozostawione przez Mirona Białoszewskiego. Jak zaznacza Kremer, autor *Obrotów rzeczy* był jednym z pierwszych pisarzy, którzy zakupili magnetofon. Białoszewski nagrywał na nim czytane przez siebie utwory dla niewidomej przyjaciółki i poetki Jadwigi Stańczakowej, pozostały też głośne realizacje domowych przedstawień Teatru Osobnego czy audycje radiowe<sup>34</sup>. Kremer

31 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, s. 91-94.

32 Tamże, s. 95-102.

33 Tamże, s. 104-107.

34 Ocalałe nagrania były już przedmiotem zainteresowania badaczy; zob. J. Kopciński, *Człowiek transu. Magnetofonowe sesje Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4; K. Cudzych-Budniak, *Dynamika muzyczna w poezji na podstawie nagrania „Miron Białoszewski plays Adam Mickiewicz «Dziady»”*, w: *Potencjał wiersza*, red. W. Sadowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013; A. Hejmej, *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*, w: tegoż, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2012. Por. także J. Kopciński,

w analizach cofa się do dzieciństwa Białoszewskiego, akcentując rolę rodziny podtrzymującej tradycję głośnego czytania, dziecięce zainteresowania folklorem ulicznym, ceremoniałami liturgicznymi i procesjami. Wskazuje na rolę przedstawień Teatru na Tarczyńskiej i Teatru Osobnego, na których, mówiąc słowami Jacka Kopcińskiego, dokonywało się performatyzowanie poezji<sup>35</sup>. Na tym biograficznym tle badaczka analizuje fragmenty zarejestrowanych występów Białoszewskiego, z uwagą wsłuchując się w autorskie nagrania. Wykorzystuje również program Praat, by graficznie zwizualizować głosowe wykonania *Potęgi mrówkowca*, jak pisze, w tonacji wznoszącej odtwarzające „wertikalny ruch poematu”<sup>36</sup>. Podobnie na wykresach możemy porównywać wypowiedziany przez poetę w różnych okresach słynny fragment „szara naga jama” z utworu „*Ach, gdyby, gdyby nawet piec zabrali...*” *Moja niewyczerpana oda do radości*<sup>37</sup>. Owe teksty dźwiękowe Białoszewskiego<sup>38</sup> są powtarzalne, aktorsko wybrzmiałe, o wyrazistej formie ekspresji. Poeta, zauważa Kremer, przekształca wiersz w performans, w „celebrację świeckich tajemnic”<sup>39</sup>.

Domowe spotkania przypominające salon literacki organizowała również Wisława Szymborska. W odróżnieniu jednak od Białoszewskiego krakowska poetka nie czytała na nich swoich wierszy. Mogły na nich zabrzmieć limeryki we wszelkich ich odmianach, jednak jej utwory poetyckie pojawiały się wyłącznie na wieczorach autorskich. Tworzone przez Szymborską wiersze wolne są skupione na konstrukcji zdań, a nie na warstwie melicznej. Stąd na spotkaniach z publicznością, gdy czytała utwory, modulowała głos, zawieszała go, zmieniała tempo zgodnie z wymogami składni i interpunkcji. Stwarzała wrażenie kolokwialnej rozmowy, czasem zabarwionej ironią, nutą żartu. Kremer wsłuchuje się w te realizacje głosowe, dokonuje również badania programem Praat fragmentu wiersza *Szkielet jaszczura* i zwraca uwagę na aspekt humorystyczny wykonania, którym

---

*Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1997.

35 J. Kopciński, *Człowiek transu*, s. 214.

36 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, s. 148-149.

37 Tamże, s. 150-153.

38 Utwory Białoszewskiego przeznaczone do autorskiego wykonania na głos Andrzej Hejmej określa mianem tekstu dźwiękowego; zob. tenże, *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*, s. 140-142.

39 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, s. 153.

poetka zjednywała sobie sympatię słuchających. Badaczka przywołuje tradycje rodzinne, okoliczności życia, by wydobyć elegancki, powściągliwy i pełen dystynkcji styl bycia Szymborskiej, widoczny w trakcie odczytów na wieczorach autorskich.

Kolejny rozdział poświęcony jest poetyckim testamentom audialnym (*poetic audio testament*), jak określa je Kremer<sup>40</sup>. Badaczkę interesują późne, niejako przedśmierne nagrania poetów, które można uznać za ostatnie słowa autora i w których zawiera się ich osobiste przesłanie. Twórcą szczególnym pod tym względem jest Aleksander Wat, nagrywający swoje utwory, propagujący tę formę rejestracji literatury, wreszcie także uznawany za pisarza, który powołał nieformalny klub magnetofonczyków, jak żartobliwie pisał Zbigniew Herbert. Autor *Ciemnego świecidła*, poeta awangardowy, więzień polityczny, skazaniec osadzony w łagrach, zesłaniec do Kazachstanu, od 1953 roku w wyniku wylewu cierpiał na ciężką chorobę, określaną jako zespół opuszkowy Wallenberga. Narastające dolegliwości coraz bardziej utrudniały mu egzystencję oraz pracę pisarską. Przebywając na emigracji, pracował na uniwersytecie w Berkeley, gdzie zaproponowano mu nagrywanie wspomnień. Od czerwca 1965 roku Czesław Miłosz prowadził z Watem rozmowy, które rejestrował na taśmach. W druku ukazały się pośmiertnie staraniem żony Oli Watowej pod tytułem *Mój wiek*. Nagrania z tych sesji Adam Dziadek nazywa „przed-tekstem”<sup>41</sup>. Doświadczenie wyniesione ze współpracy z Miłoszem przekonało Wata do audialnej formy zapisu oraz zachęciło do podejmowania własnych prób fonograficznych i utrwalania tworzonych wierszy. Jak ukazuje Kremer, na prośbę redaktorów rozgłośni Radia Wolna Europa Wat przygotował dwudziestominutową taśmę, na której zarejestrował czytane utwory. Krótco przed jego śmiercią wyemitowano zaledwie trzy z nich z uwagi na słabą jakość techniczną. W archiwum Beinecke Library na Uniwersytecie Yale przechowywane są taśmy z przygotowań i nagrań wierszy *Ciemnego świecidła*, tomiku, który pośmiertnie ukazał się w Paryżu w 1968 roku. Kremer omawia audialny zapis Watów w sposób szczególny, również z analizą programu Praat, zajmuje się napisaną wiosną 1967 roku *Odą III*, którą określa

40 Tamże, s. 173.

41 A. Dziadek, *Wstęp*, w: A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, przedmowa i wywiady C. Miłosz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2023, s. XXXVIII. „Po ukończeniu nagrań – zaznacza Dziadek – konieczna stała się ich transkrypcja i przygotowanie podstawy tekstu przeznaczonego do edycji. [...] Ostatecznie to Ola Watowa podjęła się trudu wielokrotnego odtwarzania nagrań, wsłuchiwania się w nie i spisywania tekstu rozmów na maszynie” (s. XXXVIII-XXXIX).

mianem audiotestamentu<sup>42</sup>. Badaczka odnotowuje cechy somatyczne i zapis cierpienia oraz bólu dające się usłyszeć w głosie poety.

Kolejny głosowy testament omawiany przez Kremer pozostawił Zbigniew Herbert. W latach sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych poeta był częstym gościem w audycjach Polskiego Radia, w trakcie których czytał swoje wiersze. Emitowane były też słuchowiska tworzone na podstawie jego utworów dramatycznych, które nazywał sztuką na głosy. Tę działalność artystyczną autora *Jaskini filozofów* wielostronnie przedstawił Jacek Kopciński<sup>43</sup>. Autorkę *The Sound of Modern Polish Poetry* zainteresowały nagrania głosu Herberta dokonane krótko przed śmiercią poety, które również można traktować jako audiotestament. Od lat osiemdziesiątych poeta stale podupadał na zdrowiu, zdiagnozowano u niego problemy z płucami i górnymi drogami oddechowymi, co utrudniało mu emisję głosu. Kiedy wiosną 1998 roku szczęśliwie odzyskał możliwość mówienia, pisze Kremer, Polskie Radio Kraków zwróciło się do niego z prośbą o zarejestrowanie jego wykonań głosowych, które miały się ukazać na kasetach i płycie CD. Herbert był bardzo zadowolony i zaangażowany w realizację projektu, mimo że wypowiadał się właściwie ochryplym, skrzypiącym szeptem. Nagrano wówczas dwadzieścia odczytanych wierszy, zaledwie pięć z nich udało mu się usłyszeć przed śmiercią. Kremer poddaje audialny zapis analizie przez uważne słuchanie i podkreśla powściągliwość, sceptycyzm oraz delikatną autoironię słyszaną w głosie Herberta, która równoważyc ma wzniosłość poetyckiego przesłania.

Poetycki testament audialny dostrzega autorka *The Sound of Modern Polish Poetry* także w nagraniu głosu Anny Kamieńskiej. Poetka została w 1981 roku poproszona przez pracowników Muzeum Literatury o wypowiedź na temat twórczości i odczytanie swoich wierszy. Miała wtedy sześćdziesiąt jeden lat, a jednak, jak podkreśla Kremer, potraktowała fonograficzny zapis jako przesłanie dla czytelników przyszłości. W istocie było to ostatnie nagranie w jej życiu. Kremer zestawia wypowiedź Kamieńskiej z fragmentem jej *Notatnika* z 1972 roku, w którym poetka opisała wrażenie z odsłuchania płyty winylowej zawierającej głos jej nieżyjącego męża Jana Śpiewaka. Dobiegający z gramofonu dźwięk odebrała wówczas jak duchowe zjawienie się mężczyzny. Paralela ta rzuca światło na zarejestrowaną wypowiedź Kamieńskiej, która pragnie, by odsłuchanie jej głosu było duchowym przywołaniem jej w przyszłości.

42 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, s. 186-197.

43 J. Kopciński, *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Więź, Warszawa 2008.

W ostatnim audiotestamencie zapis dźwięku należy do Anny Świrszczyńskiej. Podobnie jak w przypadku Kamińskiej, w Muzeum Literatury dokonano nagrania, na którym poetka czyta swoje wiersze. Program wyemitowano niedługo po siedemdziesiątych urodzinach autorki tomu *Jestem baba*. Kremer analizuje audialny przekaz całego spotkania i podkreśla skromne, przyjazne wobec interlokutora zachowanie Świrszczyńskiej. Brzmienie jej głosu zarejestrowanego na taśmie wydaje się bliższe kulturowym stereotypom kobiecości, niż mogą sugerować to jej wydrukowane utwory. Wizerunek dźwiękowy sprawia wrażenie nieco łagodniejsze niż feministyczny przekaz jej tekstów. W sposób szczególny, również z pomocą programu Praat, Kremer pochyła się nad ostatnim wierszem zarejestrowanym na taśmie, zatytułowanym *Życiorys*, opowiadającym o dramatycznych zdarzeniach egzystencji, o śmierci za życia i konieczności codziennego zmartwychwstania. Jak pisze badaczka, słuchanie nagranych spotkania i głosu dawno zmarłej poetki może wydawać się rodzajem jej kolejnego zmartwychwstania.

Ostatni rozdział poświęcony jest fonograficznym zapisom głosu Tadeusza Różewicza. Poeta wielokrotnie deklarował, że nie lubi czytać swojej poezji. Zdawał sobie sprawę, iż wypowiada słowa słabo, zbyt cicho, bez starannej dykcji i nie jest w stanie zadowolić oczekiwani słuchaczy, przyzwyczajonych do deklamacji aktorskich. Kremer zwraca jednak uwagę, że mimo deklaracji Różewicz nadzwyczaj często zgadzał się na głosowe występy oraz zapis recytacji zarówno w Polsce, jak i w wielu miejscach za granicą. W tym paradoksie badaczka upatruje celowe działanie poety, dostrzega także sygnał przemiany kulturowej w Polsce, szczególnie jaskrawo widoczny na tle poetyckich praktyk deklamacyjnych Juliana Przybosa. Różewicz zrywa z praktyką wypracowanych występów, jego czytanie wierszy przypomina swobodną mowę. Kremer przywołuje nagrania głosowe autora *Niepokoju* z wielu okresów, poddaje analizie w programie Praat różne fragmenty *Listu do ludożerców*, by pokazać za każdym razem odmienne, niepowielające wzorca rytmicznego, zdane na przypadek, samopoczucie, stan zdrowia realizacji czytania wierszy. Różewicz, zdaniem badaczki, zapoczątkował w Polsce nurt autorski odczytywania poezji, który, jak na Zachodzie, zyskał uznanie słuchaczy. W tym samym porządku lektury umieszcza Kremer nagrania głosowe Krystyny Miłobędzkiej, wspomnianej w epilogu. Poetka, która zdobyła uznanie dopiero pod koniec życia, kontynuuje model autorskiego czytania, a jej powolny, pełen zawahań głos pozwala usłyszeć somatyczne doznania cierpienia.

Książkę *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II* można uznać za swoistą historię polskiej poezji XX wieku. Skierowana

jest do zachodniego odbiorcy, stąd czasem pojawiają się w niej informacje dla nas oczywiste i znane, ale polski czytelnik odnajdzie w niej również historię poezji, choć nieoczywistą, przedstawioną w ujęciu audialnym, skupioną na głosach poetów, na możliwościach fonografii, na pozostawionych czy wręcz ocalałych nagraniach dźwiękowych. Towarzyszy tym studiom skrupulatnie zbierana bibliografia książek, artykułów, źródeł fonograficznych z wielu archiwów dźwiękowych. Stanowi ona gruntowne dopełnienie toku rozważań. Jest także cennym zbiorem dla badaczy chcących podjąć analizy audialne. Praca Kremer otwiera bowiem nową perspektywę badań w obszarze *sound studies*, którą można nazwać hermeneutyką głosu, a w szczególności hermeneutyką poetyckiego głosu. Wykorzystanie programu Praat daje możliwość naukowej analizy wykonania głosowego, studiów porównawczych, uzupełniających praktykę uważnego słuchania. Jednak sama wizualizacja parametrów akustycznych na wykresie niewiele jeszcze wnosi do rozpoznania fenomenu głosowego. Stąd też Kremer tworzy hermeneutyczne kręgi, w których pojawia się aspekt historii, kultury danego czasu, techniki fonograficznej oraz szczegółów biografii. Dopiero ten rozbudowany antropologiczny kontekst, potwierdzony wizualizacją dźwięku, przybliża do uchwycenia niepowtarzalnej wyjątkowości zarejestrowanego głosu poety.

W kwietniu 2023 roku uczestniczyłam w konferencji naukowej „Dźwięk. Głos. Literatura” zorganizowanej przez Katedrę Teorii Literatury Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, na której referat prezentowała także Aleksandra Kremer. Poświęcony był poetyckim występom Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego<sup>44</sup>, poety o być może najbardziej intrygującej emisji głosu. W jej interpretacji konteksty mające charakter biograficzny, kulturowy, etnologiczny coraz bardziej przybliżały przez praktykę uważnego słuchania do fenomenu wypowiedzi autora *Liber mortuorum*, a program Praat w naoczny sposób obrazował intuicje słuchowe. Już ten przykład pokazuje, jak interesujące możliwości badań stoją przed hermeneutyką poetyckiego głosu.

---

44 Por. artykuł Aleksandry Kremer *Postpamięć w występach poetyckich Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* w tym numerze.

## Abstract

---

**Joanna Dembińska-Pawelec**

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

*The Hermeneutics of the Poetic Voice in Recent Literary Research*

The article discusses the latest research on poetry performance in Polish literature. At the outset, the author situates it within the scope of sound studies as well as acoustic philology and audio anthropology. Then, the author focuses on Aleksandra Kremer's book *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording After World War II* and the research methods presented there for studying vocal performance. Kremer refers to Charles Bernstein's concept of close listening, which she enriches with analyses using the computer program Praat, designed for scientific analysis of speech and phonetic phenomena. Kremer analyzes the sound waves of recorded poetic performances. Using this method, she examines recordings of Czesław Miłosz, Julia Hartwig, Miron Białoszewski, Wisława Szymborska, Aleksander Wat, Zbigniew Herbert, Anna Kamieńska, Anna Świrszczyńska, Tadeusz Różewicz, and Krystyna Miłobędzka. The author of the article notes that Kremer's close listening studies have a hermeneutic character, encompassing biography, history, and culture. This extensive anthropological context, supported by sound visualization, brings us closer to capturing the phenomenon of the poet's recorded voice.

## Keywords

---

sound studies, acoustic philology, poetry performance, computer program Praat, modern Polish poetry

---

## Białoszewski: życie prze!

---

Andrzej Juchniewicz

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 198–207

---

DOI: 10.18318/td.2024.3.12 | ORCID: 0000-0001-7037-9907

**B**iorąc pod uwagę dotychczasowe publikacje Agnieszki Karpowicz<sup>1</sup>, można stwierdzić, że jest ona jedną z najbardziej aktywnych badaczek praktyk awangardowych i rzeczniczką pisarstwa Białoszewskiego; dorobek naukowy Karpowicz budzi podziw i uznanie nie tylko ze względu na rozległość jej zainteresowań, lecz również

---

### Andrzej Juchniewicz

– doktorant literaturoznawstwa w Szkole Doktorskiej UŚ. Zajmuje się poezją polską drugiej połowy XX w., problematyką żydowską w literaturze polskiej oraz związkami wyobraźni z Zagładą. Obecnie bada narracje, w których krzyżują się losy zwierząt i ludzi w sytuacjach granicznych (podczas wojen i kataklizmów), a także archiwum i spuściznę literacką i plastyczną Erny Rosenstein. Autor książek: *Z wnętrza starości. O późnej poezji Urszuli Koziół* (2023) i *Poetyki Zagłady. Przemoc – Afekt – Wyobraźnia* (2023).

- 
- 1 Badaczka jest autorką dwóch monografii: A. Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji: Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2007; A. Karpowicz *Proza życia: mowa, pismo, literatura (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2012. Jest także redaktorką kilku monografii wieloautorskich: *...zimą bywa się pisarzem... O Leopoldzie Buczkowskim*, red. S. Buryła, A. Karpowicz, R. Sioma, Universitas, Kraków 2008; *„Tętno pod tynkiem”. Warszawa Mirona Białoszewskiego*, red. A. Karpowicz, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2013; *„Ceglane ciało, gorący oddech”. Warszawa Leopolda Tyrmanda*, red. A. Karpowicz, P. Kubkowski, W.K. Pessel, I. Piotrowski, Lampa i Iskra Boża–UW, Warszawa 2015; *„Sto metrów asfaltu”. Warszawa Marka Hłaski*, red. A. Karpowicz, P. Kubkowski, W.K. Pessel, I. Piotrowski, Lampa i Iskra Boża–UW, Warszawa 2016; *„Ułamek błękitu i chmur”. Warszawa Tadeusza Konwickiego*, red. A. Karpowicz, P. Kubkowski, W.K. Pessel, I. Piotrowski, Lampa i Iskra Boża–UW, Warszawa 2017.

konsekwencję, jaka cechuje jej kolejne działania. Wśród twórców powracających w kolejnych jej artykułach i projektach naukowych nieodmiennie od wielu lat pojawia się autor *Pamiętnika z powstania warszawskiego*. Można uznać, że wielostronny ogląd jego twórczości od początku zmierzał do zaprezentowania „innego” oblicza Białoszewskiego. „Mironologia” ma się całkiem dobrze, o czym świadczą wciąż pojawiające się omówienia twórczości Białoszewskiego; badacze koncentrują się zazwyczaj na jakimś aspekcie jego pisarstwa, pewne tematy powracają jako dominanty, jednak spuścizna autora *Chamowa* domagała się analizy uwzględniającej również rękopisy i nagrania magnetofonowe, a także kontekst towarzyski. Uwzględnienie wielu interesujących sfer działalności Białoszewskiego zaowocowało wydaną w 2024 roku monografią – jedną z najciekawszych poświęconych życiu autora *Konstancina*.

Mowa oczywiście o książce *Białoszewski temporalny (czerwiec 1975 – czerwiec 1976)*, która – tego możemy być pewni – stanie się jedną z najważniejszych pozycji w bogatej bibliografii opracowań twórczości Białoszewskiego, jaka powstała od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku do drugiej dekady XXI wieku<sup>2</sup>. W przypadku każdej badaczki / każdego badacza można mówić o nieco

2 Zob. m.in. A. Sandauer, *Poezja rupieci*; w: tegoż, *Zabójstwo Mityrydatesa. Eseje*, Czytelnik, Warszawa 1968; S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974; K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Pomorze, Bydgoszcz 1987; A. Zieniewicz, *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, PIW, Warszawa 1989; A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1997; J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1997; J. Fazan, *Ale ja nie Bóg. Kontemplacja i teatr w dziele Mirona Białoszewskiego*, Universitas, Kraków 1998; A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 1999; R. Cudak, *Czytając Białoszewskiego*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 1999; M. Gołąb, *Język i rzeczywistość w twórczości Mirona Białoszewskiego*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2001; A. Gleń, „W tej latarni...”: *Późna twórczość Mirona Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej*, Instytut Filologii Polskiej UO, Opole 2004; J. Potkański, *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybysia, Miłosza i Herberta*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2004; E. Winiecka, *Białoszewski sylleptyczny*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2006; *Białoszewski. Przed Dziennikiem*, red. W. Browarny, A. Poprawa, Universitas, Kraków 2010; T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, Znak, Kraków 2012; A. Śliwa, *Sztuka – percepcja – język. Sfera wizualna w poezji i prozie Mirona Białoszewskiego*, Universitas, Kraków 2013; P. Wilkoń, *Rzeczywistość sprawdzana sobą. O prozie Białoszewskiego*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2013; P. Sobolczyk, *Dyskursywizowanie Białoszewskiego*, t. 1: *Teoria recepcji i recepcja krytycznoliteracka, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2013; P. Sobolczyk, *Dyskursywizowanie Białoszewskiego*, t. 2: *Dyskursy literaturoznawstwa naukowego i szkolnego, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2014; E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012; M. Ładoń, „Pół-cmentarna tabliczka”. *Wokół Zawatu Mirona*

innym Białoszewskim. Wszystko zależy od wyboru metodologii i uwzględnionych kontekstów (m.in. biograficznego<sup>3</sup>, historycznego<sup>4</sup>, estetycznego<sup>5</sup>), które pozwalają na nowe odczytanie dobrze znanych i niejednokrotnie interpretowanych tekstów. Twórczość autora *Mylnych wzruszeń* jawi się jako aleatoryczna, domagająca się lektury interdyscyplinarnej, która pozwoliłaby nie tyle ujawnić jedną, obligatoryjną wykładnię interpretacyjną, ile zarysować możliwe kierunki dalszych poszukiwań najbardziej interesujących i nieuwzględnionych obszarów filiacji pisarstwa Białoszewskiego z najmłodniejszymi dziś zwrotami teoretycznymi.

Karpowicz udało się nie tylko pogodzić różne wątki pojawiające się w recepcji Białoszewskiego, lecz również zaproponować oryginalny sposób lektury jego książek autorskich (m.in. *Chamowa*, *Tajnego dziennika*), współautorskich (*Dziennika we dwoje*) i odtworzyć portret człowieka skomplikowanego, nierzadko skonfliktowanego z pewnymi osobami, posiadającego określone zdanie o otaczającej rzeczywistości i wciąż poszukującego doznań i wrażeń. Bazując na ustaleniach poprzedniczek i poprzedników, badaczka zaprezentowała intrygujące ujęcie relacyjnych, sieciowych i wspólnotowych działań Białoszewskiego, które z jednej strony wychylają się w stronę praktyk opartych na ludyczności i parodiach / zapożyczeniach / przechwyceniach, z drugiej – „uzgadniają się” z poczynaniami polskich artystów konceptualnych.

Być może za najciekawsze należałoby uznać te fragmenty *Białoszewskiego temporalnego*, które wiążą się nie tyle z eksploracją, eksperymentem czy ludycznością, ile z próbą udowodnienia świetnego rozeznania Białoszewskiego

---

*Białoszewskiego*, w: tejsze: *Choroba jako literatura. Studia maladyczne*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2019, s. 159–173; T. Kunz, *Więcej niż słowa. Literatura jako forma istnienia*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2019; E. Suszek, *Figuracje braku i nieobecności. Miłobędzka – Białoszewski – Kozioł*, Universitas, Kraków 2020; J. Olejniczak, *Białoszewski. 2018/2019*, Pasaże, Kraków 2020; P. Bogalecki, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski, Czycz, Dragan, Grześczak, Partum, Wirpsza*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2020; *Dom poety. Eseje o twórczości Mirona Białoszewskiego*, red. J. Kopciński, NCK, Warszawa 2022; M. Bukowiecka, *Literackość form nieliterackich. Białoszewski, Buczkowski, Masłowska, Redliński, Różewicz*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2022.

- 3 J. Niżyńska, *Królestwo małoznaczności. Miron Białoszewski a trauma, codzienność i queer*, Universitas, Kraków 2018.
- 4 K. Bojarska, *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012.
- 5 A. Świeściak, *Człowiek estetyczny. Miron Białoszewski i neoawangarda*, w: tejsze: *Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią a zaangażowaniem*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2019.

w sytuacji politycznej lat osiemdziesiątych. Autor *Pamiętnika z powstania warszawskiego* był baczny obserwatorem realiów politycznych i wiele razy udowodnił, że próby posądzenia go o izolacjonizm i eskapizm okazałyby się bezzasadne. Choć nie opowiada się za żadną ze stron (nie interesowała go polaryzacja my–oni), wielokrotnie zapisuje to, co dzieje się w 1980 roku, i dostrzega niebezpieczeństwo bycia wciągniętym w „polskizm”. Zebrany przez Karpowicz materiał świadczy o tym, że wszystkie jego działania zwrócone były przeciwko dominującym tendencjom, które doprowadzały do rozłamów, zaślepienia, koniunkturalizmu itd. Świadomy odwrót od konfliktogennych realiów politycznych można uznać za gest polityczny, który jest równie ważny jak przyłączenie się do opozycji lub opowiedzenie za oficjalną polityką PRL. Gest Białoszewskiego jest sugestywny i świadczy o potrzebie poszukiwania takich przestrzeni inspiracji, które obywają się bez polityki jako układu napięć i konfliktów. Pisarz zauważa ją, jednak do końca wybiera bycie wiernym rzeczywistości niezantagonizowanej przez żywioł polityki. Badaczka, zestawiając wyimki z prywatnych zapisków pisarza dotyczące bieżących wydarzeń, podkreśla dobrą znajomość realiów politycznych, jaką wykazywał Białoszewski w *Tajnym dzienniku*, i jego potrzebę stawiania oporu wszechobecnym formom podporządkowania, a także potrzebę zajmowania stanowiska wobec najważniejszych wydarzeń lat osiemdziesiątych na własnych zasadach:

*Tajny dziennik*, jak widzieliśmy, zdaje sprawę nie tyle z niezauważania rzeczywistości partyjno-ekonomicznej czy istniejących ówczesnie sporów i napięć, ile z wysiłków stawiania im oporu: zarówno narracjom dominującym, wzorom kultury narodowej, jak i narracjom czy zachowaniom opozycyjnym. Białoszewski rozszczelniał oba te dyskursy, a także automatyzmy rządzące postrzeganiem dwóch stron sporu, zawłaszczające wszelkie sensory i znaczenia, które poeta w swojej twórczości próbował odzyskiwać również dla siebie<sup>6</sup>.

Białoszewski to człowiek zanurzony w historii i polityce, jednak reagujący na nie jako na siły opresyjne, wobec których musi zająć jakieś stanowisko; o ile pierwsza generuje akty empatii z zamordowanymi w czasie ostatniej wojny i pozwala zrozumieć, ile człowiek jest w stanie wytrzymać i przeżyć, o tyle druga prowadzi do antagonizmów, rozłamów i spięć.

6 A. Karpowicz, *Białoszewski temporalny (czerwiec 1975 – czerwiec 1976)*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2024, ebook.

Karpowicz nieprzypadkowo wybrała okres między czerwcem 1975 roku a czerwcem 1976 roku. Na czas ten przypadła przeprowadzka Białoszewskiego z placu Dąbrowskiego na ulicę Lizbońską, zakończenie związku z Leszkiem Solińskim, wspomniany okres poprzedzał jedno z najważniejszych doświadczeń – w 1974 roku pisarz przeszedł zawał serca, który stał się kanwą powieści z 1977 roku. Choć możliwość podążenia w różnych kierunkach wydała się kusząca, liczba wydanych tomów wierszy, prozy i zapisków autobiograficznych wpłynęła na zawężenie rozważań Karpowicz i wybór jednego roku z życia Białoszewskiego jako okresu charakteryzującego się nadaktywnością literacką, którą można określić również jako „nadprodukcję” zapisków. Badaczka rekonstruuje praktyki artystyczne podejmowane przez autora *Rachunku zachciankowego* w mieszkaniu przy ulicy Lizbońskiej w Warszawie i przygląda się wspólnym działaniom Białoszewskiego i jego przyjaciółki Jadwigi Stańczakowej. Intensywne „latanie”, przemieszczanie się dzięki komunikacji miejskiej, doświadczanie wrażeń słuchowo-wzrokowych w nowym miejscu zamieszkania, spotkanie się, współbycie, perceptualne doświadczanie tego, co znajduje się na zewnątrz, otwieranie się na doświadczenia o zróżnicowanym stopniu przyjemności (kłopoty z niedomagającym ciałem) sąsiadują z procesami dotyczącymi zapisywania, nagrywania, czytania fragmentów powstających na bieżąco fragmentów książek.

Karpowicz śledzi to, co dzieje się z samym Białoszewskim i wokół niego, lecz również dostrzega procedurę polegającą na aktywizowaniu znajomych do aprobowania / chwaleń / komentowania kolejnych wyimków tekstów. Pisarzowi zależało na zdaniu innych, kreowaniu swojego wizerunku w *Dzienniku we dwoje*, chwytności wydarzeń, które dla niego okazywały się świetnym materiałem na literaturę, lecz dla innych bywały powodem do zmartwień i roszczeń ze względu na ekshibicjonistyczną postawę pisarza. Widać więc wyraźnie, że badaczka zarysowała dwa duże obszary analiz, jakie pojawiają się po zapoznaniu się z *Chamowem*, *Tajnym dziennikiem* i *Dziennikiem we dwoje* jako zapisami kontaktu autora z otoczeniem i innymi. Pierwszy dotyczy precyzyjnych analiz fabuł, jakie pojawiają się w wersjach publikowanych i niepublikowanych zapisków chwytności rzeczywistość w najdrobniejszych szczegółach i detalach. Drugi dotyczy nie tyle tego, co zostało przedstawione, ile relacji między zapiskami Białoszewskiego i Stańczakowej oraz kwestii autobiograficzności i autokreacyjności pisarskich gestów. W pierwszym obszarze dominuje kontakt między poetą a zewnętrzem, w drugim zaś – między Białoszewskim a sferą wewnętrzną (pilnowanie granicy, za którą nie można

wykroczyć w procesie ujawniania pewnych faktów, konflikty i antagonizmy, ukrywanie<sup>7</sup> orientacji seksualnej).

Autorka *Białoszewskiego temporalnego* udowadnia, że literatura uprawiana przez bohatera jej monografii nosi znamiona eksperymentu, który podważa możliwość ujmowania jej w kategoriach skończoności i domknięcia – zarezerwowanych dla dzieła posiadającego swój definitywny koniec. W przypadku Białoszewskiego projekt literacki obejmował nie tylko zapisy sporządzane ręcznie, maszynopisy, lecz również nagrania. Poza czterema (jeśli uwzględnimy wiersze z tamtego okresu) formami aktywności, z których jedna podejmowana była ze Stańczakową jako autorką *Dziennika we dwoje*, mamy do czynienia z mnogością strategii interferujących ze sobą i pozwalających na wytwarzanie się wspólnotowych więzi między poetą a autorką *Słepaka* i innymi obserwatorami/uczestnikami procesu tworzenia.

Niewątpliwym atutem omawianej publikacji jest wielość ścieżek, jakie wytycza interpretatorka spuścizny Białoszewskiego. Karpowicz postanowiła zbadać wszystkie możliwe formy istnienia zapisów Białoszewskiego, przeanalizowała rękopisy, odsłuchiwała nagrania jego głosu. Nie poprzestała więc na wciąż rozrastającej się dzięki Państwowemu Instytutowi Wydawniczemu kolekcji jego książek; „jej” Białoszewski jest przede wszystkim pisarzem podważającym podziały (ludzkie–nie-ludzkie, zdrowe–chore, prywatne–publiczne, osobne–wspólnotowe), wymykającym się wszelkim klasyfikacjom ze względu na wielość podejmowanych praktyk i tematów, zawiązującym wspólnoty, a przy tym wszystkim bardzo osobnym (ze względu na sceptyczną postawę wobec pewnych ceremoniałów i zachowań oraz ze względu na wybór niepodrabialnego idiomu). Karpowicz udało się prześledzić linie wiążące go z różnymi ludźmi, którzy angażowali się w proces powstawania jego tekstów (często byli też świadkami wielu zdarzeń i scen).

Z jej rekonstrukcji życia Białoszewskiego wyłania się portret człowieka bardzo świadomego możliwości, jakie oferuje literatura. Daleko mu jednak do figury kapłana – znacznie częściej w jego praktykach widać elementy ludzkości, kontestacji, rebelianckości. Białoszewski to ktoś, kto potrafi odnaleźć się w sytuacjach cechujących się różnym stopniem ekstremalności; kolejne jego publikacje składają się na opowieść o potrzebie zagospodarowania

---

7 Być może nie jest to zbyt fortunne wyrażenie, jednak w prozie drukowanej za życia Białoszewskiego próżno poszukiwać jawnych deklaracji dotyczących orientacji seksualnej. Pojawiają się aluzje, jednak czytelniczka/czytelnik musi znać kontekst biograficzny, żeby je zdekodować.

i oswojenia pewnej przestrzeni<sup>8</sup>, a także odnalezienia dla siebie dogodnego rytmu, który wyznaczałby kolejne aktywności i działania. Białoszewski w książce Karpowicz przestaje być jedynie wytwórcą eksperymentalnych wierszy i próz – jest przede wszystkim podmiotem zanurzonym w codzienności i bacznie reagującym na sygnały wysyłane przez ciało<sup>9</sup>:

Ubytek, brak, dysfunkcja okazują się twórcze, starość, niedowidzenie i ułomność ciała umożliwiają tworzenie oryginalnej sztuki. Taki sposób myślenia o relacji między fizjologią a poezją znajdziemy już we wczesnych tekstach Białoszewskiego, w których głód, nędza, ratowanie się ziemniakami przywożonymi z Garwolina od matki zaowocowały eksplozją natchnienia i wena twórczą<sup>10</sup>.

Karpowicz nie ogranicza swoich analiz do sprawdzania, w jakim stopniu kondycja ciała Białoszewskiego wpływa na jego twórczość (o takiej zależności pisano już wielokrotnie); według niej autor *Rozkurzu* funkcjonował w powiązaniu z rytmem miasta: jego infrastrukturą, zielonymi przestrzeniami, terenami niezagospodarowanymi i niezawłaszczonymi przez ludzi. Dlatego z taką pieczołowitością omawia praktykę „krążenia” i „kołowania”, która wyraża opór wobec linii prostej jako „ikony nowoczesności” i „celowego projektu zdobywcy nad zmiennością świata przyrody”. Ruch kołowy charakteryzuje nie tylko sposób przemieszczania się Białoszewskiego, lecz również sposób prowadzenia narracji; powtórzenie jest w tym przypadku figurą każącą czytelniczce/czytelnikowi podążyć za Karpowicz.

Fragmety poświęcone nie-ludzkim podmiotom i praktykom gromadzenia bukietów pozwalają dostrzec w Białoszewskim uważnego obserwatora „marginesów” funkcjonujących jako pewne enklawy, którym zagrażają ludzkie działania mające na celu regulację/wyniszczenie zjawisk wymykających się suwerennej władzy człowieka. Intrygujące okazują się szczegółowe opisy rytuału układania bukietów i przekształcania go w performans, który ma

8 Zob. J. Grądział-Wójcik, „Blok, ja w nim”. Doświadczenie architektury a rewolucja formy w późnej poezji Mirona Białoszewskiego, w: *też: Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku*, Universitas, Kraków 2016, s. 109-152.

9 Zob. A. Filipowicz, *Od kampowej burleski do (post)konstruktywistycznego performansu. O sposobach noszenia sztucznej szczęki w poezji Mirona Białoszewskiego*, „InterAlia. Pismo poświęcone studiom queer” 2016, nr 11b, s. 60-76.

10 A. Karpowicz, *Białoszewski temporalny*.

określony scenariusz i generuje określone odczucia dzięki włączeniu sfery audialnej. Temat kwiatów pojawia się nie tylko przy okazji rekonstruowania wątków ekologicznych w twórczości Białoszewskiego, lecz również ze względu na próbę scharakteryzowania gestów obdarowywania bliskich bukietami kupowanymi na mieście; badaczka podkreśla przyjemnościowy aspekt tej czynności i wiąże go z kulturą daru. Obdarowywanie innych wzmacnia więzy wspólnoty i przeradza się w performans: „Wręczanie konkretnych kwiatów konkretnej osobie to w świecie *Dziennika we dwoje* i *Chamowa* więziotwórczy akt współbycia, pamięci i troski. Bukiety są przedmiotem pierwszych rozmów, zachwyty, wachania, dotykania, podziwiania”<sup>11</sup>.

Okres zamieszkiwania przy ulicy Lizbońskiej można określić jako „maksymalnie udaną egzystencję”<sup>12</sup>; składają się na nią spotkania ze znajomymi, wspólne sesje magnetofonowe, załatwianie różnych spraw na mieście, odwiedzanie Stańczakowej, wyprawy po elementy kompozycji roślinnych, osvajanie odgłosów dochodzących z różnych stron „mrowkowca”, mapowanie najbliższej okolicy. Zaprezentowany spis czynności nie jest kompletny, jednak widać wyraźnie, że Białoszewski okazuje się aktywny nie tylko w sferze literackiej, lecz również w sferze towarzysko-perypatetycznej. Śledzenie tego, jak Białoszewski zagospodarowywał swoją przestrzeń i jak odbierali to obserwatorzy i uczestnicy zdarzeń, pozwala wskazać neoawangardowy rodowód jego praktyk. Jak podkreśla Karpowicz, wspominając o seansach magnetofonowych:

Związane z nimi utwory z lat siedemdziesiątych XX wieku, które dopiero niedawno zostały opublikowane po raz pierwszy, pozwalają na nowo zapytać o praktyki Białoszewskiego jako sztukę i wzmocnić tezę, że na twórczość tego pisarza lepiej spojrzeć po prostu jako na otwarty proces niż cykl ustabilizowanych, zamkniętych i skończonych tekstów-dzieł<sup>13</sup>.

Zarówno uczestnictwo w czymś, co można by określić jako krząctwo<sup>14</sup>, jak i działalność literacka Białoszewskiego świadczą o pewnej postawie lub

11 Tamże.

12 Określenie to pojawia się w tytule książki Anny Sobolewskiej: *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*.

13 A. Karpowicz, *Białoszewski temporalny*.

14 J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, „eFKA”, Kraków 1999.

filozofii, która zakłada zadzierzgnięcie więzów ze światem i innymi. Jego otwartość na wszystko/wszystkich okazuje się jednym z ciekawszych rysów charakteru, który powiązany jest w sposób symbiotyczny z jego literaturą. Nie brakuje w niej spotkań z Innym (jego przynależność gatunkowa jest bez znaczenia) i prób radzenia sobie w chwilach kryzysu, które stały się nieodłączną częścią życia na ulicy Lizbońskiej. Ciekawość tego, jak Białoszewski organizował swoją przestrzeń, sąsiaduje w przypadku Karpowicz z próbami zrozumienia człowieka, który przeżył wojnę, świadkował Zagładzie, a po wojnie wybrał podejrzany dla władz PRL sposób życia. *Białoszewski temporalny* to książka nie tylko o nieustannym pobudzaniu kreatywności, lecz również o formach przeciwdziałania kryzysowi za pomocą aktywności literackiej. Zapis ma więc charakter kreacyjny i autoterapeutyczny. Oba aspekty pisarstwa Białoszewskiego pozwalają mu na zachowanie wrażliwości wobec tego, co na zewnątrz i wewnątrz.

Na koniec warto zacytować jeszcze jeden fragment książki Karpowicz, w którym badaczka dowartościowuje czasownikową funkcję aktu pisarskiego, a nie jego końcowy efekt. *Białoszewski temporalny* to pasjonująca opowieść, opowieść wielowątkowa i utkana z wielu pojedynczych nitek; choć poszczególne elementy bez wątpienia zainspirują kolejnych „mironologów”, warto za autorką monografii zwrócić uwagę na sposób uprawiania przez Białoszewskiego literatury, który akcentuje pozytywne skutki terapii słowem (pisanym i mówionym). W takim ujęciu jest to opowieść, jak wyznaje na pierwszych stronach Karpowicz, między innymi:

o wszystkim tym, o czym przekonuje pisarstwo „lizbońskie”: że sztuka, tworzenie i czytanie/słuchanie literatury to współpraca i współdziałanie, ale też towarzyska zabawa, metoda podtrzymywania więzi; że jest energią pozwalającą czasem – jak Białoszewskiemu w mieszkaniu przy Lizbońskiej – podciągnąć się samemu za włosy do góry, wydzwignąć z kryzysów, egzorcyzmować lęki, przełamywać ograniczenia (jak Jadwidze Stańczakowej); że literatura jest sposobem eksperymentalnego, odważnego myślenia o świecie i jego organizowania na własnych zasadach; i że nie trzeba wiele, by tę twórczą energię obudzić; i że nie jest to wcale utopia<sup>15</sup>.

Jakie oblicze Białoszewskiego udało się uchwycić Karpowicz? „Jej” autor *Obrotów rzeczy* jest przede wszystkim zaangażowany, i to zaangażowany w kontakt

<sup>15</sup> A. Karpowicz, *Białoszewski temporalny*.

ze światem / drugim człowiekiem / naturą / przyjaciółmi i wszystkim, co dzięki trosce i uważności pozwala odsunąć (choć nie całkowicie unicestwić) zwątpienie, lęki, kryzysy i spadki formy (także artystycznej).

## Abstract

---

### Andrzej Juchniewicz

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

*Białoszewski: Life On!*

A review of *Białoszewski temporalny (czerwiec 1975 – czerwiec 1976)* (The Temporal Białoszewski. June 1975–June 1976), Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2024.

## Keywords

---

Miron Białoszewski, cooperation, old age, autobiographism, writing

---

# Prezentacje

---

## Nadzorować i słuchać

---

Peter Szendy

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 208–235

---

DOI: 10.18318/td.2024.3.13

### Przesłuchania przed słuchaniem

Szpiedzy słuchają. Z pewnością także patrzą – by nadzorować. Ale większość ich aktywności jest audytywna. Jak napisał jeden z komentatorów *Sztuki wojny*, niejaki Kia Lin: „Armia bez szpiegów jest jak człowiek [...] bez uszu”<sup>1</sup>.

A zatem zasadniczo szpiegdy byłiby na nasłuchu. Znajdują się przed każdym, kto uważnie nasłuchuje, co się dzieje, są akustycznymi czujnikami kierującymi w stronę tego, co ma nadejść, lub ukrywającymi się w tym, co nadchodzi zamaskowane. Podśluch wydaje się więc jedną z najstarszych praktyk poszukiwania punktów orientacyjnych słuchania lub osłuchiwania świata.

Czy jednak, przeciwnie, w każdym rodzaju słuchania nie istnieje podszept czy też popęd powiadamiania? Czyż słuch nie uczestniczy zawsze w pracy wywiadu, Intelligence, jak określa się to w języku angielskim?

---

**Peter Szendy** – profesor nauk humanistycznych i literaturoznawstwa porównawczego na Brown University, filozof, muzykolog, teoretyk kultury. Autor wielu książek, w tym głównie dotyczących fonosfery, problemów praktyk słuchania i politycznego wymiaru muzyki. Do jego najważniejszych prac należą: *Écoute une histoire de nos oreilles* (2001); *Membres fantômes: des corps musiciens* (2002); *Kant chez les extraterrestres: philosophifications cosmopolitiques*, (2011); *L'Apocalypse-cinéma 2012 et autres fins du monde* (2012).

---

<sup>1</sup> J. Lévi, *Commentaire*, w: Sun Tzu, *L'art de la guerre*, przeł. i oprac. J. Lévi, Hachette Littératures, Paris 2000, s. 296.

Skoro okazało się, że słuchanie i szpiegostwo nierozzerwalnie łączą się w poszczególnych historiach, niezwykle trudno zliczyć, ustalić liczbę, działania i namiętności szpiegów, tych wyjątkowych słuchaczy, w Biblii i wielu innych miejscach. Nawet jeśli przyjąć, że przypuszczalnie mogą się pojawić trudności w tłumaczeniu, powinno być jasne, że niezależnie od dokładności przekładu zwykły nurt rzeczywistych wypadków, które je określają i wydobywają na światło dzienne („szpion”, „tajny agent”, „szczur”, „kapuś”, „informer”, „sykofant”, „donosiciel”, „gumowe ucho”, „wtyczka” etc.), nie wystarczy, by wypłoszyć wszystkie krety o „wielkich uszach” chowające się w korytarzach wszelkiego rodzaju tekstów i archiwów. Czy można zatem posunąć się do stwierdzenia, że na przykład Adam i Ewa, pierwsi słuchacze w ogóle, przybrali postać szpiegów, gdy zostali skalani grzechem po „spożyciu owocu drzewa poznania dobra i zła”, ukryli się i pełni lęku zdawali się nasłuchiwać „szmeru” (lub w innej wersji „głosu”) kroków Przedwiecznego, gdy ten zjawił się w ogrodzie o zmierzchu dnia (Rdz, 3, 8)?<sup>2</sup> Pierwszy rodzaj ludzkiego słuchania – słuchanie edeniczne lub adamiczne<sup>3</sup> – używając określenia Rolanda Barthes’a z jego eseju, który przyjdzie nam jeszcze na nowo zinterpretować – ma na celu dotarcie do „o z n a k”<sup>4</sup>.

Oczywiście mogą tylko sobie wyobrażać te prymarne – fantastyczne i fantazmatyczne – uszy i filozofować na ich temat. Za to operacja zdobywania informacji zakodowana w słuchaniu właśnie podsuwa mi przez etymologiczne sieci kilka innych motywów wzmagających taką spekulację<sup>5</sup>.

W „Słowniku Akademii Francuskiej” z 1694 roku podana jest następująca definicja słowa *escouter*: „Wysłuchać z uwagą, nadstawiać uszu do słuchania”. Co niezwykle, rzeczownik *escoute* nie konotuje po prostu zwykłego i neutralnego działania dotyczącego tego czasownika, lecz oznacza „Miejsce, w którym słuchanie odbywa się bez bycia widzianym [*sans estre veu*]”. W historii

2 To odniesienie podpowiedział mi, nie bez złośliwości, mój przyjaciel Gil Anidjar, który skądinąd jest autorem pięknych stron poświęconych widmowemu słuchaniu w mistyce żydowskiej; zob. tenże, „*Our Place in al-Andalus*” *Kabbalah, Philosophy, Literature in Arab Jewish Letters*, Stanford University Press, Standord 2005.

3 Określenie „edeniczny” wprowadzam na takiej zasadzie, na jakiej autor postępuje ze sformulowaniem kwestii pierwszego języka, a więc „języka adamicznego” i języków wieży Babel – przyp. tłum.

4 R. Barthes, *Écoute*, w: tegoż, *L’Obvie et obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris 1982, s. 217.

5 Na temat etymologii „słuchania” zob. również artykuł Jeana Lauxerois „*A bon entendre*” *Petit note sur l’écoute structurelle* („*Circuit*” 2003, t. 14, nr 1).

słuchania, przynajmniej francuskiej, znaczyło ono zatem najpierw placówkę lub odbiornik, w których umieszcza się to, co się mówi, aby to ukryć. Można też powiedzieć, dodając wartość przymiotnikową, że określało ono kogoś, kto stosuje nadzór audytywny – w tym samym słowniku znajdziemy wzmiankę, że *soeur escoute* to „zakonnica pomagająca komuś, kto mówi, aby usłyszano to, co się mówi w rozmowie”. Owe dawne znaczenia w widoczny sposób przekierowują problem słuchania w stronę szpiegostwa, trwają, rozgałęziając się, do o wiele późniejszych czasów, gdy pozostałe znaczenia są już wymazane. Hasło „Podśluch” z *Encyclopédie* Diderota i d’Alamberta jest lakoniczne: „To coś, czym w architekturze określa się zakratowane trybuny w szkołach publicznych, za którymi ukrywa się osoby, które nie chcą być widziane” (wyróżnienie – P.S.). Wielki słownik Larousse’a z XIX wieku z kolei wskazuje, przywołując uprzednio wspomnianą definicję Akademii, inne podobne użycia, które wydają się jeszcze bardziej zbliżać słuchanie do aktywności szpiegowskiej:

Zamknięte miejsce w klasztorze, z którego można przejść do oficjum, nic nie widząc i będąc niezauważonym.

*Znaczenie wojskowe.* Mały szyb kopalniany, w którym można nasłuchiwać, czy ukryty w nim wróg pracuje i posuwa się naprzód.

Straże umieszczone w tych szybach, by śledzić postępy wroga.

W etymologii francuskiej słuchanie bez wątpienia było przede wszystkim krecią robotą.

### Podśluch i diafonia

P o d - s ł u c h <sup>6</sup>: gdy mówi się po francusku, zapisane w dwóch słowach (*sur écoute*) dotyczy kogoś – polityka, kryminalisty, niepożądanego lub zbyt wścibskiego dziennikarza – kogo się podsłuchuje, kto jest przedmiotem śledztwa, w skrócie: kogo umieszcza się w polu nasłuchu.

6 Ironia sytuacji i semantyki polega na tym, że w polszczyźnie sytuacja przedstawia się zgoła odwrotnie niż w angielskim, a tym bardziej francuskim (polski „podśluch” to angielskie „overhear” i francuskie „surécoute”). Starając się ograniczyć słowotwórczą ekwilibrystykę, a zarazem przyjmując minimalny poziom plastyczności języka, proponuję tłumaczyć „surécoute” jako „nadśluchiwanie”. Chodzi tu zarówno o ważne dla Szendy’ego wątki nadzoru, nasłuchu (jako szpiegostwa, a także nasłuchiwanie jako „bycia na czatach”) oraz słuchanie i słyszenie nadmiarowe, mieszające warstwę fizykalną z semiotyczną i semantyczną dźwięków – przyp. tłum.

Natomiast zapisane jako jedno słowo, *n a d s ł u c h i w a n i e*, można rozumieć jako intensyfikację słuchania, hiperboliczną formę doprowadzoną do niezwykłego natężenia, do ekstremalnego punktu, w którym oddziałuje najmocniej. Mówiąc w skrócie: *n a d s ł u c h i w a n i e* to synonim stworzony na okoliczność audytywnej hiperstezji, czyli rodzaju hipersłuchania w stopniu najwyższym<sup>7</sup>.

Skądinąd nadśluchiwanie wydaje się kalką z fantastycznego określenia angielskiego: „overhearing”. Nadśluchiwanie to aktywność, której oddaje się wiele postaci Szekspira, zwłaszcza tych szpiegujących: nadstawiają ucho, by usłyszeć, co z bliska lub z oddali stale skraca dystans między nimi a sekretem<sup>8</sup>. W ten sposób we *Śnie nocy letniej* Oberon oznajmia, że jest niewidzialny i nieoczekiwanie zjawi się (*overhear*) podczas późniejszej rozmowy (akt II, scena 1). Przede wszystkim zaś to w *Hamlecie* asystujemy imponującej reżyserii nadśluchiwania jako audytywnego braku dochowania tajemnicy.

Motywy ten zapowiadają już pierwsze słowa Ducha: „Słuchaj mnie” (*mark me*); w istocie mówi do Hamleta, wyjawiając mu: „Taki fałszywy powód mego zgonu/ Kładzie się w uszy całej Danii” (akt I, scena 5, s. 45)<sup>9</sup>. Duch (*ghost*) ojca, który zresztą został otruty w znaczący sposób: „Twój stryj cichaczem podkradł się z ampułką/ Silnej trucizny – i wlał mi do ucha [*porches of my ears*]/ Przekłęty roztwór” (akt I, scena 5, s. 46), tym samym żądając od syna posłuchu, czyli – dosłownie – ciągłego naznaczania: „mark me”. Ten sam czasownik, to samo słowne znamię określa sposób, w jaki Poloniusz pojmuje nadzorowanie zachowania Hamleta w obecności Ofelii: „Następnym razem, gdy tu się pojawi,/ Puszczę naprzeciw Ofelię; staniemy/ Za tym arrasem, śledząc ich z ukrycia [*mark the encounter*]”, powiada do Króla i Królowej (akt II, scena 2, s. 69). Tak oto „dwaj ojcowie, zatem/ Dwaj szpiedzy, można powiedzieć, legalni [*lawful espials*]”, „patrzac z ukrycia, sami niewidoczni [*seeing unseen*]”, nauczyli się nasłuchiwać nieszczęśliwych kochanków (akt III, scena 1, s. 95).

7 Freud określa zjawisko hiperstezji jako „nadwrażliwość słuchową, nadwrażliwość na dźwięki – symptom ten z pewnością należy tłumaczyć przez wrodzony wewnętrzny związek pomiędzy wrażeniami słuchowymi i strachem”; S. Freud, *O słuszności postępowania polegającego na wyodrębnieniu z neurastenii kompleksu symptomów jako „nerwicy lęku”*, w: tegoż, *Histeria i lęk*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 21.

8 To „overhear”, jak czytamy w *The Concise Oxford Dictionary of Current English*, to „słuchanie szpiega bądź niedostrzegalnego lub bezwiednego słuchacza”.

9 Wszystkie cytaty z dramatu za: W. Shakespeare, *Hamlet*, przeł. S. Barańczak, Znak, Kraków 2000.

Jako że działania wywiadowcze nie dały żadnych konkretnych wskazówek, Poloniusz proponuje po „sztuce w sztuce”, by tym razem Hamlet został sam na sam z matką, dzięki czemu mógłby się jej zwierzyć: „Poloniusz: Niechaj go pyta wprost, a ja tymczasem, / Jeśli pozwolisz, tak się ulokuję, / że wszystko będę słyszał” (akt III, scena 1, s. 101).

Tymczasem w spektaklu toczącym się z rozkazu Hamleta to on sam nakłada na Horacją obowiązek śledzenia reakcji uzurpatora, który jest zabójcą jego ojca: „Zwłaszcza gdy zaczniesz się monolog, wytych/ Całą swą bystrość i pilnie obserwuj/ Stryja” (akt III, scena 2, s. 106). O ile jesteśmy tymi, którzy oglądają „sztukę w sztuce” (zatytułowaną *Pułapka na myszy*), o tyle możemy również spostrzec widza – Horacją – w trakcie szpiegowania innej postaci, czyli Króla. *Mis en abyme* obserwacji współgra tu z ramową strukturą narracji: nadzorowanie uczestnika królewskiej audiencji uwięzionego przez ów teatr w teatrze poprzedza spotkanie Hamleta z Ofelią (znajdujących się pod obserwacją Poloniusza i Króla) i następuje po rozmowie Hamleta i Królowej (również toczonej na nasłuchu).

W rzeczywistości Poloniusz zwraca się do Króla, który stracił pewność siebie po tym, jak obejrzał przedstawienie własnej zbrodni, słowami:

Panie mój, książę idzie na pokoje  
 Matki: ukryję się tam za arrasem  
 I wszystko będę słyszał [*hear the process*]. Jestem pewien,  
 Że matka zmyje mu porządnie głowę  
 Lecz, że przytoczę twoje mądre słowa,  
 Matka to matka – i z natury rzeczy  
 Nie jest bezstronna, więc trzeba słuchacza [*some more audience than a mather*],  
 Który osądzi sprawę obiektywnie,  
 Zanim się udasz na spoczynek, wrócę  
 I zdam relację z tego, co słyszałem [*should o'erhear the speech of vantage*].  
 [akt III, scena 3, s. 124]

A zatem słuchać „obiektywnie” (*of vantage*) to słuchać, podwajając słuchanie w innym, czyli również, jak sugeruje oryginał angielski, słuchać lepiej i więcej: *davantage*, przewaga jako korzyść i zysk. To słyszenie przyszłości (*avance*), niczym szpieg zajmujący miejsce na barykadach lub jako forpocza, by zapobiec temu, co ma nadejść. W tym znaczeniu i zgodnie z wyraźnym paradoksem nadsluchiwanie, owo słuchanie nadmiarowe, które narzuca się przez przerost i nadwyżkę, dotyczy też od razu przed-słuchania: jak w przypadku Szpiegów

Jerycha mamy do czynienia z audytywnym zapobieganiem temu, co ma się wydarzyć.

Mówiąc w skrócie, *Hamleta* można wpisać w nieskończone historie szpiegowskie. Chodzi tu o opowieści o kretach. Tym mianem nazywa się widmo, które – gdy kret schodzi pod scenę – powtarza niczym echo słowa syna. „Duch woła spod sceny [*ghost cries under the stage*]”, didaskalia tego dramatu znajdują się tuż przed *Hamletem*, podkreślając wszechobecność ojcowskiej zjawy. „Hic et ubique?”, woła, kierując do Ducha następujące słowa: „Wyborne powiedziane, stary/ Krecie! Tak prędko ryjesz swój korytarz?/ Wzorowy górnik! Przenieśmy się znowu” (akt I, scena 5, s. 51). Duch, podobnie jak inne postaci w *Hamlecie*, przypomina strażnika czatującego w podziemiach tekstu: tak jak nasłuchujący wartownik (w sensie, w jakim definiuje go słownik Larousse’a w XX wieku) jest pionierem tego rodzaju słuchania, saperem, drażącym ziemię, by nasłuchiwać tego, co się dzieje.

Podobnie nasłuchuje wiele postaci operowych.

W *Czarodziejskim flecie* Mozarta Monostatos ukrywa się, by usłyszeć, co mówią Królowa Nocy i jej córka Pamina (akt II, scena 8): „Ha! Ktoś musi z dała nasłuchiwać [*beleuschen*]”, głosi ten fragment. Analogicznie Cherubino w *Weselu Figara* czuje się zobowiązany ukryć za fotelem, by umknąć spojrzeniu Hrabiego i w ten sposób zaświadczyć o scenie, w której usiłuje on uwieść Zuzannę (akt I, scena 6).

Wysłucham uważnie tych szpiegowskich postaci, owych nasłuchiwa- czy, prezentujących się nam, audytorium, słuchającym opery. Postaram się uchwycić to, co muzyka daje nam z ich słuchania, to znaczy z ich działań i namiętności jako słuchaczy, a także z zajmowanych przez nich miejsc w dziełach, sytuacji pokazujących, jak słuchają. A zatem jeszcze raz, jak w *Hamlecie*, nastanie czas nadmiernego słyszenia, wartość dodatkowa usieciowionego słuchania.

Wydaje się, że nasłuch, nasłuchiwanie, ogólnie biorąc, nazywają lub przywołują rodzaj polifonii namnażających się sposobów i modalności słuchania: linii słuchania (analogicznie do linii telefonicznych), połączonych, podwajających się, interferujących i często gmatwających się i zanikających. Angielskie słowo „overhearing” ma również te bardziej techniczne czy technologiczne konotacje. W sferze telekomunikacji oznacza ono coś, co w języku francuskim określa się mianem diafonii<sup>10</sup>, czyli usterkę w transmisji

<sup>10</sup> W polszczyźnie termin ten ma sens czysto muzyczny. Oznacza albo zaprzeczenie konsonansu, a więc formę dysonansu, albo wczesną formę dwugłosowości – przyp. tłum.

spowodowaną przekazem sygnału, błędem w kanale lub nałożeniem się ścieżek na siebie. Chodzi tu zatem o nałożenie się (superpozycja) głosów, pasożytowanie głosu sekundarnego na linii głosu głównego. Jak wtedy, gdy słyszymy niepożądane głosy w telefonie lub gdy obca muzyka nakłada się na słuchane przez nas nagranie.

Słuchanie, nasłuch, nadśłuchiwanie, diafonia. W tej lingwistycznej wieży Babel, w tym archiwalnym labiryncie, w którym szukam jakiegoś słowa, słowa porządkującego, słowa klucza pozwalającego nazwać coś, co umożliwi kampanię wywiadowczą obejmującą widoczne i utajone związki między słuchaniem a władzą, znajduję się na skrzyżowaniu, gdzie otwiera się kilka ścieżek, po których będę sukcesywnie postępował niczym detektyw lub niekiedy – równocześnie – wysłę w jednej chwili do akcji kilku agentów.

W ściśle muzycznej historii słowa „diafonia”, po tym jak pojawiło się u starożytnych teoretyków greckich w znaczeniu „dysonansu” (na zasadzie przeciwieństwa do symfonii, czyli „konsonansu”), zaczęto używać począwszy od IX wieku, w traktatach średniowiecznych, jako synonimu „polifonii”. A zatem z jednej strony, idąc tą ścieżką, próbując usłyszeć w nadśłuchiowaniu („overhearing”) coś w rodzaju audytywnej diafonii, należałoby zbadać, czym mogłoby być słuchanie dysonansowe. Nie słuchanie dysonansu, obiektu muzycznego oczekującego pewnego rozwiązania w konsonansie, lecz słuchanie jako takie poruszone diafonią. Chodzi więc również o słuchanie według (co najmniej) dwóch „głosów”, podwojonych i podlegających podziałowi w głębi mojego ucha.

Z drugiej strony w przekładzie „overhearing” jako nadśłuchiwanie chodzi o wystawienie ucha na wielokrotne rezonanse tego wymyślonego słowa, w milczącej dwuznaczności jego zapisu graficznego. Biała przestrzeń, pauza, przerwanie transmisji mogą bowiem zawsze oddzielić jego prefiks zarówno w źródłosłowie, jak i w literalnej bazie. Kiedy jednak mówimy, że ktoś jest „na nasłuchu” (gdy zatem używamy dwóch słów), takie stwierdzenie pociąga za sobą zazwyczaj ingerencję urządzenia technicznego przechwytyjącego informację i często rejestrującego to, co przechwycone. Być „na nasłuchu” to nie tylko być podsłuchiwanym z ukrycia, „nagimi uszami”, jak to czynili Poloniusz, Monostatos czy Cherubino. W tym sensie nadśłuchiwanie byłoby nieodzielne od obecności audytywnych teletechnologii, nie tylko pozwalających utrzymać potencjalnie w nieskończoność dystans między nasłuchującym a tym, który jest na nasłuchu, lecz także najczęściej wiążących nadśłuchiwanie z narzędziami archiwizacji fonograficznej.

Istnieją dwie cechy, które James Joyce połączył w jedną z najważniejszych postaci *Finneganów trenu*: Earwicker, którego imię pełni funkcję kanału między „nikczemny” a „ohydny” (*wicked*), „skorek jako rzeczownik lub jako czasownik podszeptywać” (*earwig*) oraz „podśluchiwać lub obsztorcować kogoś”. W efekcie Joyce pisze: „Earwicker zaś, prawzór rozumu, paradygmat ucha, recepto-retentywny niczym Dionizjusz [*Earwicker, that patternmind, that paradigmatic ear, receptoretentive as his of Dionysius*]”. Earwicker jest, jak widać, obdarzony zdolnościami recepcji oraz retencji, dzięki czemu sporządzić „długi spis [...] wszystkich obelżywych nazwań”<sup>11</sup>. Szpieg Earwicker mógłby zatem służyć za emblemat tego nadśluchiwania, w którym recepcja z dystansu okazuje się również za jednym zamachem zarchiwizowaną retencją.

### Mała historia wielkich uszu (w stronę panakustyki)

Opowieść Earwickera byłaby długą historią, ogromną genealogią, która rozciąga się i rozgałęzia po dzień dzisiejszy. Wskażę tu tylko kilka wyjątkowych momentów w teje genealogii.

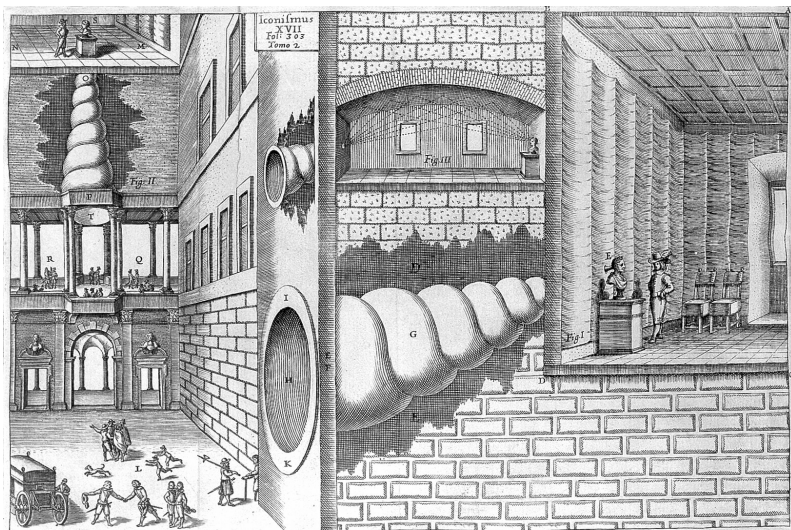
Przede wszystkim, co sugeruje sam Joyce, odwołując się do Dionizosa, istnieje „wielkie ucho” znane pod nazwą Ucha Dionizosa<sup>12</sup>, opisanego przez wielu podróżników, którzy dotarli do Syrakuz. Około 1780 roku Swinburne w swym dzienniku podróży na Sycylię mówi o „sztolni lub kanale, służącym, jak się zdaje, zbieraniu dźwięków wydawanych przez rozmówców znajdujących się poniżej i przesłaniu ich przez rurę do małej podwójnej komory umieszczonej powyżej, w nawisie, skąd można słuchać dźwięków w wielkiej rozdzielczości”<sup>13</sup>. Przebadawszy dokładnie tę przestrzeń, Swinburne bez wahania określa jej przeznaczenie: „w zamierzeniu zostało ona skonstruowane jako więzienie oraz miejsce do słuchania [*a prison, and a listening place*]”.

Sto lat przed Swinburnem jezuita Athanasius Kircher w *Mesurgia universalis* podaje tę mityczną grotę Dionizosa Tyrana jako pierwszy przykład tego, co

<sup>11</sup> J. Joyce, *Finneganów tren*, przeł. K. Bartnicki, Korporacja Ha!art, Kraków 2012, s. 70-71.

<sup>12</sup> L'Orecchio di Diongi – chodzi o rodzaj grotty (dawnego kamieniołomu mieszczącego się w Parco Archeologico de Syracuse); jej popularna nazwa pochodzi, jak się zdaje, od Caravaggia, który zwiedzając jaskinię w 1586 roku, porównał ją do ludzkiego ucha; zob. D. Zbikowski, *The Listening Ear: Phenomena of Acoustic Surveillance*, w: *CTRL [Space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, red. T. Levin, MIT Press, Cambridge, MA 2002, s. 37.

<sup>13</sup> H. Swinburne, *Travels in the Two Sicilies, in the Years 1777, 1778, and 1780*, T. Cadell & E. Elmsly, London 1790, s. 105. Cytaty, jeśli nie podano inaczej, w przekładzie Jakuba Momry.



*Misurgia Universalis* (t. 2, s. 305)

określa się mianem „echotektoniki” (to znaczy architektury echa), wykorzystywanej w celu audytywnego panowania. Opisuje on również różne wersje stworzonych konstrukcji, artefaktów: już nie tylko naturalnych wgłębień, rys i otworów, lecz także pałaców i wszelkiego rodzaju budynków<sup>14</sup>.

W budowlach, w których konstrukcje tajnego przechwytywania informacji łączą się z pomieszczeniami przeznaczonymi do nasłuchu, sale i pokoje okazują się równocześnie, zgodnie z francuską etymologią, określeniem podsłuchu. Należy wspomnieć, że są umieszczone wysoko, pod przewiązką. Szpiegujące uszy mieszczą się na poddaszu lub na strychu („eaves” po angielsku, z którego wywodzi się „eavesdropping”, jeszcze jeden termin na oznaczenie nadzorowania). Przypomnijmy dziwne i zaskakujące opowiadanie Itala Calvina *Nasłuchujący król*, w którym słownictwo architektoniczne oraz język z zakresu fizjologii ucha celowo się mieszają:

14 Dörte Zbikowski we wspomnianym dziele przytacza inne przykłady tego, co nazywa się „szpiegującymi galeriami”: katedra św. Pawła w Londynie, dawna Hala Reprezentacyjna Kapitolu w Waszyngtonie, katedra w Agrigento na Sycylii. Ubolewając nad brakiem wiarygodnych źródeł na ten temat, autorka cytuje również źródła, według których Katarzyna Medycejska prawdopodobnie założyła podobne urządzenia do podsłuchu w ścianach Luwru podczas masakry w noc św. Bartłomieja. Zbikowski sugeruje, że stąd właśnie mogło pochodzić wyrażenie „ściany mają uszy”.

Pałac jest pełen ślimacznic, pełen krągłych linii, jest wielkim uchem, w którym anatomia i architektura wymieniają między sobą nazwy i funkcje: muszle, spirale, tympanony, ślimaki, labirynty; ty jesteś przyczajony w głębi, w najdalszej sferze pałacu-ucha, twojego ucha; pałac jest uchem króla<sup>15</sup>.

Na tej liście, aby domknąć słownik architektralny, z pewnością brakuje jedynie „owalnego okna”, przez które „westybul” komunikuje się z tympanem<sup>16</sup>.

Te urządzenia architektoniczne, grotty i pałace są w pewnym sensie zwiastunami w planie akustycznym urządzeń nadzoru, które Michel Foucault określił mianem panoptycznych, pożyczając termin Jeremy’ego Bentham’a zawartego w jego projekcie Domu Nadzoru (*Inspection-House*) z 1787 roku<sup>17</sup>.

Niezależnie od swych dokładnych funkcji – więzienie, szpital, dom poprawczy, a nawet sama szkoła – budynek rozumiany według planu przedstawionego przez Bentham’a musi umożliwiać totalną i nieprzerwaną widzialność mieszkańców. „Idealna doskonałość”, pisze Bentham, byłaby osiągalna, gdyby „każdy” znajdował się stale „pod czujnym okiem” (*under the eyes*) nadzorcy lub nadzorcy. Jako że warunek ten nie może zostać spełniony w praktyce, Bentham zaleca upewnienie się, czy każdy uwięziony „ma powód, by bardzo wierzyć w ten mechanizm, nie może bowiem zadowolić się czymś przeciwnym”, lub czy przynajmniej potrafi sobie wyobrazić (pojąć, *conceive*), że jest obiektem nieprzerwanej czujnej uwagi<sup>18</sup>.

Panoptyczny plan Bentham’a, wyjaśniony w drugim liście poświęconym postaci penitencjariusza, dotyczy okrągłego budynku: nadzorca zajmuje miejsce centralne, więzienne cele mieszczą się na obwodzie koła, oddzielone od

---

15 I. Calvino, *Nasłuchujący król*, w: tegoż, *W słońcu jaguara*, przeł. H. Fliieger, Zysk i s-ka, Poznań 1994, s. 44.

16 *Tympanum* oznacza ucho środkowe, ew. błonę bębenkowa, tympanon w architekturze oraz w muzyce, a także membranę w szerokim sensie tego słowa. Szendy gra tymi znaczeniami, mając na podorzędziu znany tekst Jacques’a Derridy *Tympanon*, pomieszczony w *Marginesach filozofii*. Świadczy o tym choćby dedykowanie książki Szendy’ego właśnie Derridzie, mistrzowi filozoficznego podsłuchiwanie – przyp. tłum.

17 Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 1998. Pełny tytuł projektu Bentham’a opublikowanego w formie listów brzmi następująco: *Panopticon; or, The Inspection-House: Containing the Idea of a New Principle of Construction Applicable to Any Sort of Establishment, in which Persons of Any Description Are to Be Kept under Inspection*.

18 J. Bentham, *The Panopticon Writings*, Verso, New York 2011, s. 34.

siebie przez promienie okręgu. Aby upewnić się, że żaden z odizolowanych w ten sposób więźniów nie będzie mógł wiedzieć, czy jest obserwowany, ogólny plan zostaje drobiazgowo uzupełniony o urządzenia, które Foucault opisuje następująco:

Aby obecność czy nieobecność nadzorca uczynić niemożliwą do rozstrzygnięcia, aby więźniowie ze swych cel nie mogli dostrzec nawet cienia czy zarysu sylwetki, Bentham przewidział nie tylko żaluzje w oknach centralnej sali nadzoru, ale również wewnętrzne przepierzenia, przecinające się pod kątem prostym, zaś jako przejścia między tymi ćwiartkami zaplanował nie drzwi, lecz labirynty – najmniejsze poruszenie bowiem, błysk światła, jasność w uchylonych drzwiach mogłyby zdradzić obecność strażnika. Panoptykon jest machiną rozdzielającą związek „widzieć – być widzianym”: w obwodowym pierścieniu jest się w pełni widzianym, nic nigdy nie widząc. Z wieży centralnej widzi się wszystko, nigdy nie będąc widzianym<sup>19</sup>.

Istotne jest tu dla mnie to, że owa wizualna architektura, owa wszechwidząca maszyna idzie w parze z możliwością (Bentham wskazuje na nią, ale jej w zasadzie nie rozwija) urządzenia, które można określić jako panakustyczne. Bentham przywołuje głos (*voice*) i ucho (*ear*) w dwóch niepowiązanych ze sobą miejscach, w dziesiątym i dwudziestym pierwszym liście. Za pierwszym razem chodzi o transmisję głosu jako instancji władzy nadzorczy:

Aby uniknąć kłopotliwego wypowiadania się [*excretion of voice*], które w innym przypadku byłoby konieczne, i aby żaden więzień nie zorientował się, że inspektor jest zajęty innym więźniem, znajdującym się w pewnej odległości, od każdej celi do siedziby inspektora można by doprowadzić małą blaszaną rurkę. [...] Dzięki temu narzędziu najcichszy szepot jednego może być słyszany przez drugiego [*the slightest whisper of one might be heard by the other*]. [...] Jeśli chodzi o instrukcję, [...] we wszystkich tych przypadkach, gdy wystarczą wskazówki podane ustnie i na odległość, głośniki te okażą się przydatne. Z jednej strony zaoszczędzą wysiłku głosowego, jakiego wymagałoby od zarządcy przekazywanie instrukcji robotnikom bez opuszczania centralnego stanowiska w swojej

19 M. Foucault, *Nadzorować i karać*, s. 196-197. Oryginalna wersja była wygłaszana wraz z listem wprowadzającym przed Zgromadzeniem Narodowym.

siedzibie. Z drugiej strony chodzi o zamieszanie, jakie powstałoby, gdyby różni instruktorzy albo ludzie w siedzibie dzwoniли do cel w tym samym czasie. A w przypadku szpitali spokój, który może zapewnić to małe urządzenie, choć na pierwszy rzut oka błahe, przynosi dodatkową korzyść<sup>20</sup>.

To, co Bentham wyobraża sobie w tym miejscu jako dodatek lub suplementarne akcesorium do jego Panoptykonu, jest zarazem rodzajem wielofunkcyjnego i selektywnego megafonu. To Panakustykon ułatwiający komunikację, transmisję między nadzorcą i nadzorowanymi, w kontekście wydajnie zorganizowanej pracy.

Za drugim razem, kiedy Bentham przywołuje uszy (w ostatnim liście poświęconym szkolnictwu), chodzi – przeciwnie – o zdolność odróżnienia zasady Panoptykonu od dawnej i minionej reguły „Ucha Dionizosa”:

Mam nadzieję, że żaden krytyk tyleż bezstronny, co świadomy, nie postąpi w sprawie Domu Nadzorów w tak niesprawiedliwy sposób, by porównać go z Uchem Dionizosa. Celem tego drugiego wynalazku-pomysłu jest wiedza o tym, co mówią więźniowie, niczego nie podejrzewając. Przedmiot zasady nadzoru jest dokładnie odwrotny: nie chodzi tylko o to, by uczynić więźniów podejrzanymi, lecz przede wszystkim pewnymi tego, że cokolwiek robią, jest już znane władzy panoptycznej, nawet jeśli nie dotyczy to sprawy konkretnego więźnia. Ta zdolność do wykrywania to przedmiot pierwszego wynalazku, podczas gdy prewencja jest przedmiotem drugiego. W pierwszym przypadku osoba, która wykrywa, to szpieg, w drugim – to nasłuchowiec [*monitor*]. W pierwszym wynalazku chodzi o wtargnięcie do tajemnych zakamarków serca, w drugim, aby ograniczając swoją uwagę do czynów jawnych, pozostawić myśli i fantazje opiece właściwego trybunału, sądu mieszczącego się na górze<sup>21</sup>.

W ten sposób Panoptykon wraz z jego ewentualnym suplementem panakustycznym byłby zarazem czymś więcej i czymś mniej niż Ucho Dionizosa. Więcej, ponieważ nadzorowanie jest w tym wypadku potencjalnie wiecznotrwałe, mniej, najwyraźniej bowiem nie zmierza ono w stronę intymnych sekretów mieszkańców podległych tej władzy.

---

20 J. Bentham, *The Panopticon Writings*, s. 36-37.

21 Tamże, s. 94.

Jednak zarówno Panoptykon, jak i Panakustykon Benthama wydają się wpisywać w ciągłą historię podsłuchiwania, jeśli wziąć pod uwagę to, że – paradoksalnie – słowo użyte, by się od niego odróżnić (*monitor*, czyli nasłuchowiec, jak i *monitor*, czyli ekran), w niesłychany sposób zmienia się, by tak rzec, w element ostrzegawczy. Po angielsku i francusku słowo to oczywiście oznacza przede wszystkim instruktora, przewodnika bądź trenera, lecz również staje się, wraz z rewolucją technologiczną, narzędziem sprawowania nadzoru lub obserwacji bądź systemem informacji (mówimy np. o *monitorze serca* lub *monitorze kontrolnym*). Wydaje się prawdopodobne, że w nowoczesnym szpiegostwie dostęp do tajników władzy stanie się nieodróżnialny od obserwacji jawnych działań, o których mówił Bentham. Rozróżnienie szpiega i nasłuchowca stałoby się wtedy wątpliwe, jeśli w ogóle możliwe.

Foucault zauważył, że Benthamowską panakustykę można rozszerzyć, co odnotował w przypisie:

W pierwszej wersji Panoptykonu wyobrażał sobie także nadzór za pomocą rur przeprowadzonych z cel do wieży centralnej. Zrezygnował z tego pomysłu w *Postscriptum*, być może dlatego, że nie mógł wprowadzić asymetrii i zapobiec, by więźniowie słyszeli nadzorcę równie dobrze, jak on ich słyszał<sup>22</sup>.

Foucault pomija tu fakt, że stosując te stalowe rury, Bentham nie używa ich zasadniczo do podsłuchu, lecz do komunikacji między różnymi porządkami. Z jednej strony Bentham bez wątpienia miałby problem z akustyczną izolacją tych rur i rurek oraz z poprowadzeniem ich tylko w jednym kierunku, tak jak czynił to z promieniami słonecznymi za pomocą żaluzji i przegród. Jednak z drugiej strony, o czym świadczą ryciny Kirchera, moc rozchodzenia się i przenikania się („infiltracji”) dźwięku nie uchroni nigdy przed rozwojem „echotektoniki” nasłuchu.

Na czym polega znaczenie różnicy między słuchem a spojrzeniem, jeśli chodzi o konieczność asymetrii, jaką pociąga za sobą wywiad (*intelligence*) rozumiany jako wychwytywanie lub wykrywanie sekretu w ogólności?

Zanim skieruję ucho na to, co mit Orfeusza pomógłby nam zrozumieć z pewnych niemożliwych odwróceń, odwracalności lub wzajemności, ograniczę się w tym miejscu do dwóch uwag, dwóch wskazówek:

22 M. Foucault, *Nadzorować i karać*, s. 197 (przyt. 4); przekład zmieniony – J.M.

1. W projekcie Benthama problematycznym horyzontem nadzoru – audytywnym bądź wizualnym – jest pętla zwrotna w samym urządzeniu. Dla Benthama w rzeczywistości istotne jest, by więźniowie sami byli chronieni przez ich stałą widzialność, to znaczy przez ogólną przezroczystość. Toteż Panoptykon pojmuje się w taki sposób, by nasłuchujący agenci sami byli na podsłuchu, przez włączenie w ten system kontroli każdego potencjalnego gościa. Tak jakby konieczność strukturalnej asymetrii w cyrkulacji spojrzeń (i nasłuchów) w nieskończoność odraczała zamknięcie, marzenie sennie o obiegu zamkniętym, bez przerwy nasycanym nadmiarem oczu (lub uszu). To, co Bentham nazywa „wielkim komitetem społecznym”, to zasadniczo nic innego jak owa różniarodząca się we wzajemnym wszechnadzorze i go determinująca<sup>23</sup>.
2. Trudno mi się powstrzymać od wskazania na to, co Freud równoległe do zjawiska nazywanego „sceną pierwotną”, którego natura jest istotowo wizualna lub skopieczna, określał też jako „fantazmat słuchania”. Mówiąc o pacjentce przekonanej, że regularnie słyszy hałas, kiedy jest z kochankiem w łóżku (wyobraża sobie zatem, że jest prześladowana przez dźwięki lub że żyje na ciągłym nasłuchu), Freud odnotowuje to następująco:

Dźwięków to raczej niezbędny rekwizyt fantazji o podsłuchiowaniu, jest to albo powtórzenie dźwięku zdradzającego stosunek płciowy rodziców, albo też jest to dźwięk, który mogłby zdradzić podsłuchujące dziecko – dźwięk, którego się ono obawia [wyróżnienia – P.S.]<sup>24</sup>.

23 Zob. Szósty list Benthama (także w wersji Étienne’a Dumonta, *Mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d’inspection, et nommément des maisons de force*, Mille et une nuits, Paris 2002, s. 12-13: „Jedną z wielkich dodatkowych zalet tego planu jest to, że poddaje on zaścępców inspektorów, wszelkiego rodzaju podwładnych tej samej kontroli co więźniów: nic nie może przecisnąć się między nimi, czego nie widziałby główny inspektor. W zwykłych więzieniach osadzony znieważony przez strażników nie ma możliwości odwoływania się do człowieczeństwa swoich przełożonych. Jeśli jest ignorowany lub uciskany, musi cierpieć. Ale w Panoptykonie oko mistrza jest wszędzie. Nie są tu możliwe żadna poślednia tyrania, żadne utajnione represje. [...] Co więcej, ciekawsza publiczność, podróżnicy, przyjaciele i rodzice więźniów, znajomi inspektora i innych funkcjonariuszy więziennych, którzy – każdy z innych powodów – przybędą, aby zwiększyć siłę zbawiennej zasady inwigilacji, i będą przeprowadzać inspekcje u szefów, tak jak szefowie sprawdzają wszystkich swoich podwładnych. Ten wielki komitet publiczny udoskonali wszystkie instytucje, które zostaną poddane jego czujności i wnikliwej kontroli”).

24 S. Freud, *Komunikat o przypadku paranoi sprzecznym z teorią psychoanalityczną*, w: tegoż, *Charakter a erotyka*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 174.

Albo, albo: fantazmat słuchania jest dwustronnym zagrożeniem. Jego niebezpieczeństwo promieniuje w dwie strony: w kierunku zaskakującej sceny, a także w stronę słuchacza. Ta niewielka asymetria między spojrzeniem a widzeniem, to znaczy mniejsza ochrona słuchania jako tajemnego miejsca, z którego można szpiegować – czy może to mieć coś wspólnego ze znaczącą leksykalną luką? Czy w takim razie słowo „podglądacz” (*voyeur*) ma jakiś audytywny odpowiednik?

### Maestria i metryka Figara

W maju 1786, rok przed ogłoszeniem planów Domu Nadzoru, w operze dworskiej Wiednia odbyła się premiera *Wesela Figara*. W istocie jednak dopiero po powtórnym pokazie w grudniu tegoż roku dzieło odniosło prawdziwy sukces. Skądinąd Mozart nawiązał do tej sytuacji w roku następnym, w *Don Giovannim*: Leporello, słuchając muzyków grających słynną arię Figara (*Non più andrai*), wykrzyknął: „Znam tę pieśń aż nazbyt dobrze!” (akt II, scena 3).

*Don Giovanni*, co próbowałem pokazać w innym miejscu<sup>25</sup>, to wielka opera poświęcona słuchowi; słuchamy postaci, które same się słuchają, w ten sposób przedstawiają nam inne sceniczne osoby oraz ucieleśniają dla nas różne typy słuchania. To także przypadek *Wesela Figara*, skoro wszyscy tam nadstawiają uszu. Jednak w odróżnieniu od *Don Giovanniego*, w którym zostały zestawione dwa różne typy słuchaczy (nieuważny Don Juan nie chce słuchać Komandora, uosabiającego prawo „strukturalnego, a nawet totalnego słuchania”), w *Weselu Figara* towarzyszy nam rodzaj nieskończonej serii wariacji na temat tej samej wyjątkowej okoliczności – nadśłuchiwanie.

W akcie I, w recytatywie sceny czwartej, Zuzanna i Marcelina nasłuchują się wzajemnie i sekretnie się obserwują (Marcelina: „Udaję, że jej nie widzę”, Zuzanna: „Ona mówi o mnie”). W scenie szóstej Cherubin chowa się w alkierzu, gdy nadchodzi Hrabia, który słyszy wszystko, co powiedział Zuzannie. W scenie siódmej tym razem to Hrabia, aby nie zostać dostrzeżonym przez Bazilia, ukrywa się za tym samym krzeselkiem, podczas gdy Cherubina (który przeskakuje niezauważony na drugą stronę alkierza) przykrywa suknią Rozaneta: w ten sposób będziemy mieli do czynienia z dwójg i e m podsłuchujących rozmowę Cherubina z Bazilem. Wreszcie Hrabia wyłania się z ukrycia i odsłania się w *terzetto*, w zakończeniu przez przypadek uchyla spódnicę i znajduje tam Cherubina. Dialog wygląda następująco: „Hrabia

<sup>25</sup> Zob. P. Szendy, *Écoute, une histoire des nos oreilles*, Minuit, Paris 2000.

(do Zuzanny): Wielkie nieba! On słyszał [*sentito*] wszystko, co Ci rzekłem? Cherubino: Starałem się uczynić wszystko, by nie usłyszeć [*per non sentir*] nic z tego, co usłyszeć mogłem”.

Mówiąc w skrócie, w *Weselu Figara* wszyscy szpiegują się nawzajem, by w ten sposób stworzyć sieć nasłuchu, podsłuchujących się osób i audytorium, których złożoność kwestionuje interpretację. Szaleństwo tego dnia („folle journée”, według podtytułu sztuki Beaumarchais’ego, będącej bezpośrednią inspiracją *Da Pontego*, librecisty Mozarta) to być może przede wszystkim ogólne splatanie różnych nasłuchów. Właśnie w tym miejscu koncentruje się polityczny wymiar opery: w nieskończonych wariacjach na temat słuchania jako nadśluchiwania, czyli – woli władzy.

Często twierdzono, że (pre)rewolucyjna sztuka Beaumarchais’ego zaadaptowana przez *Da Pontego* i zrealizowana przez Mozarta jest przesłodzona. Tymczasem pamiętniki włoskiego librecisty<sup>26</sup> nie pozostawiają wątpliwości, że złagodzenie wymowy utworu wynika z cenzury państwowej Józefa II i dotyczy zwłaszcza fragmentów odnoszących się do rozmowy z Cesarzem:

Pewnego dnia w rozmowie ze mną na ten temat [*Mozart*] zapytał mnie, czy z komedii Beaumarchais’go mógłbym łatwo zrobić operę – *Wesele Figara*. Bardzo spodobała mi się ta sugestia i obiecałem mu, że operę napiszę. Trzeba było jednak pokonać bardzo dużą trudność. Kilka dni wcześniej cesarz zabronił zespołowi w teatrze niemieckim wystawiać tę komedię, która jego zdaniem jest zbyt rozwiązła dla szanującej się publiczności. Jak więc zaproponować mu przełożenie komedii na operę? [...] Odpowiednio zabrałem się do pracy i tak szybko, jak pisałem słowa, *Mozart* zamieniał je w muzykę. W ciągu sześciu tygodni cała rzecz była ukończona. Korzystając z okazji, udałem się, nie mówiąc nikomu ani słowa, ofiarować *Figara* Cesarzowi: „Co?” – powiedział. [...] „To *Wesele Figara*... właśnie zabroniłem niemieckiej trupie je wystawiać!” „Tak, Panie – odpowiedziałem – ale pisałem operę, a nie komedię. Wiele scen musiałem pominąć, a inne dość znacznie przyciąć. Pominałem lub wyciąłem wszystko, co mogłoby urazić dobry gust lub przyzwoitość publiczną podczas przedstawienia, nad którym sprawowałaby pieczę Wasza Wysokość”<sup>27</sup>.

26 *Mémoires de Lorenzo Da Ponte librettiste de Mozart, Mercure de France, Paris 1988.*

27 Tamże, s. 132-133.

To prawda, że w wersji Da Pontego pominięto wiele scen, tych najbardziej wywrotowych z perspektywy porządku społecznego *ancien régime'u*. Na przykład w trzeciej scenie aktu V, o której Napoleon powie później, że dzięki niej pojął „całą rewolucję”, Figaro wyznaje: „Sądziś tak, ponieważ jesteś wielkim panem, wielkim geniuszem! Szlachectwo, bogactwo, ranga, wysokie stanowiska – wszystko to napawa dumą! Ale cóżś zrobił, by na to zasłużyć? Zadałeś sobie trud, by się narodzić, nic więcej”. Nawet jeśli repliki tego rodzaju znikły z opery, to przecież zawierają się w dodatkach objaśniających wykonanie sztuki, pośród których nie można przeoczyć – pod względem odwrócenia wartości – lekcji tańca udzielanej przez Figara. Owa Kawatyna (akt I, scena druga) wyposaża Figara w dyskurs, który z punktu widzenia Hrabiego graniczy z obrazą, lecz przede wszystkim zapożycza kod figur choreograficznych, o wiele bardziej niż słowa destabilizujących ustalone hierarchie.

Słuchamy Figara, samego w pokoju małżeńskim, gdy właśnie się urządza. Zdaje się, jakby na głos marzył o zemście na swym panu, którego zamiary wobec Zuzanny są mu odtąd znane. Kawatyna zaczyna się słynną arią *Se vuol ballare*: „Jeślibyś zechciał tańczyć, mój mały Hrabio/ Zagram Ci melodię na gitarze/ Jeśli zawitasz do mojej szkoły tańca/ Ochoczno nauczę Cię kabrioli”<sup>28</sup>. Słowom Figara towarzyszy rytm menueta, tańca majestatycznego i ceremonialnego, który Johann Georg Sulzer, myśliciel z tej samej epoki, niejako mimochodem powiązał ze „zbiorem ludzi wyróżniających się w życiu doskonałymi manierami”. Jednak o wiele wcześniej menuet przemienia się w kontredans, kulminujący w słowach Figara, przysięgającego, że „obali wszystkie machinacje Hrabiego” (*tutte le machine rovesciero*).

Z jednej strony Mozart prowadzi tu konsekwentnie grę z kodem tańca dworskiego, odziedziczony po baroku (to przypadek menueta), z drugiej – zaimportowany z Anglii pod koniec XVII wieku kontredans zajmuje wyjątkowe miejsce w pejzażu choreograficznym przed rewolucją francuską. Inaczej niż menuet, kontredans nie ma trwałej struktury rytmicznej, dekonstruuje wcześniejsze zwyczaje, prezentując się jako coś, co można określić mianem „tańca bez tańca”, obojętny na kody typowe dla *ancien régime'u*<sup>29</sup>.

28 Fragment cytowany przez Wye Jamison Allanbrook w jej wybitnej pracy, z której szeroko korzystam; zob. też, *Rhythmic Gesture in Mozart: „Le Nozze di Figaro” & „Don Giovanni”*, University of Chicago Press, Chicago 1983, s. 33.

29 Tamże, s. 60, 69. Allanbrook mówi w ten sposób o „rewolucji beztańcowego tańca” (*danceless dance*), podkreślając, że „klasa średnia we współczesnym rozumieniu, burżuazja nie miała aż do pojawienia się kontredansa własnego choreograficznej ekspresji”.

Kontredans – praktykowany raczej w salach tanecznych niż w na dworach czy w salonach – nie stanowi ekspresji charakterystycznej dla jednostek, jest z zasady tańcem grupowym, w którym akcent kładzie się nie na kroki i gesty połączone z konkretnymi kodami afektywnymi, lecz na figury, przez które pary łączą się i rozłączają w większej zbiorowości<sup>30</sup>.

W „Encyklopedii metodycznej”, opublikowanej przez Étienne’a Framery’ego w 1791 roku, został doskonale udokumentowany ten społeczno-rewolucyjny wymiar, jaki uzyskał kontredans. W poświęconym mu artykule Framery wywodzi jego nazwę z angielskiego wyrażenia „country-dance” i przypomina, że większość tańczących pozostaje niepowiązana ze sobą. W związku z tym taniec ten zrywa z „miłością własną”, leżącą u podstaw starego menueta, tańczonego w teatralny sposób przez parę przed obserwowaną ją publicznością, aby wyrazić przeciwne „odczucie radości”, wzrastające proporcjonalnie do liczby tancerzy – i nie potrzebuje publiczności w ogóle.

Takie są implikacje Kawatyny, w której Figaro, pogrążony w świecie na granicy jawy i snu, prowadzi swego mistrza od szlacheckiej godności menueta do szalonego rewolucyjnego kontredansa mas.

Ale subwersywny wymiar kompozycji Mozarta nie ogranicza się do ogólnej manipulacji kodami tańca. Na tle tej choreograficznej właściwości, która odbija się echem w operze aż po najdrobniejsze szczegóły tekstury muzycznej, znajduje się zapis maestrii w rytmie, takcie i metryce.

W ten sposób zaraz po uwerturze Duettino Figara i Zuzanny (akt I, scena 1) inscenizuje prawdziwe działanie muzycznej geometrii. Figaro, śpiewając *misurando* (według wskazań partytury), rozpoczyna ten pierwszy duet. Oczywiście najpierw przechodzi przez swój pokój dla nowożeńców, odmierzając jego przestrzeń krok po kroku, czemu towarzyszy zmiana tempa o wzrastającej amplitudzie. Figaro odlicza: „Pięć... Dziesięć... Dwadzieścia... Trzydzieści... Trzydzieści sześć... Czterdzieści trzy”, a odmierzane przez niego przestrzenie wyrastają tuż przed naszymi oczami, aż zetkną się ze spojrzeniem pokoju. Gdy śpiewa, mierząc nadal (*cinque, dieci, venti...*), jego linia wokalna w zwiększających się interwałach, zgodnie z partyturą, transponuje i dosłownie podąża za następstwem liczbowym. Słuchanie tego początku *Wesela Figara* to otwarcie

30 Tamże, s. 62. „Publiczność na dworze Ludwika XIV przyglądała się poszczególnym występom artystów, z których każdy dokładał wszelkich starań, aby wykonać poprawne, ekspresyjne gesty swojego tańca. Publiczność w sali tanecznej (w większości nie widzowie, lecz uczestnicy niespokojnie czekający na swoją kolej) była świadkiem masy wesołych, ale posłusznych tancerzy podążających za liderem po sali, co wskazuje na abstrakcyjną ludzką geometrię”.

przestrzeni dźwiękowej i określenie jej granic. To także przestrzeń, w której Figaro ostrożnie stąpa i krok po kroku eksponuje swój głos.

Muzyczna intryga zawiązuje się na tym właśnie metrum. „Cóż mierzysz, najdroższy mój Figaro?”, pyta Zuzanna. Stanowczo powiada, że nie pozostanie w miejscu, które wynajął im Hrabia. Aby zrozumieć podejrzliwość Zuzanny, należy najpierw posłuchać drugiego *duettina*, następującego niemal natychmiast.

Pierwszy śpiewa Figaro. Upiera się, że położenie mieszkania, „umieszczonego między pokojami Hrabiego i Hrabiny”, jest w najwyższym stopniu praktyczne: „Jeśli spodziewanie Pani/ wezwie Cię w nocy/ ding, ding/ w dwa kroki znajdziesz się u niej na powrót/ A jeśli wtedy przyjdzie czas/ że mój pan mnie wezwie/ dong dong, dong dong/ trzy skoki i już jestem gotowy mu służyć”. *Due passi, tre salti*. Jak widać, ten drugi duet również odnosi się do kroków i skoków. Pod względem muzycznym linia wokalna Figara ma amplitudę ograniczoną przez znaki graniczne, jakimi są dźwięki dzwonek Pana i Pani (*ding ding, dong dong*, śpiewane odpowiednio: wysoko i nisko). Mówiąc inaczej, tak jak pokój państwa obramowuje pokój nowożeńców, tak w tym pasażu przywołany dźwięk dzwonek okala śpiew Figara, granice jego niskich i wysokich rejestrów.

Są to te same demarkacyjne znaki wokalne, jakie Zuzanna przywraca w następnej części duetu, aby przekształcić je w granice przestrzeni muzycznej, w której mogłaby wyrazić swoje wahania: „Podobnie pewnego poranka/ mój drogi mały Hrabia/ ding ding: mogę Cię wysłać/ trzy mile stąd/ ding, ding, dong, dong: diabeł może/ przysłać go do mych drzwi/ I oto w trzech skokach...”. W zachwycającej wariacji na temat kupletów poprzedzających Figara (granych z niesłychaną subtelnością przesunięć i asymetrii ostrych kobiecych dzwonek w porównaniu z męskimi dzwonami poważnego zagrożenia) Zuzanna przeobraża tę zarówno fizyczną, jak i dźwiękową przestrzeń w coś niepewnego i niepokojącego. Bliskość kilku kroków mogłaby przesłonić ów dystans o „mile stąd”, a łatwy skok sługi mógłby się stać diabolicznym podrygiem pana.

Kolejny recytatyw prowadzi do punktu kulminacyjnego. Po uciszeniu i uspokojeniu Figara (*ascolta e taci*) Zuzanna powiadamia go, że Hrabia ma zamiar skorzystać ze swego „prawa pierwszej nocy”, które skądinąd niegdyś unieważnił. Niebezpieczeństwo i nieuchronność wiszącej nad parą sług groźby są tym większe, że ich pokój mieści się między pokojami Hrabiego i Hrabiny, dokładnie tak jak ich przestrzeń wokalną określa się przez uderzenia dzwonek, które muszą śledzić.

Przeźren – zarówno muzyczna, jak i teatralna – w ten sposób zajmowana przez sługi jest potencjalnie przestrzenią telenadzoru audytywnego. Skoro mogli oni łatwo słyszeć dzwonki, to jaśniepaństwo mogło również słyszeć, spostrzec lub przypadkiem ich podsłuchać<sup>31</sup>.

Jak widać (lub słyhać), Mozart wydaje się przemieszczać treść sztuki Beaumarchais'go do wnętrza muzyki. To w niej właśnie, to jest w dźwiękowej przestrzeni dzieł, przez metrum muzyczne (*métrage*) powtórnie odgrywa się relacja panowania (*maîtrise*).

### Epoki lęku

Figaro, Zuzanna, Hrabia, Hrabina, Cherubin... Wszyscy oni słuchają. Wszyscy podsłuchują. Kiedy ich słucham, zadaję sobie pytanie: w jakim wieku są ich uszy, które wydają się tak bliskie, a zarazem tak odległe od słuchowego nadzoru Benthama?

Cherubino to młody paż, tymczasem Hrabia przypomina starego szczwanego lisa. Ale wiek postaci, jak podpowiada nam libretto, nie jest istotny. Posiadaczy tych fikcyjnych uszu usytuowałbym raczej w archeologicznej stratygrafii, w genealogii słuchania biorącej początek od Nietzschego, który mówi o „najdłuższym z wieków ludzkich”, czyli strachu przed ukrywającą się ofiarą<sup>32</sup>.

Wiek lęku to pierwsza epoka słuchania, długie dzieciństwo. To pierwotna, wciąż niezatarta warstwa, którą zwyczajnie przykryją inne, późniejsze pokłady, ale nie mogą zabezpieczyć jej przed tym, by z czasem znów nie wypłynęła na powierzchnię. Toteż kiedy Nietzsche twierdzi, że „muzyka jest sztuką nocy i zmierzchu”<sup>33</sup>, można to rozumieć w ten sposób, iż zachowuje ona coś z tego

31 W niektórych pasażach podsłuchiwanie jednych przez drugich wpisuje się również w struktury rytmiczne. A zatem w drugim *duettinie*, gdy Figaro przywołuje bliskość z jaśniepaństwem („w dwóch krokach”, „w trzech podrygach”), jego kwestia łączy się przede wszystkim z lekką kadencją kontredansa. Jego imitacja dzwoneków przerywa jednak tę kadencję i przekształca w marsz, bardziej złowieszczy za sprawą jego wyraźnie zaznaczanych kroków. Co więcej, miara tego marsza jest ściągnięta do trzech taktów (zamiast spodziewanych zwykle czterech), zgodnie z konstrukcją, dosłownie umożliwiającą słyszenie bliskości wywołanej przez słowa kwestii operowej (*due passi, tre salti*).

32 F. Nietzsche, *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, przeł. L.M. Kalinowski, Zielona Sowa, Kraków 2006: „Ucho, narząd lęku, zawdzięcza swą doskonałość tylko temu, iż rozwijało się w mroku i półmroku ciemnych lasów i jaskiń, zgodnie z rytmem życia epoki bojaźliwej, która była najdłuższą epoką w dziejach ludzkości”; przekład zmieniony – J.M.

33 Tamże.

archaicznego lęku mimo wielokrotnych nawarstwień, jakie pojawiają się między nimi.

Tej trwogi, tego pierwotnego lęku nie należy przypisywać pasywności pierwotnego ucha, jak czynił to Adorno<sup>34</sup>. Mówiąc inaczej, ucho sprowadza się zwykle do prostej ekspozycji, czystej panicznej otwartości na wszystko, co mu się przydarza, nie dlatego że brakuje mu powieki. Słuchanie archaiczne, archi-słuchanie, o ile takie istnieje, nie byłoby ani stopniem zero, ani zagrożeniem, przed którym bardziej zaawansowane słuchanie się chroni, by ustanowić samo siebie. Przeciwnie, wydaje się nawet możliwe, że lęk byłby rodzajem władzy nad wszystkimi sposobami słuchania zasługującymi na to miano, jak działo się (przynajmniej potencjalnie) w przypadku nadśłuchiwanie.

Figaro, Zuzanna i inni to wyróżnieni słuchacze, a ich uszy w przykładowy sposób ucieleśniają tę hiperboliczną intensywność słuchania podtrzymywaną i niejako tkaną z najwyższą uwagą, właśnie dlatego że żyje i trwa w nich wiek lęku. Mówiąc za Nietzschem, to, do jakiego stopnia rozwinięte jest ich słuchanie, mierzy się stopniem lęku, który ich nawiedza i w nich zamieszkuje.

Taka, jak się zdaje, jest również perspektywa, jaką Roland Barthes przyjmuje w tekście *Słuchanie* z 1976 roku. Esej ten to przede wszystkim próba datowania otologicznego, czyli rozróżnienia różnych form słuchu, dystynkcji mogącej objąć wszystkie epoki: „W długim trwaniu form życia i w skali ludzkiej historii przedmiot słuchania [...] jest zróżnicowany lub różnicuje. Toteż, maksymalnie rzecz upraszczając, można zaproponować trzy rodzaje słuchania”<sup>35</sup>. Chronologiczny charakter tej typologii jest zupełnie jasny, nawet jeśli ostatni rodzaj nigdy nie unieważni ani nie zastąpi form wcześniejszych. Musimy odkryć w tym miejscu stratyfikację następujących po sobie form słuchania:

Zgodnie z pierwszym rodzajem słuchania jednostkowe życie kieruje swój słuch [...] w stronę oznak. Na tym poziomie nie da się odróżnić zwierzęcia od człowieka: wilk nasłuchuje (możliwego) hałasu swej ofiary, zając nadstawia ucha na (możliwy) hałas, jaki robi łowca, dziecko i kochanek

34 Zob. zwłaszcza następujący fragment z *Wprowadzenia do socjologii muzyki*, poświęcony „antropologicznej różnicy między uchem a okiem”, w którym Adorno wydaje się utrzymywać różnicę widzenia i słuchania na poziomie ich natury fizjologicznej: „Ucho jest pasywne. Oko zakrywa powieka i musi się otwierać; ucho jest odkryte: im bardziej zwraca się ku bodźcom w sposób nieintencjonalny, tym bardziej musi się przed nimi chronić”; T.W. Adorno, *Introduction to the Sociology of Music*, przeł. E.B. Ashton, Seabury Press, New York 1976, s. 51.

35 R. Barthes, *Écoute*, s. 217.

nasłuchują zbliżających się kroków, które mogą zapowiadać matkę, ukochanego lub ukochaną. Ten pierwszy rodzaj słuchania można określić jako alarm, drugi jako deszyfrację; ucho próbuje tu przechwycić pewne znaki. Bez wątplenia w tym miejscu zaczyna się człowiek: słucham tak jak czytam, to znaczy według pewnych kodów<sup>36</sup>.

O ile pierwszy rodzaj słuchania sytuuje się dla Barthes'a całkiem blisko epoki lęku zgodnie z podziałem Nietzschego i przypomina także rodzaj archaicznego *overhearing*, nasłuchu (alarm implikuje czatowanie na coś lub kogoś), o tyle drugi rodzaj to forma dekodowania. Natomiast trzeci rodzaj („podejście to jest całkowicie nowoczesne”, jak pisze Barthes, uściślając, że ten trzeci rodzaj nigdy nie „zastępuje dwóch wcześniejszych”) działa niczym spiralny nawrót do źródeł, chyba że jest to prosty wyłom w pierwotnym pokładzie prowadzącym ku następnej warstwie. W rezultacie w trzecim rodzaju słuchania nie chodzi o to, by „czekać na określone i sklasyfikowane znaki, nie jest to także celem tego słuchania”:

Przed wszystkim w ciągu wieków słuchanie określało się jako intencjonalny akt słuchowy (słuchać oznacza *chcieć* słyszeć, bez uprzedzeń), uznawany dziś za władzę (i praktycznie funkcję) gry w uwalnianie nieznanych przestrzeni [...]. Chodzi tu o rozpad Prawa rządzącego bezpośrednim i wyjątkowym słuchaniem; z definicji słuchanie miało być słuchaniem *stosowanym*. Dziś wymagamy od słuchania tego, by pozwoliło *nas uwolnić*, a tym samym dało możliwość jakiegoś powrotu, ale już w innym miejscu spirali historycznej, tj. pod postacią koncepcji słuchania *panicznego*<sup>37</sup>.

W trzech krokach, w trzech ruchach otologia Barthes'a, jego dyskurs o genealogii słuchu i słuchania przypomina spiralę lęku.

Kusi mnie, by idąc w ślad za Barthes'em, zastanowić się, czy formy słuchania Figara, Zuzanny i innych są również unoszone spiralnym ruchem w tym warstwowym następstwie, w którym panika pierwotnego słuchania zakręca i powraca.

Kiedy Barthes mówi w pierwszej kolejności o uchwyceniu „funkcji słuchania” za pomocą „pojęcia terytorium”, gdy sugeruje, że jest ono równocześnie

36 Tamże.

37 Tamże, s. 228-229.

„obronne i drapieżne”, ponieważ jest włączone w „sferę bezpieczeństwa”, Figaro i Zuzanna od dawna już tam są. Odnajduję ich wraz z ich słuchem, poświęconym także „wychwyceniu umykających oznak”, w „panicznym oczekiwaniu nieregularnego hałasu, który zniszczy dźwiękowy komfort domostwa”.

Z tego słuchania, „na czatach”, z tego archaicznego nasłuchu otoarcheologia Barthes'a przechodzi, jak głosi autor, w inny rodzaj „hermeneutyki”, mającej na celu „dekodowanie tego, co niejasne, zamazane, ciemne lub nieme”<sup>38</sup>. Owo przejście – ewolucja lub skok – jest możliwe dzięki rytmowi. Jak pisze Barthes, „dzięki niemu słuchanie przestaje być wyłącznie działaniem nadzorczym”<sup>39</sup>, by ustanowić swój przedmiot raczej jako „znak”, to znaczy wejść w porządek symboliczny<sup>40</sup>. Figaro, Zuzanna, Hrabia i Hrabina są zatem dużymi dziećmi, które poza obsesją wzajemnego nadzoru prezentują się sobie w nadchodzeniu i odchodzeniu, zbliżaniu się i oddalaniu (*Fort-Da*), według kodów rytmicznej gry: tańca lub choreografii. Tańcząc swoje pieśni lub śpiewając swoje tańce, wskazują i wartościują się wzajemnie według tego, co znaczą dla samych siebie. Kiedy chód, kroki i ruch Hrabiego przeobrażają się w menuet, marsz lub kontredans, zarazem nie są już zwykłą zapowiedzią czy groźbą intruzji i wpisują się w system znaków, które trzeba zinterpretować i odszyfrować.

Ostatecznie postaci z *Wesela Figara* można rozważać jako współczesne trzeciej epoce słuchu i słuchania w rozumieniu Barthes'a (to „nowoczesne słuchanie, które nie przypomina już w ogóle tego, co określiliśmy tu słyszeniem oznak i słuchaniem znaków”<sup>41</sup>), przynajmniej w stopniu, w jakim ich

38 Tamże, s. 221.

39 Tamże, s. 219.

40 Tamże, s. 220-221: „Najwspanialsza bajka opisująca powstanie języka to Freudowska opowieść o dziecku naśladowującym nieobecność i obecność matki za pomocą zabawy, podczas której rzuca przed siebie i ściąga szpulę nici: tym samym tworzy pierwszą grę symboliczną, ale tworzy również rytm. Wyobraźmy sobie to dziecko słuchające szumów i hałasów zapowiadających upragniony przezeń powrót matki: tryb słyszenia znajduje się na poziomie pierwszego słuchania, związanego z oznakami. Kiedy jednak dziecko przestaje bezpośrednio nadzorować pojawienie się objawów i zaczyna naśladować ich regularny powrót jako taki, tworzy z oczekiwanego sygnału znak. Przechodzi w ten sposób w drugi rodzaj słuchania, dotyczącego znaczenia: przedmiot słuchania nie jest już możliwy (ofiara, zagrożenie, obiekt pragnienia przydarzający się bez ostrzeżenia), to sekret ukryty w rzeczywistości. Ludzka świadomość może go odkryć jedynie za pomocą kodu, służącego równocześnie do zaszyfrowania i odszyfrowania tej rzeczywistości”.

41 Tamże, s. 228.

role, ich pozycja jako słuchaczy stopniowo traci trwałość. Barthes, starając się opisać, co jego zdaniem można by rozpoznać jako trzeci rodzaj słuchania, pisze: „Z jednej strony nie ma tu już kogoś, kto mówi, zwierza się, wyznaje, z drugiej – kogoś, kto słucha, milczy, osądza, uprawomocnia”<sup>42</sup>. Przeciwnie, wszyscy na przemian, a nawet równocześnie słuchają i są słuchani.

Wprawdzie przygotowałem się, by sformułować wniosek oparty na tym, że pojawiło się w tym miejscu „wolne słuchanie” (chodzi o rodzaj „słuchania, które poprzez cyrkulację, zdolność do permutacji, dzięki swej płynności, dez-integruje trwałą sieć reguł mówienia”), nie uczynię tego jednak. Ani w towarzystwie protagonistów *Wesela Figara*, ani gdzie indziej. Mimo wytężonej pracy, jaką Mozart wykonuje, by podkopać hierarchie ancien régime’u, w trybach słuchania nic się nie zmienia, w każdym razie nie na tyle, byśmy mogli sobie wyobrazić nadejście wieku tego rodzaju wyzwolonej intersubiektywności, o której, jak się zdaje, mówił Barthes<sup>43</sup>. Nic nie pozwala nam potraktować jej inaczej niż jako naiwną utopię. Aby uchwycić, jak słuchają Figaro, Zuzanna i inni, trójdzielna stratygrafia Barthes’a z pewnością okazuje się niewystarczająca. Nawet jeśli udałoby się otworzyć perspektywę słuchania zmuszającego „podmiot do zrzeczenia się swej «intymności»” i wytyczającego na wiele sposobów ścieżkę dekonstrukcji klasycznego aparatu słuchowego<sup>44</sup>.

Być może należy zwrócić się w stronę tego, co Gilles Deleuze w jednym ze swych ostatnich tekstów lakonicznie określa mianem możliwego rozszerzenia Foucaultowskiej analizy nadzoru. A zatem tam, gdzie Barthes, jak się zdaje, domaga się horyzontu emancypacji, w którym mogłyby albo musiałyby się skupiać „rozproszenie” i „migotanie” słuchania uwolnionego od jego tradycyjnych „trybów” (na tej zasadzie, jak „słucha wierny, uczeń czy pacjent”<sup>45</sup>), tam Deleuze proponuje analizę szczeliny w „miejscach zamknięcia” jako nowego reżimu nadzorczego, czyli przejścia od „społeczeństw dyscyplinarnych” do „społeczeństw kontroli”:

42 Tamże, s. 229.

43 Tamże, s. 217. Według Barthes’a trzeci rodzaj słuchania „rozwija się w przestrzeni intersubiektywnej, w której «słucham» oznacza też «słuchaj-mnie»”.

44 Kiedy Barthes pisze, że słuchanie, dekonstruując się wewnętrznie, uzewnętrznia się, należy rozumieć to stwierdzenie poza zdecydowanie binarną logiką wolności, jaką przynoszą ostatnie fragmenty jego tekstu: „wolność słuchania jest równie konieczna jak wolność mówienia [...] [Słuchanie] to ostatecznie coś w rodzaju małego teatru, na którego scenie konfrontują się dwa nowoczesne bóstwa (jedno złe, drugie dobre): władza i pragnienie”; tamże, s. 230.

45 Tamże, s. 229.

Foucault przypisał społeczeństwa dyscyplinarne do XVIII i XIX wieku; szczyt swego rozwoju osiągają one na początku wieku XX. Przystępują wtedy do organizowania wielkich przestrzeni zamknięcia [...]. Foucault zdawał sobie również sprawę z ograniczeń tego modelu. [...] Wszelako również techniki dyscypliny popadły w stan kryzysu, ustępując wyłaniającym się powoli nowym siłom, które po drugiej wojnie światowej coraz szybciej się rozprzestrzeniały: nie byliśmy już społeczeństwem dyscyplinarnym albo właśnie przestawaliśmy nim być. [...] Tym, co wkracza na miejsca społeczeństw dyscyplinarnych, są społeczeństwa kontroli<sup>46</sup>.

Owe „miejsca zamknięcia” czy „wnętrza”, jak dalej wylicza Deleuze („więzienia, szpitale, fabryki, szkoły, rodzina”), tworzą listę przywołującą (z jednej strony) „dawne miejsca słuchania” zgodnie z tym, co mówił Barthes, oraz (z drugiej strony) dziedziny, w których stosuje się to, co Bentham przewidział w swym projekcie panoptycznym i panakustycznym. Wraz z „ogólnym kryzysem” czy „agonią” tych instytucji otwiera się nowa sieć nowych przestrzeni, określanych przez Deleuze’a mianem „ośrodków kontroli”, podporządkowanych innemu reżimowi: „Zamknięcia to odrębne formy odlewnicze, podczas gdy mechanizmy kontroli są modulacją, czymś w rodzaju samoczynnie odkształcającej się formy), podlegającej ciągłym przemianom, albo sita, którego dziurki stale zmieniałyby wielkość<sup>47</sup>”. Podczas gdy nadzór nad zdyscyplinowanymi wnętrzami pociąga za sobą ukształtowanie jednostki – ze stabilnego punktu lub jakiegoś centrum – jako części masy, ośrodki kontroli działają za pomocą nieprzerwanego i nieskończonego przetworzenia, wzajemnej modyfikacji, przystosowania sieci i tego, co ona przechwytuje. Być może jeden z sensacyjnych filmów z końca XX wieku pokazuje to najwymowniej: we *Wrogu publicznym* w reżyserii Tony’ego Scotta widzimy jak gdyby ruchome oko sieci łowieckiej oraz nieprzerwaną zmianę układu odniesienia, gdyż dzięki obserwacji satelitarnej ruchy zbiega są stale mapowane. Jakby mapa adaptowała się do każdej zmiany terytorium.

Czy mówimy wciąż o Figarze, Zuzannie i całej reszcie? Być może. Zobaczymy.

46 G. Deleuze, *Postscriptum o społeczeństwach kontroli*, w: tegoż, *Negocjacje 1972-1990*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, przeł. M. Herer, Wrocław 2007, s. 183-184.

47 Tamże, s. 184.

Czy nie jest aby tak, że kiedy linia melodyczna Figara i Zuzanny przejścio-wo kształtuje się przez dźwięk dzwonek Hrabiego i Hrabiny, nie znajdują się oni właśnie przez ten dźwięk na chwilę w polu monitora kontrolnego? Lub ściślej: czy nie jest aby tak, że tempo ich śpiewu realizuje się w pasmach częstotliwości mikrofonu, który wychwytyjąc drgania wokalizacji, warunkuje również ich możliwą amplitudę? W muzycznym świecie *Wesela Figara* wszechobecność wzajemnego nadśluchiwania, jak się zdaje, niesie ze sobą konsekwencje w następującej postaci: w każdej chwili odbiór (rodzaj rejestracji, nagrywania *avant la lettre*) określa potencjalne rejestry przeobrażeń wokalnych.

Lecz owo mikrofonowe obramowanie, tworzące muzyczną sieć na podstawie tych pasm, przemieszcza je w czasie, z chwili na chwilę. Pasma te dezorganizują się oraz na nowo przystosowują do kolejnego przepływu i ustanawiają swe pozycje, które są odtąd z m i e n n e. Dlatego właśnie poza intrygą i układem scenicznym, reprezentującymi przestrzeń dyscyplinarną pokoju nowożeńców, skonstruowaną przez pokój nadzorców, przestrzeń muzyczna upływnia postaci w serii parametrów melodycznych i rytmicznych, które wzajemnie i zwrotnie czynią z nich przepływ danych artykułowanych przez niestałą relację kontroli<sup>48</sup>.

Bez wątpienia czas najwyższy zapomnieć o Figarze, Zuzannie i innych postaciach z tamtego świata. Zapomnieć ich oznacza wszelako pozwolić im stać się muzyką, stracić ich cechy charakterystyczne, ich indywidualne sylwetki, i rozczynić je w rytmicznej lub melodycznej sieci, która niosąc je, nieprzerwanie będzie je tworzyć i usuwać. Czy nie są one umykającymi punktami lub liniami tworzącymi w przestrzeni kilku taktów możliwy tryb słuchania w formie kontroli i wzajemnego podśluchiwania? Chodzi tu o słuchanie jako proces i dzieło (w pierwotnym sensie francuskie słowo *écouter* oznacza „miejsce, w którym słucha się, nie będąc widzianym”), wpisane w tę architekturę nut i określone przez nią, jak rodzaj bańki czy enklawy, w których audytywny odpowiednik punktu widzenia utrwałaby się i krystalizował jedynie na krótką chwilę.

48 Czerpiąc ze słownika Gilberta Simondona, Deleuze nazywa te relacje „metastabilnymi”. Według Deleuze’a w społeczeństwach dyscyplinarnych „władza zarówno gromadzi, jak i indywidualizuje, to znaczy kształtuje tych, nad którymi jest sprawowana, w grupę ludzi i kształtuje indywidualność każdego członka tego ciała”. W społeczeństwach kontroli natomiast „jednostki, indywidualia stają się «dywidualnościami», a masy stają się próbkami, danymi”, tym zaś, czym można zastąpić „ciała indywidualne”, jest „dywidualna” materia, którą można kontrolować; tamże, s. 186.

\*\*\*

Te punkty lub miejsca zapowiadające słuchacza, którym jestem – który mnie poprzedza i z góry wpisuje w dzieło, gdy przesłuchuję jego postaci same się podsłuchujące – są do pewnego stopnia podobne do tego, co historia perspektywy zbudowała jako miejsce obserwatora lub też pozycję podmiotu. Taka analogia grozi jednak zamrożeniem muzyki w malarzkim przedstawieniu skonstruowanym według linii zbieżnych. Jak możemy zatem pomyśleć coś, co chcielibyśmy określić mianem punktów słuchania, jeśli w ogóle coś takiego istnieje? Czy powinniśmy, za Benthamem, rozumieć je, opierając się na panoptycznym modelu zmiennej perspektywy, według której ruch panoramiczny to nic innego jak ruch nadzorującej kamery?<sup>49</sup> Czy raczej, za Deleuzem, powinniśmy je sobie wyobrazić jako sieć stale modulowanych czujników o zmiennej rozdzielczości?

Przełożył *Jakub Momro*

---

49 W angielskim słownictwie filmowym i wideo czasownik *to pan* (skrót od *panorama*) oznacza horyzontalny ruch kamery, tj. ruch perspektywy. Należy tu wskazać, że Benthamowski plan panoptyczny oraz wynalezienie Panoramy (przez Brytyjczyka Roberta Barkera) przypadają w tym samym 1787 roku. Ich akustyczny odpowiednik w stereo- lub kwadrofonicznych technikach uprzestrzennienia udało się uzyskać dzięki urządzeniu zwanemu „panpot” (skrót od „potencjometr panoramiczny”), pozwalającemu stworzyć iluzję, w której źródło dźwięku przemieszcza się kółkiem po audytorium.

## Abstract

---

### Peter Szendy

BROWN UNIVERSITY

*To Surveil and to Listen*

This text is an excerpt from the book *Sur écoute : esthétique de l'espionnage* (*All Ears: The Aesthetics of Espionage*) first published by Éditions de Minuit in 2007. Peter Szendy analyzes the relationship between eavesdropping in politics, eavesdropping in other contexts, and numerous derivative auditory practices resulting from the political and social applications of listening, as well as from the use of auditory prostheses and devices. Szendy simultaneously presents an alternative genealogy of modernity, distinct from the visual one, in which social mechanisms of control as described by Gilles Deleuze progressively replace surveillance techniques as seen in the works of Jeremy Bentham and later Michel Foucault.

## Keywords

---

society of control, panacoustics, eavesdropping, espionage, signs, communication disruption

---

# Stanowiska

---

## „Olśniewająca ortografia”. Dickinson, Thoreau, Cummings i radość głosu

---

Tadeusz Sławek

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 236–257

---

DOI: 10.18318/td.2024.3.14 | ORCID: 0000-0002-7148-506

---

Zlatuje do nas nagle  
Cudzoziemka, i budzi,  
I uczyłowiecza – głosem.  
I dusze, którymi wstrząsa,  
Popadają w zdumienie<sup>1</sup>.

Friedrich Hölderlin, *U źródeł Dunaju*  
(przeł. Antoni Libera)

Najpierw zacytujmy:

Język angielski ma wiele fraz –  
Ja słyszę jedną w wierszu –  
Gromką niby głos grzmotu,  
Cichą jakby śmiały się świerszcze –

Szemerze jak stare kaspijskie chóry,  
Kołysane falą przypływu –

---

**Tadeusz Sławek** – polonista i anglista, związany z UŚ, rektor tegoż uniwersytetu w latach 1996-2002. Interpretator literatury, tłumacz, pisarz i publicysta. Wraz z kontrabasistą Bogdanem Mizerskim autor i wykonawca esejów na głos i kontrabas. Ostatnio wydał: *Nie bez reszty. O potrzebie niekompletności* (2018), *Kafka. Życie w przestrzeni bez rozstrzygnięć* (2019), *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie* (2020), *Umysł rozstrojony. Próby o trylogii księżycowej Jerzego Żuławskiego* (2020), *A jeśli nie trzeba się uczyć* (2021), *Furia i szlachetniejszy rozum. Próby o „Burzy” Williama Szekspira* (2022), *U* (2024).

---

<sup>1</sup> F. Hölderlin, *U źródeł Dunaju*, w: tegoż, *Co się ostaje, ustanawiają poeci. Wiersze wybrane*, wyb. i przeł. A. Libera, Znak, Kraków 2003, s. 177.

I jak lelek wieczorem  
Nową modulację odkrywa –

Olśniewającą ortografią  
W mój skromny sen raptem wkracza –  
Grzmiąc o swych perspektywach –  
Aż poruszona płaczą –

Nie dlatego, że ktoś mi zmartwień  
Przyczynił – jeno z radości –  
Mów jeszcze, mów, Anglosasie!  
Szeptem – jedynie dla mnie!<sup>2</sup>

Many a phrase has the English language –  
I have heard but one –  
Low as the laughter of the Cricket,  
Loud, as the Thunder's Tongue –

Murmuring, like old Caspian Choirs,  
When the Tide's a lull –  
Saying itself in new inflection –  
Like a Whippoorwill –

Breaking in bright Orthography  
On my simple sleep –  
Thundering its Prospective –  
Till I stir, and weep –

Not for the Sorrow, done me –  
But the push of Joy –  
Say it again, Saxon!  
Hush – Only to me!<sup>3</sup>

---

2 E. Dickinson, *Język angielski ma wiele fraz*, w: *tejże, I jestem różą. Wybór wierszy*, przeł. L. Marjańska, Warszawa 1998, s. 54.

3 E. Dickinson, *Final Harvest*, wybór i wstęp T.H. Johnson, Little, Brown & Company, Boston–Toronto 1961, s. 41.

## 1.

W wierszu Emily Dickinson to, co wkracza w sen człowieka, będący snem „prostym”, „skromnym” (*simple*), jest „frazą” (*a phrase*). Chodzi o wypowiedzenie będące sekwencją dźwięków/słów, ale weźmy od razu pod uwagę dwie istotne okoliczności: fragmentaryczność („frazą” jest składową większej, dłuższej całości, która – właśnie jako fragment – z jakichś względów skupia na sobie uwagę) oraz muzyczność (klasyczny leksykon muzyki Hugo Riemanna definiuje frazowanie jako odróżniające się od siebie sekwencje „myśli muzycznych”, *musikalische Gedanken*, już to oznaczane specjalnymi znakami, już to zaznaczane głosowo za pomocą szczególnej artykulacji określonych tonów<sup>4</sup>). *Z d a n i e* stawia przed nami pewną całość, gramatycznie zbudowaną na obecności osobowej formy czasownika; *f r a z a* nie ma takich zobowiązań – ani wobec czasownika w ogóle (nie musi dotyczyć czynności, zatem, choć niewątpliwie zachodzi w czasie, tworzy w nim wyłom, zawieszając, a co najmniej spowalniając, działanie się), ani wobec jego osobowych form (tak jak zakłóca nieustającą i nieustępliwą pośpieszność dziania się, tak też problematyzuje jego podmiotowość).

## 2.

Do tych okoliczności jeszcze powrócimy; na razie musimy zdać sobie sprawę z trudności zadania polegającego na zbadaniu tej „frazy”. Zostaje wyróżniona spośród innych, jako ta „jedna”, ale nie wiemy, czego miałyby dotyczyć. Wiemy, kogo *d o t y k a* (*d o ż y w e g o*): mówi Dickinson wyraźnie o sobie – „ja słyszę jedną”, ale czego *d o t y c z y*? Co więcej, przyznaje autorka, że chodzi tylko o jedną z wielu „fraz” języka angielskiego; a jednak w jakimś zasadniczym sensie wyróżnia się spośród nich. Nic nam nie wiadomo, by miała na to zasługiwać dzięki swej szczególnej konstrukcji gramatycznej czy tropicznemu kunsztowi. Może więc nie powinniśmy szukać w sferze „co”, ale „jak”. Może nie chodzi o semantykę, lecz o ontologię – nie o to, co *z n a c z y*, ale o to, jak *i s t n i e j e* w relacji do słyszającego? Dickinson mówi jasno, że relacja ta nie opiera się na zaproszeniu i oczekiwaniu: to, co przychodzi, zjawia się nagle i nie zamierza czekać na otwarcie drzwi. „Wkracza raptem”, a nawet wręcz „włamuje się” (*breaking in*). Jest jak przybysz z nieznanego kraju domagający się derridiańskiej gościnności bez warunków wstępnych.

4 H. Riemann, *Musik-Lexikon*, red. A. Einstein, wyd. 10, Max Hesses Verlag, Berlin 1922, s. 977.

**3.**

„Frazę” wyróżnia więc jakaś obca tonacja nagle rozbrzmiewająca w dobrze znanym języku. To obcy/inny ukryty w słowie; coś nieautoryzowanego ani przez rządzonej semantyką rozum artykułowanej mowy, ani przez reguły dopuszczające pewne znaczenia jako obowiązujące i „legalne”. „Fraza” to imigrant lądujący na brzegu dobrze nam znanego świata/języka, ktoś *sans-papiers*, bez legalizacji, kto doprowadza do antropologicznej zmiany tego, jak pojmuje siebie rdzenni mieszkańiec. Wraz z czasownikiem „włamywać się” pojawi się to, co nielegalne, subwersywne i zagrażające porządkowi. Ale także i to, co wykracza poza wszelkie kalendarium oparte na przewidywalności wydarzeń. Wszystko to, co nie mieści się w projektach racjonalności, i tym samym nie mieści się nam w głowie. Nie bez powodu św. Paweł przedstawia czas nadejścia Boga jako czas złodziejski, nieprzewidziany w żadnym kalendarzu: „Nie potrzeba wam, bracia, pisać o czasach i chwilach. Sami bowiem dokładnie wiecie, że dzień Pański przyjdzie tak, jak złodziej w nocy” (Tes 5, 1-2). Fraza, która się włamyje, ma moc zaskoczenia wstrząsającego ludzkim porządkiem, niejako go nicującego.

**4.**

Mowa o frazie języka, a zatem o elemencie zjawiska określającego człowieka. Niezliczone definicje mówią o tym, że człowiek jest istotą społeczną i językową. Ale fraza, której przynależności do języka angielskiego Dickinson nie zaprzecza, wkracza w jej życie nie jako wypowiedzenie ludzkie. Ściślej – ów nieludzki ton rozbrzmiewa nagle, w samym sercu tego, co najbardziej ludzkie, nawet arcyłudzkie: słyszymy go nie tylko w mowie, ale „w wierszu”. Usłyszawszy ten ton, nagle („raptem”) zostajemy niejako przeniesieni w inne miejsce, chociaż nie zmieniamy lokalizacji. „Proza” domowego życia (doświadczenie szczególnie w przypadku Emily Dickinson podstawowe i codzienne) zyskuje teraz inny wymiar, żyje niejako gdzie indziej, staje się „poezją” (dlatego przekład Ludmiły Marjańskiej mówi o „wierszu”, chociaż słowa tego nie znajdziemy w oryginale, o czym więcej za chwilę). Rozważając klasycyzm jako sposób myślenia, Ryszard Przybylski spostrzeże przenikliwie, że zniechęcony bezładem rzeczywistości, klasycyzm chętnie sięgał do muzyki, tego królestwa ładu. Zauważał także, że ów ład był specyficzny: jego wyrazem była *lexis*, czyli sposób czytania tekstu wynikający z relacji między *opsis* (wzrokowym przedstawieniem języka, czyli pisma, a zatem i ortografii) a *melos*, „które można utożsamić z czysto muzycznym

aspektem słów, z muzycznym brzmieniem mowy”<sup>5</sup>. Ale muzyczność ta, podobnie jak muzyczność „frazy”, którą słyszy Dickinson, „rodzi się nie z języka, lecz z mowy i wcale nie musi być związana z wierszem”<sup>6</sup>. „Wiersz” istnieje więc i nie istnieje, jest bowiem tym, co ukryte w każdej mowie i co może w każdej chwili rozbrzmieć.

Maurice Merleau-Ponty pozwoli nam uchwycić istotę problemu, przy okazji przywołując takie pojęcia jak „ton” czy „modulacja”, które w tych rozważaniach okażą później swą przydatność:

wiersz, chociaż pierwsze znaczenie, jakie zawiera, daje się wyrazić prozą, wiedzie w umyśle czytelnika drugi żywot, który właśnie czyni go wierszem. Tak jak mowa znaczy nie tylko przez słowa, ale również przez akcent, ton, gesty i fizjonomię, przy czym ten dodatkowy sens odsłania już nie myśli tego, kto mówi, ale źródło jego myślenia i jego fundamentalny sposób bycia, tak i poezja [...] z istoty jest pewną modulacją egzystencji<sup>7</sup>.

## 5.

Poezja to głos języka, który przemawia do nas inaczej niż zwykle – innym t o n e m lub wręcz i n n y m i t o n a m i. Jeden z nich już rozbrzmiał: ton głosu Boga, *his Master's voice*, który zaskakuje nas jak złodziej, włamując się do naszego wnętrza. Ale pojawia się i drugi ton – natury i jej stworzeń. Fraza, która d o t y k a d o ż y w e g o, „jest gromka jak grzmot” (*Loud, as the Thunder's Tongue*) i „cicha jak śmiech świerszczy” (*Low as the laughter of the Cricket*). Nie da się uchwycić natury owej „frazy”, by nadać jej jakiegoś konkretnego znaczenie, by stwierdzić, co ona m ó w i. Dochodzi z wnętrza mowy, ale jej źródła są daleko poza nią: tam, gdzie boski komunikat lub bezwarunkowość natury podważają porządek ludzkiego świata, a więc i ład języka. Może nie całkiem nieuzasadniona wyda się myśl, że „faza” dobiega z jakiegoś „prażycia”, które nie zna jeszcze ludzkich kategorii wypracowanych przez różnicującą pracę *différance*, kiedy życie jeszcze nie urzeczywistniło się w określonych kształtach.

5 R. Przybylski, *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Marabut, Gdańsk 1996, s. 75.

6 Tamże, s. 74.

7 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 2001, s. 172.

Niczym Celanowskie *Vorgewusst*, „Przedwiedziane” mówiące nam o „świecie pierwszym” (*der Welt erste*)<sup>8</sup>.

Wedle przekładu Ludmiły Marjańskiej taki ton prażycia (do tego pojęcia powrócimy później) może nagle rozbrzmieć „w wierszu”, choć ani „poezja”, ani „wiersz” nie pojawiają się w tekście Dickinson. Kilka linijek dalej słowo „Ortografia” pozwoli ustalić, że chodzi o coś napisanego, a zatem to relacja między pismem a głosem, znakiem graficznym a tonem, znajdzie się w samym sercu szesnastu wersów wiersza.

## 6.

Gdyby zostać przy kategorii „prażycia”, to Janusz Solarz w swoim przekładzie wyznaczy do niego inną drogę. Wskaże na szczególnie rodzaj uwagi, który pozwoli dosłuchać się tej osobliwej tonacji. Niezależnie od rodzaju wypowiedzi, czy to poezja, czy proza, to, co napisane („Ortografia” zostawia nieusuwalny ślad na każdej lekturze tekstu poetki z Amherst), otworzy dostęp do akustyki „prażycia”, jeśli zostanie „wzięte do serca”<sup>9</sup>. *I have heard but one* („Ja słyszę jedną w wierszu”) – poezja jest drogą poznania, prafilozofią, która swoim t o n e m niespodziewanie zde-t o n-uje bezpieczną sferę dobrze znanych znaczeń (to Marjańska); w każdym zapisie możemy dosłuchać się głębi, o ile – nie lekceważąc analitycznych odczytań – nie weźmiemy poszczególnych słów, nawet liter, pod kliniczną obserwację rozumu, lecz włączymy je do empatycznej sfery przeżycia (Solarz).

## 7.

Tak czy inaczej, w tym jednym momencie odsłuchania/wysłuchania owego tonu coś dzieje się zarówno z pismem („Ortografia” zyskuje głos), jak i ze mną – wstrząs tej de-t o n-acji wprowadza mnie w stan zachwiania. Zostaję dotknięty nie w jakimś konkretnym przejawie mojego istnienia; samo moje bycie zostaje dotknięte. W tym momencie jestem dotknięty do żywego. To znaczy, że nie jestem już odróżniającym się od świata podmiotem, dominującym i panującym nad rzeczami. Nagle niematerialność głosu, modulacja fali akustycznej, sprawia, że zmienia się moje spojrzenie na świat.

8 P. Celan, *Natręctwo światła*, przeł. M. Suchanek, posł. T. Sławek, Biblioteka Śląska, Katowice 2022, s. 42, 46.

9 E. Dickinson, *O śmierci, poetach i pszczołach*, przeł. J. Solarz, t. 1, Zaułek Wydawniczy Pomyłka–Instytut Literatury, Szczecin–Kraków 2021, s. 69.

Nie jestem już hegemonem; teraz współlistnieję. Ton, który mnie dobiegł, którego wysłuchałem, okazał się przejmującym. Teraz przejmuję się tym tonem, ale też jestem przez niego przejęty.

### 8.

Na swój sposób nie wiem, kim jestem. Allen Grossman mówi: „Głos jest niewidzialnym, lecz prawdziwym obrazem osoby, a jednak zawsze zadawałem sobie pytanie: kogo naprawdę przedstawia głos, którym mówię, zwłaszcza wtedy, kiedy ten głos wypowiada słowo poetyckie?”<sup>10</sup>.

### 9.

W tonie „frazy” słyhać również to, co języka nie potrzebuje (jak zjawiska meteorologiczne) lub co komunikuje się, lecz (jak zwierzęta) w sposób zupełnie odmienny od ludzkiego, dla którego to sposobu „język” może być określeniem jedynie metaforycznym. Ton, który słyszy Dickinson, jest więc ludzki i nie-ludzki jednocześnie, zarazem cichy i głośny, precyzyjnie poetycko dopracowany i chaotycznie nieartykułowany. Grzmot, śmiech i boska sentencja; proza, poezja i głuchy pomruk. Ten wybuch różnych brzmień ma charakter apokaliptyczny: tony te wzajemnie się wytlumiają, jeden ucisza drugi, ale przez cały czas są wzajemnie dla siebie słyszalne niby w kakofonicznym akustycznym performansie. Słusznie pisze Jacques Derrida, że „to, co znaczy «ton» i co ton ma zamiar powiedzieć, nie jest z definicji tym samym, co mówi sam dyskurs i każde z nich może w każdym momencie zaprzeczać, skierować na manowce lub wykoleić to drugie”<sup>11</sup>. Dodajmy – może także u k r a ś ć to, co ton ów chciał powiedzieć, przywłaszczyć sobie, jak czyni to złodziej-włamywacz; ale tym samym może też zbawczo wstrząsnąć tym, co już zostało powiedziane, i nadać mu nowe sensy. Wszak dzień Pański przychodzi jak złodziej.

### 10.

Fraza b r z m i, a jej brzmienie jest niełatwe do określenia: może być głośne lub ciche, jak śmiech świerszcza lub wybuch gromu – to już wiemy. Teraz

<sup>10</sup> A. Grossman, M. Halliday, *The Sighted Singer: Two Works on Poetry for Readers and Writers*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD 1992, s. 79 (przekład – T.S.).

<sup>11</sup> J. Derrida, *O Apokalipsie*, przeł. I. Boruszkowska, K. Wojtasik, Eperons-Ostrogi, Kraków 2018, s. 89.

dochodzi jeszcze jedno: brzmienie frazy jest zmienne, odmienne, przemienne, wciąż wibrujące. Oznajmia się ona ciągle w innych porządkach, biegnie w innych kierunkach, skręca w inną stronę – oznajmia się w ciągle nowych modulacjach – *saying itself in new inflection*, a przypomnijmy sobie, że łacińskie *inflecto* to zakrzywiać, modulować głos, przekreślać, odmieniać, skłaniać i poruszać. Wszystkie te ruchy opisują działanie frazy, która do t y k a Emily Dickinson d o ży w e g o. Gdy Hegel zastanawia się nad powinowactwami sztuk, dostrzeże wyraźną różnicę między rzeźbą i malarstwem a muzyką. W przeciwieństwie do sztuk plastycznych, muzyka nie tyle skupia poszczególne swe składowe w jedną całość, ile je rozprasza i ukierunkowuje w różne strony. Opracowanie tematu w muzyce, mówi Hegel,

nie prowadzi, jak w rzeźbie i malarstwie, do pogłębienia i skoncentrowania jedni, lecz stanowi raczej rozwinięcie tematu, jego rozszerzenie, rozgałęzienie, oddalanie się i powracanie; treść, która ma tu być wyrażona, jest wprawdzie dla tego wszystkiego pewnym ogólnym punktem centralnym, ale nie zespala całości tak mocno, jak to jest możliwe w postaciach sztuki plastycznej, szczególnie tam, gdzie zasięg jej twórczości ogranicza się do organizmu ludzkiego<sup>12</sup>.

#### 11.

Dickinson nie może więc powiedzieć czytelnikowi, c o mówi d o t y k a j ą c a ją „frazą”, jest ona bowiem n i e n a t e m a t. Nie skupia się na żadnym konkretnym przekazie, nie jest do-, lecz odśrodkowa. Końcowe zdanie cytowanego fragmentu zwraca też uwagę na to, że owa „rozgałęziająca się” (może nawet rozplenająca się) struktura muzyczna (bo w istocie do uszu Dickinson dochodzi muzyczne brzmienie tonu) nie doprowadza nas (jak często dzieje się w sztukach plastycznych) do figury człowieka. Gdyby pozostać przy Heglowskich porównaniach, powiedzielibyśmy, że „frazą”, o której mówi Dickinson, przełożona na język malarstwa, dałaby nam raczej Jacksona Pollocka i Marka Rothkę niż Rembrandta i Vermeera.

#### 12.

To rozwibrowanie tonu cechujące „frazę” dokonuje jakby rekonstrukcji historycznej postaci mowy. W pierwotnym stanie człowieka, u początków języka,

<sup>12</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. 3, PWN, Warszawa 1967, s. 169.

tak uderzające, wyraźne odmiany tonu były niezbędne z racji uboższego zakresu pojęć: ton głosu i jego *inflections* zwiększały zakres tego, co człowiek mógł wyrazić, sprzyjając śpiewności wypowiedzenia. „Pierwotny okrzyk, okrzyk wyrażający potrzebę, oznacza coś w sposób naturalny i równie naturalnie staje się pieśnią. Sama potrzeba sprawia, że głośny okrzyk jest pieśnią, mową wyspiewaną”<sup>13</sup>. Dlatego, dowodzi filozof, powołując się na myślicieli oświecenia, nowoczesny człowiek nie potrzebuje tak wielu zróżnicowanych tonów i modulacji głosu, nie potrzebuje mowy wyspiewanej – zastąpił ją rozbudowaną siecią językowych połączeń między pojęciami, a te w swym znakowym charakterze doskonale obywateli się bez śpiewnych modulacji.

### 13.

Gdy więc Dickinson słyszy frazę, która „włamuje się” do jej wnętrza, „porusza ją” (*I stir, and weep*), odsłuchuje pewne akustyczne widmo, ton przemawiający z odległej przeszłości języka i człowieka, a ściślej – m ó w i ą c y t ą p r z e s z ł o ś c i ą, nagle rozbrzmiewającą w odczytywanym tu i teraz tekście. To jest ton apokaliptyczny, rozrywający dotychczasową ciągłość bycia, każący zapomnieć o wszystkim, co było do tej pory, uwodzący nas w stronę czegoś, o czym dawno zapomnieliśmy. „Ton apokaliptyczny [...] pragnie przyciągać, przyzywać, uwodzić po to, by [...] przyprowadzić do tego miejsca, gdzie słyszy się pierwsze drganie tonu, które zwie się, jak kto chce, podmiotem, osobą, płcią, pragnieniem [...]”<sup>14</sup>. Zobaczymy nieco później, iż podmiot, który wysłyszał „frazę” dobywającą się z wersu / słowa / zdania, jest podmiotem z a c h w i a n y m, na razie odnotujemy tylko, że pozostaje to w ścisłym związku ze snem, w który „frazę” wkracza „raptem”. Noc, pisze Merleau-Ponty, nie jest czysto zewnętrznym otoczeniem, lecz, [...] spowija mnie, przenika przez wszystkie moje zmysły, dławi moje wspomnienia, prawie zaciera moją osobową tożsamość”<sup>15</sup>.

### 14.

Przytoczona wyżej uwaga Derridy ma dla nas szczególne znaczenie: to, co słyszy się w pierwszym drganiu tonu, pozostaje poza możliwością nazwania.

13 D. Appelbaum, *Voice*, State University of New York Press, New York 1990, s. 91 (przekład – T.S.).

14 J. Derrida, *O Apokalipsie*, s. 91.

15 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 308.

Słyszymy brzmienie, tonację samego bycia, jeszcze zanim zostanie ono poddane porządkowaniu umożliwiającemu istnienie ludzkiego świata, zarówno jednostki, jak i społeczeństwa. Dickinson jest niewątpliwie d o t k n i ę t a „frazą”, ale jej reakcja może zostać przedstawiona jedynie jako „poruszenie” będące w istocie – wywołującym zaniepokojenie, zakłócającym ład, wywołującym konfuzję – uderzeniem w dotychczasowy stan rzeczy. Wszystkie te znaczenia odnajdziemy, przestudiowawszy etymologię czasownika *stir*, którym posłużyła się poetka.

### 15.

W dalszym ciągu działa tu dynamika ruchu kierującego nas wstecz ku przed-historii (głos brzącający śpiewem), ale także ku ciału p o r u s z o n e m u i jego emocjonalnym reakcjom (płacz, radość). „Poruszyć” to również „wzburzyć”, „wzniecić” – zatem zakłócić spokój tego, co dotychczas znajdowało się w spoczynku. Zdajemy sobie sprawę, że posługując się językiem, zwykle pozostajemy na jego powierzchni, a traktując go instrumentalnie, pozbywamy się doświadczenia jego tajemniczych głębi. To *stir* przypomina o tym, zakotwicząc reakcję na „frazę” w ciele czytającego/słuchającego człowieka. Starając się przedstawić owo doświadczenie, „w żaden sposób nie da się pominąć ciała, które staje się dla ludzkiego doświadczenia zasadniczym punktem odniesienia”<sup>16</sup>. „Fraza”, jej tonalność i rozgałęzienia modulacyjne są niczym ryba poszukująca pożywienia tuż przy dnie morza lub rzeki i każdym poruszeniem wzbijająca obłoki piasku i namulów. W ten sposób p o r u s z a rzekę, która teraz na tej małej przestrzeni wygląda inaczej. Metafora ryby nie jest nieuzasadnioną śmiałością; etymologia podpowiada, że *sturgeon* (jesiotr) wywodzi swe miano od dobrze nam już znanego czasownika *stir* i dosłownie oznacza „to, co wzbudza i porusza” (*a stirrer*), żerując bowiem przy samym dnie, zakłóca przejrzystość wody unoszącymi się ku powierzchni chmurami dennych osadów.

### 16.

Nawet jeśli „wiersz” jest nieobecny w tekście Dickinson, to pozostaje wielkim nienazwanym, tonacja „frazy” bowiem dobywa jakiś rodzaj wypowiedzenia daleki od poziomu codziennej komunikacji. Nie znamy treści brzmienia,

<sup>16</sup> A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014, s. 20.

sensu tych *musikalische Gedanken*, które moglibyśmy za Merleau-Pontym nazwać „myślami bez mowy”<sup>17</sup>, staramy się je jakoś opisać, tak jak autorka próbuje je nam zasygnalizować, przeciągając do dziedziny poezji, ale zdając sobie sprawę, że objaśnienie „frazy” będzie niemożliwe. Niejasne, acz silne poruszenie wywołane przez „frazę” jest efektem tej właśnie niemożliwości. Forma wiersza, zapis, „olśniewająca ortografia” (Marjańska), „Ortografia jasna” (Solarz), a nade wszystko myślniki/pauzy zastosowane przez Dickinson stanowią dowód, że „frazy” nie da się w całości przełożyć na jakiś system pojęciowy, gdyż „zawsze pozostaje na dnie jakiś niewy tłumaczalny osad”<sup>18</sup>. „Fraza” przychodzi do Dickinson we śnie, a zatem słyszy ją tylko ona, należy do jej prywatnego świata dysponującego jakby odrębnym językiem. To pierwszy powód, dla którego trudno przyszóby przełożyć ją tak, by stała się dostępna dla wszystkich. Ale jest i drugi powód: to, że „fraza” dotyka do żywego, i jednak „coś” z naczycy, sugeruje, że „przed «aktami znaczenia» (Bedeutungsgebende) myślenia teoretycznego i tetycznego istnieją «doświadczenia ekspresji» (*Ausdruckserlebnisse*), przed sensem oznaczonym (*Zeichen-Sinn*) sens ekspresyjny”<sup>19</sup>. Chodzi tu nie tyle o znaczenie i sens, ile raczej o „ukierunkowanie naszej egzystencji”<sup>20</sup>.

## 17.

„Fraza” należy bardziej do domeny somatyki niż semantyki. Reakcje na nią są przedartikulacyjne; można je nieco objaśnić za pomocą semantyki negatywnej, która powie nam, czym one nie są. Wiemy tyle, że Dickinson płacze „nie dlatego, że ktoś przyczynił [jej] zmartwień”, lecz „z radości”, ale powodów teje już nie poznajemy. Musimy poprzestać na wrażeniu nagłości, *the push of joy* („jeno z radości”), które każe nam myśleć, że mamy do czynienia z pewnym doniosłym momentem przerywającym ciągłość czasu, podobnie jak „fraza” swoim tonem przerwała spokój śpiącego. „Fraza” włamuje się w sen, w dodatku w sen skromny, prosty, w zwyczajny fizjologiczny okres odpoczynku ciała, w którym życie odzyskuje siły do dalszego trwania. Sen nie trapiiony przez marzenia sennie (Dickinson mówi zdecydowanie, że ma

17 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 211.

18 B. Markowska, *Filozofia i pępek snu. Próba o Adornie i Derridzie*, „Kronos” 2012, nr 3, s. 97.

19 M. Merleau-Ponty, *Filozofia percepcji*, s. 316.

20 Tamże, s. 309.

na myśli *sleep*, a nie *dream*), a więc uwolniony od przeżywania przefigurowanych symbolicznie i w ten sposób skondensowanych sytuacji życia na jawie. Pojawia się jednak myśl, że – być może – „radość” doświadczana przez poetkę i pragnienie, by „fraza” nie przestawała do niej mówić, ma źródło w nagłym (wciąż pozostajemy w kręgu nagłości) uprzytomnieniu sobie, że teraz, po usłyszeniu owego tonu, życie będzie już inne, że sen – choć przerwany – nie zakończył się, albowiem doświadczenie głosu „frazy” odmieni życie, jakby zacierając granicę między snem a jawą, granicę tak podstawową dla świata regulowanego zasadą rzeczywistości. Może fragment tekstu Derridy rzuci nieco światła na tę sytuację: „Należałoby budząc się, czuwać dalej nad snem. Z tej możliwości niemożliwego, jak i z tego, co należałoby zrobić, by usiłować myśleć inaczej, myśleć inaczej myśl, w bezwarunkowości, która odrzuca niepodzielną suwerenność”<sup>21</sup>.

### 18.

„Fraza” raptownie wkracza w sen, zatem budzi, każe się ocknąć; nie wiemy, czy do świata jawy, ale na pewno do stanu, w którym jesteśmy świadomi, że spailiśmy. Być może jest to kontynuacja snu na poziomie, na którym śniąc, wiemy, że śnimy, ale w każdym razie zostaliśmy, jako śpiący, p o r u s z e n i; nawet jeśli śpimy, to już inaczej. „Trwać we wstrząsie” – oto program Dickinson zapisany w końcowych wersach będących suplikacją: „Mów jeszcze, mów, Anglosasie!/ Szeptem – jedynie dla mnie!” (*Say it again, Saxon!/ Hush – only to me!*). Nie chodzi tu o mówienie o c z y m ś, lecz o ton i modulację/*inflection*, wobec których intelektualna analiza zmierzająca do rozszyfrowania „frazy” jest skazana na niepowodzenie. To już pogranicze wzniosłości, Dickinson rezygnuje bowiem z jakiegokolwiek próby objaśniania „frazy”, godząc się (z radością) na stan, który John Keats ochrzcił słynnym mianem *Negative Capability*. Niewiele lat po wierszu Dickinson datowanym na rok 1861 Friedrich Nietzsche tak zapisze zasady owego b y c i a p o r u s z o n y m, kierując je przeciwko człowiekowi „rozważnemu”, który „bierze się natychmiast do rozumienia, obliczania i poemowania wtedy, gdy trzeba trwać we wstrząsie, i pozwolić, by niezrozumiałe przybrało trwałą postać wzniosłości”<sup>22</sup>. W 1965 roku Charles Olson, jeden

21 J. Derrida, *Fichus. Wykład frankfurcki*, przeł. P. Sadzik, Eperons-Ostrogi, Kraków 2021, s. 18.

22 F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, przeł. M. Łukasiewicz, posł. K. Michalski, Znak, Kraków 1996, s. 116.

z najważniejszych „prawodawców” współczesnej poezji amerykańskiej, tak rekonstruował narodziny Keatsowskiej *Negative Capability*:

W 1817 roku, dwa lata przed urodzeniem Melville’a, John Keats, wracając pieszo do domu z przedstawienia bożonarodzeniowej pantomimy, przypomniał sobie słowa Coleridge’a i pomyślał, że cała ta denerwująca gonitwa za faktami i racjonalnym ich objaśnieniem nie wystarcza. Nie wierzę w to. Będzie lepiej, gdy będę istniał tak, jak istnieją rzeczy (*in the condition of things*). I cokolwiek by to oznaczało, tajemnicę zamęt wątpliwości [brak interpunkcji w oryginale – T.S.] ma to w sobie siłę, i tym jest dla mnie *Negative Capability*<sup>23</sup>.

#### 19.

Tak oto próbujemy się przybliżyć nie tyle do „znaczenia”, ile do oddziaływania „frazy”, która wkroczyła w samą materię życia Dickinson: jest to tonacja głosu nagle dobywająca się z jakiegoś wypowiedzenia, która to tonacja, „wzięta do serca”, umieszcza nas pośród tego-co-jest, na najgłębszym poziomie fundamentalnej wspólnoty bycia, filozoficznie pojmowanej ontologicznej demokracji. Tajemnica, zamęt, wątplenie to nie efekty uboczne, lecz samo jądro tego doświadczenia. Merleau-Ponty powiedziałby, że – słysząc „frazę” – Dickinson dostrzega swoje zakotwiczenie w świecie i uświadamia sobie swoją „przynależność do rzeczy”<sup>24</sup>.

#### 20.

Jerome Rothenberg, znawca, koneser i tłumacz tekstów pierwotnych pieśni plemiennych, zauważa we wstępie do znakomitej antologii „zakorzenie poezji ludów pierwotnych w zwierzęcym poczuciu ciała (*the animal-body-rootedness*)”, co prowadzi do ulokowania „<fizycznych> podstaw wiersza w ludzkim ciele, albowiem wiersz jest łącznym, wspólnym działaniem ducha i ciała”<sup>25</sup>. Podsuwa nam to myśl, że tego typu wypowiedzenie, jak na przykład szamańska inkantacja, to minimalistyczna sztuka maksymalistycznie pojmowanego zaangażowania

23 Ch. Olson, *Selected Writings*, New Directions, New York 1967, s. 46.

24 M. Merleau-Ponty, *Filozofia percepcji*, s. 373.

25 J. Rothenberg, *Technicians of the Sacred: A Range of Poetries from Africa, America, Asia and Oceania*, Doubleday & Company, New York 1968, s. XXIII.

we wszystko-co-istnieje. Reakcja Dickinson na „frazę”, którą słyszy w wierszu, która jest czystym, beztreściowym brzmieniem i która moduluje swoje tonacje, rozbrzmiewając jak grzmot lub owad albo odległy głos chórów („Szmerze jak stare kaspijskie chóry”), to właśnie taki rodzaj głębokiego zaangażowania w to-co-jest, bez szczególnie obranego przedmiotu czy tematu. Sama poetka ten sposób bycia wciągniętym w świat nazywa „radością” (*Joy*). Nie jest to „wciągnięcie” w sensie opowiedzenia się za takim czy innym poglądem, poparciem udzielanym jakiejś sprawie; jest poddaniem się głosowi, którym wypowiada się to-co-jest. Podporządkowaniem się fali akustycznej; jestem, bo jestem p o - r u s z o n a, a porusza mnie falujący akustycznie świat, który nagle rozbrzmiał w jednej „frazie” wiersza. Już nawet niekoniecznie jako ja; nie bez przyczyny mówię, że nie posiadam się z radości.

## 21.

Co dokonuje się za sprawą głosu, jakim oznajmia się „frazą”? Bycie dotyka nas do żywego, przypomina nam, co to znaczy być, odsłaniając radość jako głęboką tkankę życia. Dokonuje się to za sprawą niezwykłego poziomu intymności osiągniętej przez frazę: to właśnie w tym momencie czuję, że brzmienie dotyka mnie, czuję dotyk głosu, którego znaczenie sięga znacznie dalej niż znaczenie słów. Henry David Thoreau, wielki admirator i znawca ptaków, zapisze jednak w swym *Dzienniku*, że „pieśń ptaka to jedynie chwilowy, jednorazowy wykrzyk radości; gdy śpiewa człowiek, daje tym wspaniały wyraz głębokich podstaw swej radości” – *The bird's song is a mere interjectional shout of joy; man's a glorious expression of the foundation of his joy* (2.480)<sup>26</sup>. Do takich głębokich podstaw radości odwołuje się Dickinson w swoim wierszu; gdy Solarz tłumaczy *joy* jako „łaskę”, zakłada, że impuls do radości pochodzi z zewnątrz, a radość jest nam ofiarowana nie tyle jako szczodry dar języka, ile jako „zgoda”, „przyzwolenie”, „pełne wyrozumienia wybaczenie”, którego udziela nam, może nawet wymusza na nas („pod naciśnięciem łaski”) jakaś transcendentna instancja.

## 22.

Falowanie brzmienia, jego modulacje będące zapewne tym, co Dickinson nazywa *inflection*, kieruje nas zrozumiale w stronę metafory morza. Wiemy, że

26 H.D. Thoreau, *Journal*, w: tegoż, *The Writings of Henry David Thoreau*, t. 2, Houghton Mifflin and Company, Boston 1906, s. 480.

głos śmieje się cicho jak świerszcz, dudni jak toczący się po niebie grzmot, ale także szemrze jak morze (*murmuring, like old Caspian Choirs*), którego brzmienie orkiestruje rytm przyływu i odpływu. A i orkiestracja ta ma walor fizyczno-choreograficzny, morze jest „kołysane falą przyływu”, *When the Tide's a lull*.

### 23.

Sen i woda zostają sobie poślubione w czasowniku, którego echo rozbrzmiewa w dopiero co przywołanym wersie. A związkowi temu patronuje troska. To *lull* to „śpiewać cicho”, tak jak nuci matka, usypiając dziecko; ten uspokajający, wyciszający ton odnajdziemy też w chwili, gdy ustaje wiatr, liście przestają szeleścić, a fale przyboju stają się ledwie widoczne. Oczywiście są, bo morze nigdy nie zaprzestaje ruchu, ale ruch to uspokojony, zachęcający do tego, by do niego dołączyć, zanurzyć się w nim i zaznać wspólnie tego samego wyciszenia. Śpiewać ledwie słyszalnie w tej samej tonacji, co morze i liście; choć ktoś przypatrujący się nam z zewnątrz powiedziałaby, że po prostu milczymy.

### 24.

*Lull = to sing in a humming voice*, a zatem brzmienie frazy, która włąmała się do samej głębokiej materii życia Dickinson, jest głosem śpiewającym, ale śpiew to szczególnie, który towarzyszy procesom życiowym, sprzyja im, akompaniuje, pozwala nabrać siły. Wkracza w „sen”, a *lull*, to nic innego jak powtórzone *lu lu* dobrze znane z kołysanek śpiewanych dzieciom. Gdy bliźniacze *la! la!* jest głosem oficjalnej, radosnej chwały (niderlandzkie *lollaerd* dało nazwę „Lollardom”, zwolennikom Johna Wycliffa, głośno i bez skrzepowania wyśpiewującym na jawie chwałę Boga), *lu lu* utaja się we śnie, tam roztacza opiekę nad śpiącym ciałem, dla którego staje się głosem matki (wszyscy znamy piękną kołędę *Lulajże, Jezuniu*). Edgar Allan Poe w wierszu *Ulalume* pójdzie tym samym akustycznym tropem.

### 25.

Metafora morza jest nieodzowna, gdy rozmyślamy nad „frazą”, która dotknęła poetkę d o ż y w e g o. Wszak woda to „prażywiół” życia. „Wszelkie życie jest wodniste, wilgotne, miękkie, faluje, dąży ku głębi i głębię przesłania”<sup>27</sup>.

27 B. Hamvas, *Posejdon*, przeł. S. Woronowicz, „Literatura na Świecie” 1989, nr 1, s. 82.

Wszystkie te kategorie już pojawiły się w naszej próbie. Teraz powracają, by uzupełnić tajemnicze modulacje głosu „frazy” falowaniem morza, czyli życia. Dlatego tak ważne jest, że „frazą” wkracza nagle w s e n Dickinson; przecież: „prażycie lubi mrok [...], praruch to falowanie powracające do samego siebie – wir. [...] Prażycie skrywa się przed światłem i żyje w mrocznej wilgoci”<sup>28</sup>.

## 26.

Z tego poziomu życie przywołane przez „frazę” jawi się jako czysta przyszłość. Nic go nie wiąże z jakąś figurą, która ostatecznie przywiązywałaby je do jednego określonego formatu czy kształtu. Tak można rozumieć to, że Dickinson mówi o „frazie” jako o „grzmiącej o swych perspektywach” (*Thundering its Prospective*). W tym znaczeniu jest „poruszająca”: wkraczając raptownie w głęboką tkankę życia poza jawą i poza jej racjonalizującymi procedurami, „dotyka do żywego”, „poruszona płaczą” – mówi poetka. Ale płacz ten nie jest wynikiem doznania krzywdy czy zmartwień: jego żywiołem nie jest *Sorrow*, lecz *Joy*. Ale i owa „radość” nie wydaje się mieć wiele wspólnego z konkretną przyczyną. Nie wynika z tego, że fraza COŚ mówi, lecz z tego JAK mówi, jak się oznajmia, i to wielokrotnie, „mów jeszcze”, *Say it again*. Chodzi o szczególne doznanie brzmienia języka, który schodzi na niedostępny semantycy poziom intymności: „Jedynie dla mnie”, *only to me*, intymności powtarzalnej (*say it again*, „mów jeszcze, mów”), nieznającej niebezpieczeństwa znudzenia treścią – słuchając tego brzmienia, nie możemy się nudzić, może się powtarzać bez końca, bo niewykluczone, że tu kryje się tajemnica wieczności, jedynej dostępnej człowiekowi: ciągłe d o t y k a n i e d o żywego, podatność na zranienie, odżywianie najgłębszej tkanki organicznego życia, wszystko wolne od semantycznego przekazu.

## 27.

O tej wieczności wypowiada się E.E. Cummings jako o formie trwania – *undying* – utrzymania przy życiu, ale życiu autentycznym, a nie mechanicznie zrutynizowanym. Można przyjąć, że Cummings wyszedł z podobnego założenia co Charles Wright Mills: skoro historia nie zakończyła jeszcze procesu odkrywania granic natury ludzkiej, zatem

<sup>28</sup> Tamże.

nie wiemy, jak głęboka mogła być transformacja ludzkiej psychiki pomiędzy Wiekami Nowoczesności a epoką współczesną. Musimy teraz jednak postawić w końcu pytanie: czy wśród współczesnych ludzi znacznie przeważać, a nawet rozkwitać coś, co można by nazwać Radosnym Robotem?<sup>29</sup>

Mills ostrzega także przez racjonalizowaniem tej sytuacji przez filozofów przemawiających w imieniu nauki, sugerując, że tylko tak, tylko „scjentyistycznie” „można rozwiązać problemy życia”<sup>30</sup>. Mamy więc racjonalność bez rozumu (to także teza Millsa), której należy przeciwstawić pewien rodzaj wrażliwości i wyobraźni. W tekście Cummingsa po jednej stronie są ci, których reprezentuje „jednooki sukinsyn”, który „odkrył aparat do mierzenia Wiosny”, po drugiej stronie zaś stoją ci, którzy odnajdą się w wierszu Dickinson. To ci, którzy wiążą głos z głosem i z wargą wargę (*voices to voices, lip to lip* – to odpowiednik suplikacji Dickinson „mów jeszcze [...] jedynie do mnie!”) i w ten sposób udostępniają *undying*, które to doświadczenie dokonuje się ponad logiką i poza wolą, *what's beyond logic happens beneath will*, nie podlega też przekładowi (*nor can these moments be translated*).

## 28.

„Gdy ty i ja mamy wargi i głosy/ do całowania i do śpiewu/ któż przejmowałby się tym, / że jakiś jednooki sukinsyn wynalazł aparat do pomiaru Wiosny?”<sup>31</sup> Całowanie i śpiew bez słów – dwie czynności, które, zatrudniając usta i aparat głosowy, wykluczają możliwość jego pracy przy artykulacji mowy. Jak kaszel, westchnienie i śmiech, nie tylko przerywają ciągłości naszej chęci nadawania znaczeń, ale kwestionują wprost wolność naszej woli: nie możemy się im oprzeć, porywają nas z sobą.

29 C. Wright Mills, *Wyobraźnia socjologiczna*, przeł. M. Bucholc, red. nauk. i przedm. J. Mucha, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 269.

30 Tamże, s. 67.

31 E.E. Cummings, [*voices to voices*], w: tegoż, *Complete Poems 1904-1962*, George James Firmage, New York 1991, s. 262 (przekład – T.S.). Oryginał: „While you and i have lips and voices which/ are for kissing and to sing with/ who cares if some oneeyed son of a bitch/ invents an instrument to measure Spring with?”

**29.**

Tę samą ostrożność wobec codziennego języka, mowy o spłaszczonej artykulacji, silnie podporządkowanej społecznym schematom znajdziemy u Thoreau. Appelbaum zauważa, że w miarę odchodzenia od bogactwa intonacyjnych modulacji poszczególne całości wypowiedzeń stają się płaskie, poddane rygorom powtarzalności i gramatyki (*grammaticized*), i chociaż pieśni, owszem, trwają nadal, to jednak już jako zjawiska estetyczne wykonywane z akompaniamentem instrumentów muzycznych<sup>32</sup>. We wrześniu 1851 roku Thoreau słyszy śpiew „młodych mężczyzn i kobiet” wracających z rzecznej wyprawy łodziami, co daje mu asumpt do rozważań nad ludzkim głosem. Nie mogąc szczegółowiej zagłębić się w dziennikowy zapis autora *Waldena*, powiem tylko, że doświadczenie to jest doznaniem współbycia człowieka i natury. Co prawda, „głos ludzki jest czymś dalece doskonalszym (*far grander*) niż jakikolwiek inny dźwięk naturalny”<sup>33</sup>, ale nie wiezie to do wniosku o jakimkolwiek uprzywilejowaniu człowieka. Przeciwnie, głos ludzki „dobrze wpisuje się w naturę (*fits well the spaces*)”, a zwrot ku śpiewowi (zamiast do konwersacyjnego języka czy nawet literatury) oznacza wycofanie się ku wcześniejszym sposobom komunikowania opartym na modulacji brzmienia i tonacji głosu. Ostatnie zdanie notatki Thoreau nie pozostawia wątpliwości: jeżeli „budzi wielkie zdumienie to, że ludzie częściej, dniem i nocą, nie śpiewają w polu”, oznacza to poważne wotum nieufności do języka codziennej komunikacji, będącym nie więcej jak heideggerowską „gadaniną”.

**30.**

Rothenberg tak zapisuje pieśń deszczu australijskich Aborygenów:

Dad a da da  
 Dad a da da  
 Dad a da da  
 Da kata kai

i komentuje:

Czyste dźwięki. Powiadają, że słowa tej pieśni są pozbawione znaczenia, takiego znaczenia, do którego można by dotrzeć drogą tłumaczenia na

<sup>32</sup> D. Appelbaum, *Voice*, s. 92.

<sup>33</sup> H.D. Thoreau, *Journal*, s. 474.

inne słowa; a jednak pieśń działa w praktyce, a jej znaczenie zawiera się w tym, jak jest zrobiona, a zrobiona jest tak, żeby mogła oddziaływać. Sekret polega na tym, by odnaleźć w niej „czar”, „urok” (*spell*), może wręcz cały system przekonań, magiczną moc dźwięku, oddechu i rytuału służących temu, by poeta-mag mógł osiągnąć swój cel<sup>34</sup>.

Rytuał oddechu polegałby na tym, że wypowiadając jakiegokolwiek słowo, nie zapominalibyśmy (jak to zwykle czynimy), iż zadanie to jest możliwe tylko dzięki oddechowi i służącym mu cielesnym organom. Charles Olson w swej teorii wiersza projektywnego (*Projective Verse*) wyprowadza wers poetycki z serca za pośrednictwem oddechu (*the HEART by way of the BREATH, to the LINE*)<sup>35</sup>.

### 31.

„Jedynie dla mnie” jest istotne; nadaje doświadczeniu Dickinson polityczne ukierunkowanie. To subtelny sprzeciw wobec Ameryki jako domeny donośnego, wzywającego, hegemonicznego głosu militarnej komendy. W 1807 roku Washington Irving w niezwykle ciekawym geście kulturowej psychoanalizy odsłania fakt, którego Amerykanie – jak pisze – nie chcą być świadomi. To, co zostaje stłumione przez Amerykanów, „sekret, którego oni sami zdają się nieświadomi”, to ich sposób sprawowania władzy, który jest

czystą, wręcz nieskażoną LOGOKRACJĄ, czyli rządem słów. Cały naród dokonuje wszystkiego *viva voce*, czyli za sprawą głosu, zatem jest najbardziej wojskowo zorientowanym narodem na świecie. Każdy bowiem, który ma gadane (*gift of the gab*) od razu staje się żołnierzem i zawsze pozostaje w stanie gotowości bojowej. Cały kraj broni się *vi et lingua*, to jest siłą słów<sup>36</sup>.

### 32.

„Fraza”, która dotyka Dickinson, to inny głos Ameryki. Intymny, *only to me*, nie jest gadaniną ani komunikatem czy informacją. Pojawia się jako *bright*

34 J. Rothenberg, *Pre-Faces & Other Writings*, New Directions, New York 1981, s. 144 (przekład – T.S.).

35 Ch. Olson, *Selected Writings*, s. 19.

36 Cyt. za: Ch. Looby, *Voicing America: Language, Literary Form, and the Origins of the United States*, University of Chicago Press, Chicago–London 1996, s. 79 (przekład – T.S.).

*Orthography*, przy czym Dickinson nie wybiera potocznego *spelling*, zapewne aby z jednej strony podkreślić niezwykłość tego wydarzenia przynoszącego radość, wydarzenia „poruszającego”, nietutejszego, niedzisiejszego (stąd grecki termin zamiast powszechnie używanego angielskiego słowa), z drugiej zaś – aby uzmysłowić czytelnikowi i sobie konieczność zapisu zjawiska, które jest akustyczne. Dodatkowo zauważmy, że fraza wkracza „raptem” „w sen”, a zatem domenę dostępną pismu jedynie *post factum*. Sen w trakcie trwania, jako wydarzenie, nie podlega pismu. „Olśniewająca ortografia” (*Bright Orthography*) – jest „poprawna” (*orthos*), ale przede wszystkim „olśniewająca”, co usuwa „poprawność” na drugi plan. Nie jest „olśniewająco poprawna”; myślniki/pauzy stwarzają przestrzeń niedopowiedzenia, która wprowadza nas do domeny tego, co nie do powiedzenia, ale co musi zostać zapisane. Ortografia jest „olśniewająca”, także po to, by oślepić, ograniczyć władzę kalkulującej racjonalizacji orzekającej, co jest poprawne, a co nie.

### 33.

David Appelbaum dowodzi, że interpunkcja (przynależna do dziedziny ortografii) porządkuje, a nawet wręcz przywołuje do porządku, rozproszone, nieciągłe, wypowiedzenia poetyckie. Modulacje fonemiczne, wibracje tonalne nie sprzyjają epistemologicznej klarowności. Dlatego estetyka (ortograficzna i interpunkcyjna poprawność) musi wkroczyć, aby zapobiec akustycznej niekonsekwencji. Jak pisze, omawiając dzieło Étienne’a Bonnota de Condillaca, „doskonałość jego estetyki ma o wiele mniej wspólnego z domeną akustyki niż z typografią”<sup>37</sup>. Jeśli tak, doświadczenie „frazy” przekazane przez Dickinson pragnie zachować znaczenie głosu jako siły zdolnej do tego, by zmienić nasz sposób bycia i wiązania się ze światem. Myślniki/pauzy graficznie zaznaczają miejsca, w których rozlega się głos „frazy”. Końcowy wykrzyknik jest znakiem akceptacji takiego stanu rzeczy. Kończy on tekst formalnie (graficznie), ale jako sygnał ekstatycznej radości z powodu wysłuchania „frazy”, otwiera możliwość życia jako radosnego doświadczenia tego-co-jest.

### 34.

„Fraza”, mówiliśmy to już wielokrotnie, nie ma jednego konkretnego źródła, nie wypowiedzają jej jakieś jedne usta, jeden tekst. Kiedy Dickinson będzie

37 D. Appelbaum, *Voice*, s. 97 (przekład – T.S.).

prosić: „mów!”, czyni to uderzona brzmieniem głosu, w którym to, co słyszy, znajduje się pomiędzy słowem a muzyką. Przypomina to starania twórców Cameraty florenckiej, aby stworzyć coś, co będzie stało blisko dawnych Greków i Rzymian, którzy „używali dźwięków, które przekraczając zwykłe mówienie nie dochodziłyby do śpiewu i przybierały kształt pośredni”<sup>38</sup>.

Być może trafia w sedno Solarz, kiedy stawia tezę, że „frazę” wypowieda język. Gdy Marjańska personalizuje doświadczenie „frazy”, decydując się na przekład *Say it again, Saxon!* jako „Mów jeszcze, mów, Anglosasie!”, Solarz proponuje „Tylko dla mnie samej – / Mów języku anglosaski”. Stawka jest wysoka: nie chodzi o to czy inne słowo, lecz o mowę jako taką i o to, co jesteśmy w stanie w niej wysłyszeć, to właśnie bowiem zdecyduje o jakości naszego życia. Barbara Markowska w przejmujący sposób połączy te trzy kwestie – życia, języka i snu (wszystkie istotne dla wiersza Dickinson):

Życie mniej pozorne, mniej wyalienowane, możliwe jest tylko w i dzięki literaturze. Jedyną realnością naszego życia, które przypomina czasem marzenie sennie opisane przez Freuda w *Die Traumdeutung*, jest właśnie język, żywioł dający poczucie tożsamości i zakorzenienia, a jednocześnie obracający wniwecz wszelkie myślenie o tożsamości oparte na własności i posiadaniu. Język, tak jak prawda, nie należy do nikogo, nie jest niczyją własnością, ale potrafi nas hojnie obdarować<sup>39</sup>.

### 35.

Dar ten to nagle rozbrzmiewająca „frazą” będąca recytatywem świata dającym się wysłuchać ludzkiemu uchu. Słowo, może kilka słów, nagle zaczynają b r z m i e ć, chociaż nie potrafimy odnaleźć źródła tej muzyki. Tekst g r a tak samo, jak gra wyspa Kalibana: „Skąd tutaj muzyka? Z ziemi? Z powietrza?” (1.2)<sup>40</sup>. Nie znajdziemy początku, albowiem to sama „Wyspa dźwięczy, szemrze, gada, / Lecz śpiewa słodko, pieszcząc, a nie raniąc” (3.3)<sup>41</sup>. A trzy-  
sta lat później, w 1916 roku, Hugo Ball w swoich *Leutgedichte* zamieni świat

38 R. Przybylski, *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, s. 77.

39 B. Markowska, *Filozofia i pępek snu*, s. 92.

40 W. Shakespeare, *Burza*, przeł. P. Kamiński, wstęp i komentarz A. Cetera, W.A.B., Warszawa 2012, s. 83.

41 Tamże, s. 138.

w czysty dźwięk, w którym to „sam świat śpiewa”<sup>42</sup>. Tak język śpiewa, gada, szemrze, pieści, nie rani, we „frazie”, którą słyszy Dickinson.

## Abstract

---

### Tadeusz Sławek

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

*“Bright Orthography”: Dickinson, Thoreau, Cummings, and the Joy of Voice*

Emily Dickinson speaks of a phrase that, while undeniably part of the English language, enters her life not as a human utterance. This non-human tone resonates at the very heart of what is most human: we hear it not only in speech but also “in the poem.” After hearing this tone, our position in the world alters. Something happens to both writing and the listener. “Orthography” gains a voice. The shock of this de-tone-ation leaves the listener in a state of imbalance. The listener no longer stands apart from the world as a distinct subject – the modulation of the acoustic wave transforms them into a co-existing being.

## Keywords

---

voice, sound, tone, listening, language

---

<sup>42</sup> E.W. White, *The Magic Bishop: Hugo Ball, Dada Poet*, Camden House, Columbia, SC 1998, s. 103.

## Usłyszeć Innego. Głos zdeponowany w tekście w warunkach kultury akuzmatycznej

Katarzyna Ciemiera

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, s. 258–275

DOI: 10.18318/td.2024.3.15 | ORCID: 0000-0002-1896-4882

**W** polu zainteresowań *sound studies*, rozwijających się dynamicznie od przełomu XX i XXI wieku, znalazły się nie tylko rozmaite społeczne i kulturowe konsekwencje rozpowszechniania technologii reprodukcji i dystrybucji dźwięku<sup>1</sup>. W ostatnich latach studia nad dźwiękiem coraz częściej skłaniały się ku dekonstrukcji zachodnich wzorców konceptualizacji dźwięku oraz ku pogłębionej refleksji nad tradycjami audialnymi w kulturach peryferyjnych<sup>2</sup>. Dynamikę tych przemian precyzyjnie ujmuje rozwój akuzmatyki

Artykuł powstał w związku z projektem naukowym „Polityczny potencjał głosu poetyckiego. Konsekwencje słuchania poezji polskiej w audiowizualnej kulturze XXI wieku” finansowanym przez Narodowe Centrum Nauki (nr 2023/49/N/HS2/02551).

**Katarzyna Ciemiera** – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ. Kierowniczka projektu grantowego NCN „Polityczny potencjał głosu poetyckiego. Konsekwencje słuchania poezji polskiej w audiowizualnej kulturze XXI wieku”. Wykonawczyni w projekcie grantowym NPRH „Obrazy Boga, człowieka i świata w literaturze polskiej XX wieku” (2016-2019). Współpracuje z Sound Studies Lab na Uniwersytecie Kopenhaskim. Kontakt: katarzyna.ciemiera@doctoral.uj.edu.pl.

- 1 Zob. J. Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham–London 2003; V. Erlmann, *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*, Zone Books, New York 2010.
- 2 Zob. S. Voegelin, *The Political Possibility of Sound: Fragments of Listening*, Bloomsbury Academic, New York–London 2019; H. Schulze, *Sonic Fiction*, Bloomsbury Academic, New York–London 2020; D. Robinson, *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2020; *The Bloomsbury Handbook of the Anthropology of Sound*, red. H. Schulze, Bloomsbury Academic, New York–London 2021.

– fenomenowi, który (w znaczeniu, jakie nadał mu Pierre Schaeffer w 1966 r.) wiąże się z umożliwianiem słuchaczom za pośrednictwem technologii rejestracji dźwięku skupienia się na samym materiale dźwiękowym, dźwiękowym obiekcie (*l'objet sonore*), w oddzieleniu od jego performatywnego (np. instrumentalnego) uwarunkowania<sup>3</sup>. To właśnie „słuchanie akuzmatyczne” zupełnie odmieniło sposób doświadczania muzyki i audiosfery: wpłynęło między innymi na pojawienie się neopragmatycznych stanowisk w percepcji muzyki<sup>4</sup> czy nowych strategii manipulowania przestrzenią publiczną przy pomocy muzyki programowanej<sup>5</sup>. Jednocześnie jednak – co istotne – fenomen akuzmatyki zrewidował powszechne pojmowanie sprawczości dźwięku, a w szczególności głosu, czemu skrupulatniej przyjrzę się w tym artykule. Perspektywa myślenia o głosie wyznaczona przez teorie akuzmatyczne umożliwia nie tylko redefinicję tradycyjnych ujęć znaczenia głosu w zachodniej kulturze, sprowadzających głos do medium wyrazistej tożsamości (również zbiorowej), władzy, uprzywilejowanej pozycji itd. Posłuży mi ona przede wszystkim do namysłu nad kwestią sprawczości głosu zdeponowanego w najnowszej poezji, która – co postaram się przedstawić – nie musi wiązać się z pełnieniem przez głos roli nośnika konkretnych treści politycznych czy identyfikacji.

## Głos Innego

Jak podkreśla Amanda Weidman, w zachodniej kulturze pojmowanie głosu sprowadza się do jego traktowania jako potężnej metafory posiadania władzy oraz solidnie ukonstytuowanej tożsamości<sup>6</sup>. Niewątpliwie można powtórzyć za Niną S. Eidsheim i Katherine Meizel, że rozważania na temat sprawczości głosu mają źródło w namyśle nad problemem tożsamości<sup>7</sup>. Kwestia

3 P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. Ch. Cox, D. Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 112.

4 I. Puchalska, *Literatura w perspektywie wiedzy o muzyce*, w: tejsze, *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017, s. 37-41.

5 J. Sterne, *Urban Media and the Politics of Sound Space*, „Open: Cahier on Art and the Public Domain” 2005, nr 9, s. 9-10.

6 A. Weidman, *Voice*, w: *Keywords in Sound: Towards A Conceptual Lexicon*, red. D. Novak, M. Saka-keny, Duke University Press, Durham–London 2015, s. 232.

7 N.S. Eidsheim, K. Meizel, *Introduction: Voice Studies Now*, w: *The Oxford Handbook of Voice Studies*, red. N.S. Eidsheim, K. Meizel, Oxford University Press, New York 2019, s. XVI-XVII.

ta wydaje się o tyle kluczowa, o ile praktyki przypisywania głosu jednostkom nieludzkim i pojęciom abstrakcyjnym (na przykład w wyrażeniach: „głos historii”, „głos rozsądku”, „głos Polski”)<sup>8</sup>, czy nawet wykorzystywania w mowie potocznej pozornie niewinnych sformułowań (takich jak: „mam prawo głosu”, „dawać komuś głos” itd.)<sup>9</sup>, odsyłają do głęboko zakorzonego w zachodniej tradycji metafizycznej i lingwistycznej następującego przekonania – głos okazuje się sprawczy wyłącznie w polu wyobrażeniowo-symbolicznym, a zatem tylko wówczas, gdy przekazuje konkretne językowe znaczenia i identyfikacje, reprodukując tym samym logikę dualistycznych opozycji. W perspektywie długiej historii lęku przed rzeczywistą sprawczością dźwięku i głosu w zachodniej filozofii, historii „filozoficznej sonofobii” (by posłużyć się pojęciem filozofa François Noudelmann), a w konsekwencji w perspektywie nieprzerwanej historii wykluczania dźwięku ze sfery znaczenia, łączenia go ze sferą semantycznej nieprzejrzystości, chaosu czy zwierzęcości<sup>10</sup>, to właśnie zjawisko akuzmatyki wskazuje na możliwość wyjścia z impasu ograniczających ujęć głosu.

Już nawet pobieżne przyjrzenie się etymologii pojęcia „akuzmatyka” i jej objaśnieniom ujawnia, na czym polega rzeczywisty potencjał sprawczy głosu, nie zaś przypisywanych mu metafor. Przy próbach definiowania akuzmatyki badacze najczęściej przywołują określenie *akousmatikoi* („ci, którzy słuchają”), nawiązujące do uczniów ze szkoły pitagorejskiej, którzy na pierwszym, pięcioletnim etapie nauki byli zmuszeni do słuchania wykładów swojego mistrza ukrytego za zasłoną, zachowując przy tym milczenie. Jak słusznie argumentuje Mladen Dolar (do jego rozważań jeszcze powrócę), mit pitagorejski o *akousmatikoi*, stanowiący o znaczeniu pojęcia „akuzmatyka”, nie jest opowieścią ani o uważności uczniów, ani o przemyślnym Pitagorasie, lecz przede wszystkim okazuje się historią o potędze głosu<sup>11</sup>. Takiego głosu, który ze względu na to, iż nie poddaje się łatwej kategoryzacji (w końcu jego „przyczyna” nie pozwala się zobaczyć), pozostaje głosem nierozpoznanym, enigmatycznym, wywołującym niepokój: pozostaje głosem Innego,

8 A. Weidman, *Voice*, s. 232. Przez wzgląd na różnice językowe i kulturowe nie tłumaczę sformułowań wykorzystanych przez Weidman, lecz podaję ich polskie odpowiedniki.

9 Tamże, s. 232-233.

10 F. Noudelmann, *What is an Acousmatic Reading?*, „Paragraph” 2018, t. 41, nr 1 (*Soundings and Soundscapes*), s. 111-113.

11 M. Dolar, *The „Physics” of the Voice*, w: tegoż, *A Voice and Nothing More*, The MIT Press, Cambridge-London 2006, s. 60-62.

wszechobecnym oraz wszechpotężnym. Co ciekawe, na takie odczytanie nakierowują nie tylko konkretne interpretacje; również poszczególne mistyfikacje mitu pitagorejskiego (fenomenalnie zresztą zdekonstruowane przez Briana Kane'a)<sup>12</sup>, uzupełniając historię o kolejne, niewiarygodne szczegóły (jak na przykład o ten dotyczący konieczności przebywania *akousmatikoi* w absolutnej ciemności), nadają całej opowieści jeszcze bardziej mroczny i tajemny charakter.

W kontekście rozważań badawczych ten potencjał głosu akuzmatycznego (głosu Innego, wymykającego się wszelkim identyfikacjom) kapitalnie wykorzystał do analizy audiowizualnej logiki filmu Michel Chion – krytyk filmowy i kompozytor muzyki eksperymentalnej. Jego zdaniem „niewidzialny głos”, tzw. akusmator, zyskuje w filmie „nieograniczoną moc wpływania na sytuację”<sup>13</sup>. Ze względu na utajenie lub ograniczenie widoczności źródła emisji głosu w kadrze, neutralny głos okazuje się radykalnie obcy dla odbiorcy, wprowadzając go w stan nerwowego napięcia i niepokoju. Refleksje Chiona, choć zatrzymały się na potencjale sprawczym „akusmatora” i realiach filmowych, utorowały kierunek namysłu nad rolą głosu w ogóle.

Z tej perspektywy w wątpliwość podano uznane sposoby rozumienia politycznego znaczenia głosu w kulturze, które w kluczu zachodniej metafizyki i lingwistyki podporządkowały jego materialne właściwości funkcjom referencyjnym, a w szerszej perspektywie – funkcjom reprezentacyjnym, zwłaszcza w odniesieniu do możliwości reprezentacji wykluczanych podmiotowości społecznych, kulturowych czy politycznych<sup>14</sup>. W tym sensie zatem niektórzy badacze, jak na przykład Jonathan Sterne czy Kate Crawford, słusznie stwierdzili, że głosowi, pomimo iż sam nie niesie żadnych ideologicznych konotacji, błędnie narzuca się idee sprawstwa obecne w teorii politycznej oraz w niektórych nurtach pisarstwa feministycznego i marksistowskiego<sup>15</sup>.

12 B. Kane, *Myth and the Origin of the Pythagorean Veil*, w: tegoż, *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford University Press, Oxford–New York 2014.

13 M. Chion, *Widmowa audio-wizja*, w: tegoż, *Audio-wizja. Dźwięki i obraz w kinie*, przeł. K. Szydłowski, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, Korporacja Ha!art, Warszawa–Kraków 2012, s. 105.

14 A. Weidman, *Voice*, s. 232-233.

15 J. Sterne, *Sonic Imaginations*, w: *The Sound Studies Reader*, red. J. Sterne, Routledge, London–New York 2012, s. 9; K. Crawford, *Following You: Disciplines of Listening in Social Media*, „Continuum: Journal of Media & Cultural Studies” 2009, t. 23, nr 4 (*Listening: New Ways of Engaging with Media and Culture*), s. 526-527. Należy podkreślić, że badaczka formułuje swoje spostrzeżenia w odniesieniu do aktywności w dobie internetu.

Rezultatem takiego rozumowania okazało się zwrócenie wybranych myślicieli w stronę rozważań nad widmową topologią głosu. W miejsce traktowania głosu jako zakorzenionej metafory posiadania władzy, sprawczości – symbolu solidnie ukonstytuowanej tożsamości<sup>16</sup> zaproponowali oni zgłębienie jego efemerycznej i nieuchwytniej natury w kontekście fenomenu akuzmatyki<sup>17</sup>. Znamiennym tego przykładem wydaje się w szczególności analiza „trzeciego pojęcia głosu” Mladena Dolara, która łączy w sobie refleksję nad Lacanowskim głosem Innego jako pozostałości – nadmiaru operacji znaczących<sup>18</sup> z interpretacją politycznej sprawczości głosu akuzmatycznego przedstawioną przez Chiona. W tym ujęciu każdy głos, przez wzgląd na to, że nigdy w pełni nie przynależy do wydobywającego go z siebie ciała (nie jest tym, co istnieje, lecz tym, co się wydarza, co każdorazowo zanika w momencie jego wydobycia<sup>19</sup>), oddziałuje niczym głos akuzmatyczny, destabilizujący „bezpieczną” pozycję podmiotu<sup>20</sup>. Słuchacz, pozbawiony możliwości absolutnej konkretyzacji głosu (odniesienia go do ram własnego porządku symboliczno-wyobrażeniowego<sup>21</sup>), musi bowiem zmierzyć się z jego nieustanną, niepokojącą, a przez to niepożądaną (nadmiarową) obecnością<sup>22</sup>. Mowa tutaj zatem o takiej obecności głosu, która dezintegrując poczucie stabilnej tożsamości jednostki, umożliwia jej doświadczanie obecności i oddziaływania Innego, a nie jego reprezentację i zawłaszczenie.

### Znaczenie głosu we współczesnym literaturoznawstwie

Wszelkie przywołane zmiany w obrębie refleksji nad fenomenem sprawczości dźwięku i głosu niebagatelnie wpłynęły na sytuację najnowszej literatury. Funkcjonowanie literatury w warunkach kultury akuzmatycznej wiąże się

16 O tym wspomina Amanda Weidman w: *Voice*, s. 232.

17 Zob. S. Connor, *To, co mówię, odchodzi*, przeł. K. Siudak, w: tegoż, *Kulturowa historia brzuchomówstwa*, Universitas, Kraków 2009; B. Kane, *The Acousmatic Voice*, w: tegoż, *Sound Unseen*.

18 Zob. J. Lacan, *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien*, w: tegoż, *Écrits*, Seuil, Paris 1966, s. 808 i n.

19 S. Connor, *To, co mówię, odchodzi*, s. 10.

20 M. Dolar, *The „Physics” of the Voice*, s. 60-71.

21 S. Žižek, *„Che vuoi?”*, w: tegoż, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, wstęp P. Dybel, Wydawnictwo UW, Wrocław 2001, s. 137.

22 M. Dolar, *The Metaphysics of the Voice*, w: tegoż, *A Voice and Nothing More*, s. 35-37.

z licznymi dyskusjami na temat badania poetyki tekstu, jego percepcji, ale też pojmowania ontologii dzieła literackiego<sup>23</sup> czy kategorii określających poszczególne utwory, na przykład politycznej sprawczości czy politycznego zaangażowania.

Warto w tym kontekście przyjrzeć się rozwojowi badań literaturoznawczych nad autorskimi realizacjami głosowymi w środowisku anglosaskim. Badania te, zapoczątkowane w 1998 roku wydaniem tomu zbiorowego *Close Listening: Poetry and the Performed Word* pod redakcją Charlesa Bernsteina, przyniosły nie tylko rozpoznania w kwestiach politycznego oddziaływania poetyckich wystąpień o charakterze performatywnym<sup>24</sup>. Szczególną wagę przywiązuje się w nich przede wszystkim do autorskich realizacji głosowych określanych jako naturalne, nieekspresyjne, antyretoryczne itd.<sup>25</sup>, a także do samej problematyzacji zjawiska słuchania najnowszej poezji, na co wskazuje chociażby mnogość wyrażań, które charakteryzują te rozmaite możliwości słuchania, takich jak: *close listening*, *distant listening* czy *slow listening*<sup>26</sup>. W tym ujęciu przekonująca okazuje się zwłaszcza strategia interpretacyjna Raphaela Allisona w odniesieniu do tzw. głośnej poezji amerykańskiej z lat sześćdziesiątych XX wieku. Badacz, zamiast standardowego omówienia performatywnych (a więc i zaangażowanych) aspektów autorskich sposobów czytania wierszy, proponuje ich analizę w ramach dialektyki „humanistyczno-sceptycznej”. Umożliwia ona dostrzeżenie, że chociaż realizacje głosowe amerykańskiej poezji z drugiej połowy XX wieku rzeczywiście oddziaływały afektywnie na odbiorców i służyły nawiązaniu z nimi kontaktu (*humanistic reading*), to jednocześnie miały na celu pogłębienie dystansu pomiędzy czytającym poetą a jego audytorium, czemu sprzyjały ironiczne nastawienie twórcy, jego jednostajny

---

23 A. Hejmej, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5 (*Audiofilia*), s. 99–101. O wpływie autorskich realizacji głosowych na zmiany wersyfikacyjne we współczesnej poezji pisze Marjorie Perloff. Zob. M. Perloff, *After Free Verse: The New Nonlinear Poetries*, w: *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, red. Ch. Bernstein, Oxford University Press, New York–Oxford 1998).

24 *Close Listening*.

25 Zob. M.J. MacArthur, *Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies*, „PMLA” 2016, t. 131, nr 1; M.J. MacArthur, G. Zellou, L.M. Miller, *Beyond Poet Voice: Sampling the (Non-)Performance Styles of 100 American Poets*, „Journal of Cultural Analytics” 2018, t. 3, nr 1.

26 Zob. T. Clement, *Distant Listening or Playing Visualisations Pleasantly with the Eyes and Ears*, „Digital Studies/le Champ Numérique” 2013, t. 3, nr 2; H. Grehan, *Slow Listening: The Ethics and Politics of Paying Attention, or Shut up and Listen*, „Performance Research” 2019, t. 24, nr 8.

ton głosu czy niedbałość artykulacyjna (*skeptical reading; metareading*)<sup>27</sup>. W interpretacjach modusów czytania poezji okazuje się zatem, że to właśnie głos jest elementem, który ponad wszelką wątpliwość wymyka się dualistycznym antynomiom i konwencjonalnym granicom reprezentacji politycznej. Jeszcze lepiej możemy to sobie uświadomić, wsłuchując się w teksty wypowiedziane przez autorów głosami wątlymi, dotkniętymi oznakami choroby lub przeżytych traum, czy głosami nieperfekcyjnymi, naznaczonymi wadami wymowy<sup>28</sup>. Tego rodzaju głosy nie tylko ułatwiają odbiorcom stworzenie emocjonalnej więzi z danym autorem (takie realizacje uznaje się za autentyczne, poruszające), lecz bardzo często ujawniają potencjał subwersywny wiersza zupełnie nieobecny w jego pierwotnym zapisie tekstowym; chociażby przez wzgląd na fakt, że uprawomocniają wykluczane lub marginalizowane sposoby wypowiedzania się oraz bycia.

### Głos zdeponowany w tekście

Niemniej poza oczywistą koniecznością wyciągania wniosków z porównawczych interpretacji zapisów poetyckich i współtworzących je (a nie towarzyszących im) realizacji głosowych, istotne wydaje się również zrozumienie, jak doświadczenie akuzmatyczne literatury redefiniuje i poszerza pojęcie głosu zdeponowanego w samym tekście. Jak słusznie podsumowuje Andrzej Hejmej, nowatorskie niegdyś propozycje „czytania głosów”, związane z wyobrażeniową rekonstrukcją głosów lub środowiska dźwiękowego, okazują się niewystarczające w dobie społeczeństwa medialnego, które narzuca konkretną audiosferę i warunki odbioru utworu<sup>29</sup>. Według polskiego komparatysty, a także zdaniem amerykańskiej poetki i krytyczki literackiej Susan Stewart, za jedną z najważniejszych konsekwencji akuzmatycznego doświadczenia literatury można uznać nieusuwalną obecność autorskiego

27 R. Allison, *The Antinomies of Sixties Reading*, w: tegoż, *Bodies on the Line: Performance and the Sixties Poetry Reading*, University of Iowa Press, Iowa City 2014 (zob. również podrozdz. *Humanist Reading and Performance*).

28 Do tego problemu odnosi się Aleksandra Kremer. Zob. A. Kremer, *Introduction*, w: tejże, *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II*, Harvard University Press, Cambridge–London 2021, s. 15 (zob. również rozdz. *Intonation in Exile: Czesław Miłosz's English Translations, Unbeautiful Readings: Tadeusz Różewicz against Julian Przyboś*).

29 A. Hejmej, *Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym*, w: tegoż, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Universitas, Kraków 2022, s. 175–176.

głosu (pamięci głosu) i jej możliwy wpływ na tryb tradycyjnej lektury<sup>30</sup>. Przed rewolucją technologiczną słuchanie poezji sprowadzało się wyłącznie do wyimaginowanej reprezentacji głosów (skomentowana przez Hejmeja propozycja Garretta Stewarta<sup>31</sup>) lub subwokalizacji, związanej z uobecnianiem rzeczywistego brzmienia głosu w trakcie czytania tekstu według zawartych w nim prozodycznych wskazówek (propozycja Stephanie Bishop<sup>32</sup>). W kontekście współczesnego fenomenu pamięci głosu oraz rozważań na temat politycznego oddziaływania *phoné* (już w oddzieleniu od logosu) drzemiący w autorskim głosie potencjał zawładnięcia indywidualnym aktem słuchania stawia w zupełnie nowym świetle pytanie o sprawczość wiersza i możliwość „reprezentacji” Innego. Z jednej strony umożliwia on rzeczywiste doznanie (a więc nie tylko reprezentację) „wtargnięcia” głosu Innego w sferę intymnego spotkania z zapisem tekstowym; z drugiej znowu, przez wzgląd na swoistość medium, jakim jest głos akuzmatyczny (to w końcu głos oddzielony od ciała, nieprzynależący już do niego), problematyzuje kwestię możliwości tylże reprezentacji.

W ujęciu literaturoznawczym o tak definiowany głos Innego upominał się nade wszystko, przywoływany wcześniej, Dolar – szczególnie we wstępie o sugestywnym tytule *Is There a Voice in the Text?* do tomu zbiorowego *Sound Effects: The Object Voice in Fiction* (2015)<sup>33</sup>; pośrednio zaś (bo w ramach lakonicznej uwagi) – Lawrence Kramer w monografii *The Hum of the World: A Philosophy of Listening* (2019)<sup>34</sup>. Pierwsze wzmianki na temat *phoné* zdeponowanego w utworze literackim pojawiły się jednak w fenomenologii percepcji Maurice’a Merleau-Ponty’ego (fenomenologii, co istotne, inspirującej dzisiaj

30 A. Hejmej, *Literatura w kulturze akuzmatycznej*, w: tegoż, *Skryptoralność*, s. 131-132; S. Stewart, *Sound*, w: tegoż, *Poetry and the Fate of the Senses*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2002, s. 68-69.

31 G. Stewart, *Reading Voices: Literature and the Phonotext*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1990. Za: A. Hejmej, *Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym*, s. 175.

32 S. Bishop, *Silent Reading: The Read Voice*, „TEXT: Journal of Writing and Writing Courses” 2013, t. 17, nr 1, s. 1-12. Bishop nawiązuje do ostatnich badań fMRI, według których ciche czytanie, podobnie jak wewnętrzna rozmowa z samym sobą, generuje AVI (*auditory verbal imagery*), tzw. słuchowe obrazy tekstów pisanych. Innymi słowy, czytanie spontanicznie wywołuje przetwarzanie słuchowe przy braku jakiegokolwiek stymulacji słuchowej (tamże, s. 7).

33 M. Dolar, *Preface: Is There a Voice in the Text?*, w: *Sound Effects: The Object Voice in Fiction*, red. J. Sacido-Romero, S. Mieszkowski, Brill, Rodopi, Leiden-Boston 2015, s. XI-XX.

34 L. Kramer, *The Sound of Words*, w: tegoż, *The Hum of the World: A Philosophy of Listening*, University of California Press, Oakland 2019, s. 25-27.

licznych badaczy *sound studies*). W tym kontekście szczególnie istotne okazuje się zaproponowane przez filozofa rozróżnienie na mowę wysławiającą (rodzącą się z „głósów ciszy”) oraz mowę wysłowioną. Według autora *Widzialnego i niewidzialnego* milczenie (mowa wysławiająca) w porównaniu z mową (z użyciem empirycznym) jest słowem prawdziwym, które „uobecnia <to, co nieobecne we wszystkich bukietach>, i wyzwala sens uwięziony w rzeczy”<sup>35</sup>. Moment transformacji z kolei – jak twierdzi – pozwala się uchwycić w literackiej ekspresji, przekonującej nas ustawicznie o tym, że „znaczenie istnieje tylko w ruchu, zrazu gwałtownym, przebiegającym wszelkie znaczenie”<sup>36</sup>.

W podobny sposób kwestię tę ujmuje Don Ihde – jeden z najważniejszych autorów reinterpretacji fenomenologii w perspektywie najnowszych badań nad dźwiękiem. Sugeruje on, że głos, który opiera się znaczeniu, przejawia się we wszystkim tym, co niewypowiedziane: jest „niewypowiedzianym kontekstem otaczającym mowę” („the unspoken context which surrounds speech”)<sup>37</sup>. Z jednej strony badacz wiąże tę właściwość głosu z jego materialnością (na przykład z cechami wokalnymi parajęzyka), z drugiej, choć nieco subtelniej, z momentami, w których język ustępuje głosowi, chociażby w sytuacjach informacyjnego przecięcia odbiorcy<sup>38</sup>.

W kontekście refleksji nad możliwością zdeponowania głosu w tekście szczególnie istotny okazuje się drugi przypadek, na co zwraca uwagę Dolar w *Is There a Voice in the Text?* Słoweński filozof radykalnie stwierdza, iż głos zdeponowany w utworze literackim nie może być „wyrazem podmiotowości” (*the expression of subjectivity*) ani tym bardziej „epifanią prawdziwego znaczenia” (*the epiphany of the veritable meaning*). Według niego jest on raczej śladem „niewysłowionej autorskiej indywidualności” (*the ineffable authorial individuality*), a także „nieuchwytnym <wyższym> sensem poza znaczeniem” (*elusive 'higher' meaning beyond meaning*)<sup>39</sup>. Ta literaturoznawcza propozycja Dolara stanowi więc odzwierciedlenie wyłożonej przez niego kilka lat wcześniej

35 M. Merleau-Ponty, *Mowa pośrednia i głószy milczenia*, przeł. E. Bieńkowska, w: tegoż, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał i oprac. S. Cichowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996, s. 119.

36 M. Merleau-Ponty, *Obecni w słowie*, przeł. J. Skoczylas, w: tegoż, *Proza świata. Eseje o mowie*, wybrał i wstępem opatrzył S. Cichowicz, wyd. 2, Czytelnik, Warszawa 1999, s. 74. Zob. tamże. s. 75, 77.

37 D. Ihde, *Silence and Word*, w: tegoż, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, wyd. 2, State University of New York Press, Albany 2007, s. 162. Zob. tamże, s. 161-162.

38 D. Ihde, *The Center of Language*, w: tegoż, *Listening and Voice*.

39 M. Dolar, *Preface*, s. XIV.

koncepcji „trzeciego głosu”, który – jak wspominałam na początku tego artykułu – nigdy całkowicie nie podlega dezakuzmatyzacji i zawsze zachowuje w sobie ślady nadmiarowości, przeciwstawiające się operacjom znaczącym<sup>40</sup>. W tym ujęciu dość klarownie wydaje się zatem przekonanie autora *A Voice and Nothing More* o tym, że głosu w utworze literackim należy „dosłuchiwać” się w „kontrapunktach” względem logiki tekstu (*counterpoint to the logic of the text*), to znaczy w miejscach wyraźnie komplikujących treść, obejmujących na przykład nadmiar lub deficyt znaczeń<sup>41</sup>. Niemniej warto byłoby zweryfikować, jak przypuszczenia te materializują się w konkretnych analizach; jak głos rzeczywiście przejawia się w tekście literackim. Tym bardziej że – jak słusznie wskazuje Dolar – jednocześnie nieobecny i nieusuwalny głos pozornie afonicznego tekstu, który funkcjonuje jako milcząca negacja transparentnej obecności polityki pisma, nie daje zapomnieć o nieprzerwanym procesie językowego zawłaszczania Innego<sup>42</sup>. Te liczne pytania i wątpliwości skłoniły mnie do pogłębionej eksploracji tego zagadnienia; niektóre wynikające z niej wnioski postaram się teraz krótko przedstawić.

### Usłyszeć Innego

W najszerszym rozumieniu wyjście ku Innemu, ku doświadczeniu jego głosu zdeponowanego w tekście, wiąże się z koniecznością porzucenia zamiaru analizy na rzecz słuchania. Niemniej w zależności od tego, czy słuchamy głosu *in praesentia*, czy raczej głosu *in absentia*<sup>43</sup>, nasze obcowanie z głosem będzie zgoła odmienne. O ile w trakcie wysłuchiwania autorskich realizacji głosowych mimowolnie można poddać się materialnym właściwościom języka, o tyle w intymnych spotkaniach z utworem odczucie to zawsze będzie zakłócone. W trakcie wydarzeń poetyckich odbiorca, by uchwycić sens deklamowanego wiersza, musi w pełni skoncentrować się na znaczeniu wypowiedzianych słów. Z doświadczenia wiadomo jednak, iż skupienie to nad wyraz łatwo utracić, skutkiem czego w pamięci pozostają zazwyczaj wrażenia z danego spotkania lub głos czytającego autora. Tego rodzaju doznanie, co za

40 M. Dolar, *A Voice and Nothing More*.

41 M. Dolar, *Preface*, s. XII.

42 M. Dolar, *The Politics of The Voice*, w: tegoż, *A Voice and Nothing More*, s. 120-121 (tekst wydany po polsku jako M. Dolar, *Polityka głosu*, przeł. P. Bożek, G. Nowak, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 256).

43 O słuchaniu głosu *in praesentia* i głosu *in absentia* pisze Hejmej. Zob. A. Hejmej, *Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym*, s. 176-177.

pomocą „filozoficznej zabawy” udowodnił Roger-Pol Droit, dotyczy nie tylko sytuacji, w której doświadczamy materialności głosów innych, ale również i swoich własnych<sup>44</sup>. Nadmierna koncentracja na tym, jak mówimy, a nie na tym, co mówimy, uniemożliwia nam bowiem powiedzenie czegokolwiek.

Obcowanie z absolutną cielesnością głosu w tekście jest zjawiskiem dużo bardziej złożonym. Nawet wówczas gdy walory brzmieniowe wiersza niewątpliwie utrudniają skupianie się na treści, to targające czytelnikiem pragnienie analizy (w kulturze pisma został on przystosowany do tego rodzaju percepcji zapisów tekstowych<sup>45</sup>) nieustannie zakłóca odczuwanie tej materialności. Zarazem jednak doświadczanie przez odbiorcę nieuchwytności wierszowego sensu sprawia, że potencjalnie przeczuwa on alternatywę wyjścia elementu znaczącego poza element znaczący<sup>46</sup>; wyjścia, które w uzasadnionych przypadkach może przyjąć postać (nie)obecnego głosu Innego.

W analizach możliwości usłyszenia (nie)obecnego głosu Innego zdeponowanego w tekście skupiam się przede wszystkim na sposobach przejawiania się w wierszu kategorii nadmiaru, w której skrywa się – jak wspominałam w pierwszej części tego tekstu – subwersywny potencjał głosu. W tym ujęciu nadmiar stanowi wyraz przeciwstawiania się strukturalnej logice języka. Przez samą swoją topologię znosi on bowiem dualistyczne opozycje oraz prosty podział na wewnątrz i zewnątrz, przewartościowując tym samym politykę tekstu. Wbrew logicznemu, jak mogłoby się wydawać, przekonaniu nadmiar wcale nie odnosi się wyłącznie do poezji deklaratywnie usiłującej przewyciężyć prymat znaczenia (futurystycznej, dadaistycznej itd.), wręcz przeciwnie: kategoria ta zdecydowanie lepiej sprawdza się w analizie utworów o konkretnym przesłaniu. Jej oddziaływanie zaś – jak sądzę – daje się zaobserwować przede wszystkim w ramach interpretacji wierszy o jawnie politycznym lub zaangażowanym charakterze, w których przewartościowuje ona powszechne metafory politycznego głosu (ukazujące głos jako medium reprezentacji) na rzecz faktycznego uobecnienia głosu Innego. Dzieje się tak dlatego, iż to właśnie nadmiar, pozostałość, tak zwany produkt uboczny operacji znaczących, swoją nieusuwalną obecnością nieustannie przeciwstawia się procesom nadawania znaczeń – czyni słowa bezsensownymi, kierując uwagę w stronę ich materialności i skazując tym samym odbiorcę na ich

44 R.P. Droit, *101 zabaw filozoficznych. Doświadczanie codzienności*, przeł. E. Urscheler, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2004, s. 13-14.

45 M. McLuhan, *Przestrzeń wizualna i akustyczna*, przeł. J. Kutylą, w: *Kultura dźwięku*, s. 98.

46 M. Merleau-Ponty, *O fenomenologii mowy*, przeł. S. Cichowicz, w: tegoż, *Proza świata*, s. 166.

doświadczenie. W moim przekonaniu tak pojmowany nadmiar można rozpatrywać w tekście w co najmniej trzech konfiguracjach, które postaram się krótko przedstawić na podstawie przykładów z polskiej poezji najnowszej o jawnie politycznym znaczeniu.

Po pierwsze, nadmiar przejawia się w sensie dosłownym – jako nagromadzenie tak znacznej liczby środków poetyckich w warstwie brzmieniowej, syntaktycznej, ale też semantycznej, że w fazie lekturowej dochodzi do wyczerpania zdolności analitycznych czytelnika. W tej perspektywie warto przyrzeć się zwłaszcza poematowi *Nie* Konrada Góry z 2016 roku<sup>47</sup>. Utwór ten zazwyczaj interpretuje się w kontekście dołączonego do tomu autorskiego komentarza, który streszcza historię katastrofy budowlanej kompleksu fabryk odzieżowych Rana Plaza w Bangladeszu. Co ważne jednak, większość literaturoznawców przyznało, że bez zamieszczonej na końcu książki noty autorskiej tekst pozostawał dla nich niezrozumiały, opierał się analizie, a po jakimś czasie – pomimo świadomości zawartego w nim kunsztu – stawał się męczący. Na tego rodzaju recepcję wpłynął zapewne fakt, że *Nie* – rzeczywiście składając hołd ofiarom katastrofy w Bangladeszu – nie daje odbiorcy „wytchnienia” na poziomie prozodycznym, składniowym i metaforycznym. Poemat złożony z dystychów (które w rzeczywistości są dystychami jedynie w sensie graficznym) jest pełen zmian tempa, intonacji, porządków rytmicznych, a także – trudnych z punktu widzenia realizacji głosowych – układów akcentowych. Liczne środki fonostylistyczne, służące kreacji kakofonicznego brzmienia, przeplatają się z harmoniami samogłoskowymi. Każdy wers dostarcza do analizy innej odmiany metafory, nierzadko przy wykorzystaniu skomplikowanej składni. Co więcej, Góra sprawnie lawiruje pomiędzy różnymi rejestrami języka, nierzadko wplatając w nie wyrazy niejako wykluczane z obiegu polszczyzny (takie, którymi posługują się marginalizowane grupy społeczne). Wszystkie sygnalizowane zabiegi (a jest to jedynie ich wyimek) wzmagają poczucie nieuchwytności wierszowych konstrukcji oraz służą dysfunkcjonalizacji językowego komunikatu, który nie może, a nawet nie powinien, podejmować próby opowiedzenia historii Innego – lecz musi to doświadczenie niepokoju i strachu względem niego uobecnić. Kluczem do zrozumienia budowy poematu mogą okazać się autorskie realizacje głosowe Góry. Wystarczy wysłuchać chociażby kilku wykonania autora *Nie*, by

47 K. Góra, *Nie*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie–Wrocław 2016. Tom ten w perspektywie głosu Innego analizowałam w tekście: K. Ciemiera, *(Nie)zaangażowany głos Innego – „Nie” Konrada Góry*, „Wielogłos” 2021, nr 4 (Poezja. Strategie lektury w XXI wieku).

zrozumieć, że poecie zależy nie na czytelności przekazu, lecz na zakłóceniu poczucia stabilności u słuchacza. Nieprzebrana liczba błędów artykulacyjnych i intonacyjnych w deklamacjach poety, nieuzasadnione stosowanie pauz, przerywanie wypowiedzi pomrukiwaniami, wykrzyknieniami, głośnym oddechem prowokują odbiorcę do zmierzania się z takim głosem, który w obrębie sankcjonowanych dyskursów jest wykluczany, a który – jeżeli go faktycznie wysłuchać – może wprowadzić jednostkę w stan niepokoju, a nawet częściowej dezintegracji.

Po drugie, nadmiar paradoksalnie może ujawniać się w deficycie, w zużyciu wykorzystanych środków do tego stopnia, że odbiorcy pozostaje jedynie odczucie niepokojącego, niedającego się ujarzmić brzmienia (tzn. wypieranej nadmiarowości). W tym kontekście adekwatnym przykładem wydaje się poezja Miłosza Biedrzyckiego, o zaliczenie którego w poczet autorów zaangażowanych upominał się w książce *Pocaunki ludu. Poezja i krytyka po roku 2000* Dawid Kujawa. Według krytyka twórczość poety „Brulionu”, śmiała w wiązaniu ze sobą krańcowo odmiennych porządków semantycznych, kreuje światy nie-możliwe do pomyślenia, przekraczając tym samym granice politycznej wyobraźni<sup>48</sup>. Kreacyjność ta, w moim przekonaniu, uwidacznia się szczególnie w tych wierszach, w których MLB – jak sam to określił – dąży do maksymalnego skupienia tekstu celem rozprężenia wszystkich zmysłów. W jego najnowszym tomie poezji *Wiosna ludzi*<sup>49</sup> to doświadczenie totalności, niemożliwości językowego ogarnięcia wszechświata, realizuje się przede wszystkim w drugiej części książki zatytułowanej *strona/nie/do/kończenia*, złożonej z bardzo krótkich tekstów operujących ukośnikami, konkatenacją, przesunięciami znaczeń oraz ucinaniem wyrazów. W zestawieniach owych resztek słów, niedokończonych znaczeń, instrumentacji samogłoskowych, jednosylabowych wyrazów eksponujących poszczególne zbitki spółgłoskowe itd., poeta kreuje całe spektrum charakterystycznych dźwięków (np. tych najhałaśliwszych, najpotężniejszych), które przez wzgląd na swoją unikalność pozostają w pamięci odbiorcy, przywołując niemożliwe do uchwycenia, ale i pojęcia, odczucie zjednoczenia z istnieniem świata (doświadczenia totalności).

Po trzecie wreszcie, jak sądzę, nadmiar pojawia się wszędzie tam, gdzie brzmienie przejmuje kontrolę nad czytelnikiem w tym sensie, iż uniemożliwia

48 D. Kujawa, *Język na stepie musi być rozmazany szeroko. Miłosz Biedrzycki*, w: tegoż, *Pocaunki ludu. Poezja i krytyka po roku 2000*, Korporacja Ha!art, Kraków 2021, s. 317-323.

49 MLB, *Wiosna ludzi*, Korporacja Ha!art, Kraków 2022.

mu wypowiedzenie treści zawartej w wierszu (stanowi swego rodzaju „pęknięcie” wobec sensu przypisywanego treści). Taką funkcję pełnią na przykład „kapitalistyczne słowotoki” (przechwytyjące kapitalistyczny język w celu jego przewartościowania) w poezji Szczepana Kopyta. W wierszach poznańskiego autora występuje bowiem wyraźne napięcie pomiędzy zapisem graficznym i układem syntaktycznym sugerującymi oralny żywioł mowy a „mechanistycznym” brzmieniem zawartego w nim kapitalistycznego dyktatu języka, który wzmocniony charakterystyczną instrumentacją, nominalizacją i specyficznym doбором dźwięków, znacząco utrudnia artykulację. Przyjrzyjmy się oddziaływaniu tego napięcia chociażby na przykładzie fragmentu z długiego (co istotne), chętnie interpretowanego przez krytyków literackich wiersza *uderzenie* z tomu *Kir* (2013):

poorana wyruchana spalona splamiona nierównomierną dystrybucją  
planeta wstrzyma wasze roje samolotów  
unieruchomi czołgi pół zniszczy obozy koncentracyjne dla zwierząt i ludzi  
nie potrzebny nam  
żaden wymaginowany bóg chrześcijan mahometan i innych spójrzcie  
na rzeki<sup>50</sup>.

Badacze raczej zgodnie wnioskują, że poetycką dykcję Kopyta można określić mianem *flow*, a wiersz *uderzenie* jest tego najbardziej adekwatnym przykładem (skądinąd Paweł Kaczmarski uznaje ten utwór za przełomowy w twórczości poznańskiego autora)<sup>51</sup>. I rzeczywiście, gdyby dokonać skrupulatnej analizy syntaktyki i poetyckiego obrazowania powyższego lub jakiegokolwiek innego fragmentu *uderzenia*, to okaże się, iż zapis reprezentuje „mowę płynną”, w której odpowiednio połączone ze sobą foniczne i wizualne asocjacje swobodnie przekierowują odbiorcę z jednego rewolucyjnego wezwania na drugie. Co więcej, z tak ukształtowanym składniowo układem tekstu współgra ekwiwalentnie zróżnicowany układ typograficzny (co widać w tomie), sugerujący

50 S. Kopyt, *uderzenie*, w: tegoż, *Kir*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2013, s. 46.

51 Zob. np.: P. Kaczmarski, *Postawie*, w: S. Kopyt, *Wypisy dla klas pracujących*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2017, s. 93, 95-96; P. Kaczmarski, *Egzaltacja i nowe możliwości*, w: tegoż, *Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*, Fundacja na Rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław 2018, s. 44-46; J. Skurtyś, *Szczepan Kopyt. „Buch”*, w: tegoż, *Wspólny mianownik. Szkice o poezji i krytyce po 2010 roku*, Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław 2020, s. 131.

partyturowość – a więc i specyficzną muzyczność – wiersza. Problem polega jednak na tym, że w wielu miejscach opisaną swobodę przepływu utworu uniemożliwia karkołomne brzmienie *uderzenia*. Już w przywołanym *passusie* (a jest to jedynie niewielki wyimek całego tekstu!) wyraźnie słychać, że jego głosowa realizacja musi odbiegać od realizacji sugerowanej przez składnię. *Uderzenie* operuje bowiem między innymi: 1) nadmierną instrumentacją głoskową, nierzadko uciążliwą, zwłaszcza w przypadku połączeń samogłosek „a”, „o”, „u” z ostro brzmiącymi spółgłoskami „b”, „d”, „r”; 2) strategicznym rozlokowaniem słów najłatwiejszych oraz najtrudniejszych w artykulacji, których nagłe pojawienie się w wierszu zakłóca jego *flow*; 3) rymującymi się parami wyrazów rozmieszczonymi w niespodziewanych miejscach w tekście.

Ten sposób budowy wiersza tłumaczy, dlaczego teksty Kopyta – wydawałoby się o jawnie zaangażowanym charakterze, służące w zamysle autorskim do wykonywania na głos – nie mogą należycie wypełniać swojej roli. Dobrym tego przykładem są nade wszystko transowe sesje poetyckie autora *Kiru*, podczas których on sam „potyka się” o wypowiedane słowa swoich wierszy (ich trudna artykulacja uniemożliwia utrzymanie określonego rytmu), nie potrafiąc właściwie wprowadzić się w hipnotyczny stan sugerowany przez symultanicznie odtwarzaną muzykę elektroniczną. W ramach wystąpienia Kopyta w cyklu *Teatr Poezji Teraz* (dla Teatru Ósmego Dnia) melorecytowane przez poetę wierszowe zapewnienia z *uderzenia*, takie jak: „jestem powietrzem jestem/ apeironem autonomią/ autarkią anarchią anomią/ agrokulturą audiosferą jestem biosferą”, nie brzmiały już bowiem tak patetycznie, gdy zatracił on właściwy rytm wypowiedzi (nastąpiło to w momencie wymówienia frazy „jestem biosferą”)<sup>52</sup>. Polityczny potencjał tej poezji wynika zatem nie tylko z obecnych w niej polityczno-społecznych komentarzy czy nawiązań do tradycji sztuk zaangażowanych (zwłaszcza muzycznych ruchów kontestatorskich<sup>53</sup>), uobecnia się on również w innym, mniej oczywistym wymiarze, sytuując i utrzymując podmiot w pozycji Innego względem kapitalistycznych mechanizmów (kapitalistyczny język nie daje się bowiem wypowiedzieć przez podmiot). Problem ten dość wyraźnie przywołuje „wokalną ontologię

52 S. Kopyt, *uderzenie*, s. 53; S. Kopyt, *Teatr poezji teraz* (4), fragment od 6:35 do 6:42, <https://es-es.facebook.com/teatrosmegodnia/videos/teatr-poezji-teraz-4-szczepan-kopyt/969786323835319/> (23.04.2024).

53 Muzyczność Kopyta jest przedmiotem licznych interpretacji. Zob. J. Orska, *Muzyka i zaangażowanie*, w: *Tajne bankiety*, red. P. Kaczmarek, M. Koronkiewicz, P. Mackiewicz i in., Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2014, s. 75-76; P. Kaczmarek, *Egzaltacja i nowe możliwości*.

wyjatkowości” – *ontologia vocalica dell'unicità*) Adriano Cavarero, zgodnie z którą każdy poszczególny głos, wyrażając („komunikując”) swoją wyjątkowość poza treścią właściwej komunikacji, przeciwstawia się suwerennemu i zdewokalizowanemu „głosowi” bieżącej polityki<sup>54</sup>.

\*\*\*

Potencjał dźwięku zdeponowanego w tekście ujawnia się w momencie, gdy za jego sprawą zostaje wyeksponowana przepaść pomiędzy doświadczeniem a reprezentacją – stwierdza kapitalnie Anna Snaith we wstępie do tomu zbiorowego *Sound and Literature* z 2020 roku<sup>55</sup>. Tym samym sugeruje ona – powtarzając za Justinem St. Clairem (znanym między innymi z analiz literackich pejzaży dźwiękowych w perspektywie *sound studies*) – że literatura „z natury jest akuzmatyczna” (*inherently acousmatic*)<sup>56</sup>. Do tej istotnej dla współczesnego literaturoznawstwa, choć ciągle marginalizowanej konkluzji dodałabym następujący wniosek: doświadczenie głosu Innego w poezji może pod wieloma względami przypominać doświadczenie akuzmatyczne lub ściśle się z tym doświadczeniem wiązać.

W świetle początkowych rozważań wydaje się, że sytuacja akuzmatyczna, stwarzając odbiorcy warunki do fantazjowania na temat głosu, daje mu jednocześnie okazję do usłyszenia głosu Innego – głosu nieuchwytnego, zagłuszanego, lecz ciągle przecież obecnego, zwłaszcza w nadmiarze względem przypisywanych mu funkcji referencyjnych. Za sprawą sytuacji akuzmatycznej to, co neutralne, oswojone, znajome, w okamgnieniu może stać się niepokojące, trudne i obce. Ten rozdźwięk wpisuje się również w logikę tekstu literackiego; przede wszystkim jednak uwydatnia się on w tych utworach, w których dążenie do reprezentacji będzie manifestowane.

54 A. Cavarero, *Ontologia vocalica dell'unicità*, w: tejże, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003. Korzystam przede wszystkim z tłumaczenia na język angielski: A. Cavarero, *A Vocal Ontology of Uniqueness*, w: tejże, *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, przeł. i wstępem opatr. P.A. Kottman, Stanford University Press, Stanford 2005.

55 „Literary (or written) sound's potency can be gained from the fact that it foregrounds the gap between experience and representation”; A. Snaith, *Introduction*, w: *Sound and Literature*, red. A. Snaith, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2020, s. 3.

56 Tamże. Zob. J.St. Claire, *Literature and Sound*, w: *The Routledge Companion to Sound Studies*, red. M. Bull, Routledge, London–New York 2019, s. 355.

Tego rodzaju poezja, balansując na granicy sensu i bezsensu, pisma i głosu, skłania czytelnika do zmierzenia się z semantyczno-dźwiękowymi zgrzytami wiersza, z jego znaczeniową nieuchwytnością: skłania go – choćby na krótki moment – do pozostania z Innym.

W tym ujęciu szczególnie istotna okazuje się uważność wobec obecności „nadmiaru” w utworze, bez względu na to, czy „naddatek” względem tekstowej logiki zostanie wkomponowany w wiersz w sposób zamierzony, czy też nieintencjonalny. Funkcjonowanie „nadmiaru” w poezji może bowiem odzwierciedlać funkcjonowanie *phoné* jako pozornie nieznaczącej pozostłości operacji znaczących. Mowa tutaj rzecz jasna o oddziaływaniu pozoronym, ponieważ niepodlegający dezakuzmatyzacji głos, swoją nieuchwytną i nieustanną obecnością, przeciwstawia się wszelkim działaniom językowo-symbolicznym, ujawniając tym samym własny sprawczy potencjał. Z tej perspektywy głos zdeponowany w tekście zyskuje swoją sprawczość nie tylko dlatego, że przemawia w imieniu Innego – reprezentuje jego tożsamość. Zyskuje ją przede wszystkim dlatego, że umożliwia odbiorcy doświadczenie Innego, pozostawiając go wówczas w stanie „dezintegracji i rozedrgania [...], w oskarżycielskim bierniku”<sup>57</sup>.

---

57 A. Bielik-Robson, *Posłowie. „Bliźni nie istnieje”, albo o granicach psychoanalitycznej parafrazy*, w: S. Žižek, E.L. Santner, K. Reinhard, *Bliźni*, przeł. E. Ulińska, Warszawa 2013, s. 251.

## Abstract

---

**Katarzyna Ciemiera**

JAGIELLONIAN UNIVERSITY

*To Hear the Other: Voice Deposited in Text in the Context of Acousmatic Culture*

The article studies how the acousmatic experience of literature revises and expands the concept of the voice deposited in poetry. The author analyzes existing interpretations of voice and poetic voice from the perspective of acousmatic theories. These theories redefine Western notions of the agency of voice as a metaphor of power and specific identity (which reduce voice to its representative functions). Therefore, the author states that experiencing the agency of the voice deposited in poetry may resemble experiencing the acousmatic voice. In turn, this allows one to experience the presence of the Other rather than merely its representation. According to the author, we can grasp the influence of the voice in a poem through the category of "excess," which expresses resistance to the structural logic of language. Referring to examples from contemporary Polish engaged poetry, the author examines the category of excess in three possible configurations.

## Keywords

---

voice, contemporary Polish poetry, the Other, acousmatics, sound studies

## Głos pisarza jako znak tożsamości. Od etyki do ekonomii, od jednostkowości do reprodukcji

Dominik Antonik

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 276–294

DOI: 10.18318/td.2024.3.16 | ORCID: 0000-0002-3121-0786

**T**ransmedialna, rozproszona twórczość sławnych pisarzy stanowi element codziennego doświadczenia odbiorców kultury. Pośród wielu aktualizacji tożsamości kulturowej autorów można wyróżnić szczególnie silne ślady obecności: twarz, sygnaturę, głos, a nawet odcisk palca. Te intensywne ikony jednostkowości wypełniają przestrzeń publiczną, stają się częścią literatury i razem z innymi znakami tworzą jej transmedialną całość, będąc zarazem punktem dostępu do osobowości twórców. Twarze pisarzy przewijają się w mediach audiowizualnych, widnieją na okładkach książek i billboardach. Sygnatura autora staje się jego znakiem firmowym, pojawia się jako logo fundacji i festiwalu. Odcisk palca może się oderwać od ciała właściciela i krążyć jako rozpoznawalny znak, część sfery publicznej, w której materializuje się na różne sposoby – na przykład w postaci rzeźby z odbiciem linii papilarnych Czesława Miłosza<sup>1</sup>. Obok niego rozbrzmiewa

**Dominik Antonik** – dr, adiunkt na Wydziale Polonistyki UJ. Zajmuje się teorią, socjologią i ekonomią literatury i kultury, bada najnowszą polską literaturę w jej powiązaniach z rynkiem, mediami, kulturą sławy i szeroko pojętą sferą społeczną. Jego artykuły można znaleźć m.in. w „Tekstach Drugich”, „Kulturze i Społeczeństwie” i „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”. Opublikował książki: *Autor jako marka* (2014), *Sława literacka. Studia z socjologii i ekonomii literatury* (2024).

1 Rzeźbę *Ślad* autorstwa Aleksandra Janickiego postawiono w Krakowie w pobliżu Wawelu, od strony ul. Powiśle 11.

głos pisarza – element współczesnej audiosfery – który wraz z innymi śladami obecności nadaje literackiemu uniwersum piętno autorskie. Warto przyrzeć się ekspansji tych ikon jednostkowości oraz towarzyszącym jej przesunięciom w sposobie pojmowania ich samych i pełnionych przez nie funkcji. Nie będę szczegółowo przyglądał się każdej z tych form obecności z osobna, lecz skupię się na głosie, uznając jednak, że jest znakiem homologicznym względem pozostałych, a jego ostatnie przygody są reprezentatywne także dla zmian w sposobie oddziaływania twarzy i sygnatury. Za wyróżnieniem głosu i postrzeganiem go jako punktu odniesienia dodatkowo przemawia to, że stanowi najslabiej opisaną z interesujących mnie kategorii, a do tego – częściowo ze względu na swoją niematerialność – najbardziej enigmatyczną, nieuchwytną. Twarz można zobaczyć i jej dotknąć, rękopisy przechowujemy w bibliotekach, sygnatura, tak samo jak linie papilarne, zostawia ślad, a głos jest drzeniem powietrza i dopiero od niedawna potrafimy go rejestrować. To istotne, bo chcę opowiedzieć właśnie o tym, jak to, co niematerialne, widmowe, opisywane przez idiomatyczne dyskursy i na pierwszy rzut oka wymykające się instrumentalizacji, przesunęło się w kierunku porządku ekonomicznego i reprodukcji materialnej.

### **Głos jako spotkanie: etyka, ezoteryka, doświadczenie**

Słuchanie ludzkiego głosu ma głęboko zakorzenione związki z doświadczeniami afektywnymi, a odbiór audiobooka okazuje się tak szczególny i odmienny od lektury książki właśnie dlatego, że ta afektywna sfera wysuwa się na pierwszy plan i częściowo przesłania tekst. Zwraca na to uwagę Sara L. Knox, sugerując, że treść książki i wpływ, jaki na nas wywiera, to jedno, ale kluczowa dla doświadczenia audiobooka jest „kulminacja godzin spędzonych na słuchaniu znajomego, zaufanego, wrażliwego ludzkiego głosu – głosu narratora opowiadającego historię”<sup>2</sup>. Intensywna obecność głosu i wydobywającej go z siebie osoby sprawia, iż z każdą książką mówioną nie tylko odkrywamy nową historię, ale też zawieramy trwałą znajomość z narratorem<sup>3</sup>. Teoretycy zauważyli, że w wyobraźni słuchacza głos narratora z reguły

---

2 S.L. Knox, *Hearing Hardy, Talking Tolstoy: The Audiobook Narrator's Voice and Reader Experience*, w: *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, red. M. Rubery, Routledge, New York–London 2011, s. 137.

3 Zob. tamże, s. 139.

utożsamiany jest z głosem autora tekstu<sup>4</sup>, co koresponduje z potrzebą przypisania głosu do znajomego, przyjaznego źródła<sup>5</sup>. W wypadku audiobooków znane z teorii Rolanda Barthes'a pragnienie autora uwidacznia się w sposób szczególnie dobitny, a współczesny rynek wychodzi mu naprzeciw, coraz częściej wiążąc głos sławnego autora z jego własnym tekstem, osobowością i ciałem.

Głos działa jak intensywny znak obecności i pozwala w afektywny sposób doświadczyć spotkania z autorem. O takim spotkaniu pisze wielu teoretyków, podkreślając wyjątkową siłę połączenia słuchacza i narratora w intymnej relacji głosowej. W tym kontekście głos nie jest istotny jako narzędzie komunikacji – znacząca mowa – lecz jako ślad jednostkowości, jedyny składnik wypowiedzi, który staje się rzecznikiem podmiotowości mówiącego. Głos funkcjonuje jako nośnik różnicy i tożsamości, ale jako taki okazuje się bytem paradoksalnym, zawieszonym między ciałem a systemem komunikacji, dokładnie tym, co nie może zostać wypowiedziane, choć stanowi podstawę znaczącej mowy<sup>6</sup>. Łatwo dostrzec efekty głosu, trudniej jednak je wytłumaczyć, a próby zrozumienia jego tajemnej mocy często prowadzą w przestrzeń ezoteryki, co dobrze oddaje figura głosu, który nie może mówić – „wewnętrzny [...] głosu w jego gromkiej ciszy”<sup>7</sup>. Teoria głosu w pewnym sensie okazuje się performatywna, zbliża się do niego bardziej formą i poetyką niż precyzją opisu – jest niejasna, fragmentaryczna, pełna aporii i paradoksów, idiomatyczna i odporna na parafrazę. Wystarczy rzut oka (bo przecież nie ucha) na poświęcone głosowi pisma Jacques'a Lacana, Mladena Dolara, Rolanda Barthes'a czy Stevena Connora, by zrozumieć, że próbując mierzyć się z głosem, wkraczamy w rejony trudne do opisanego. Głos wymyka się wszelkim próbom uchwycenia, a jednak pochłania, buduje relacje, jest nacechowany afektywnie i antropologicznie, wprowadza w przestrzeń etyki, ezoteryki i erotyki. Wspominam o skomplikowanej widmologii głosu nie po to, by rekonstruować liczne próby filozoficznego opisu tej figury jednostkowości, lecz by nakreślić, jak niepewny i enigmatyczny to byt. Łatwo pomyśleć o głosie jako nośniku jednostkowości i pośredniku spotkania z Innym, ale próba wyjaśnienia tego codziennego

4 Zob. tamże, s. 128-137.

5 Zob. M. Rubery, *Introduction. Talking Books*, w: *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, s. 14.

6 Zob. M. Dolar, *The Linguistics of Voice*, w: tegoż, *A Voice and Nothing More*, MIT Press, Cambridge, MA-London 2006, s. 12-33.

7 A. Lagaay, *Between Sound and Silence: Voice in the History of Psychoanalysis*, „E-pisteme” 2008, t. 1, nr 1, s. 61.

doświadczenia – towarzyszącego także słuchaczom uwiedzionym głosami pisarzy – prowadzi do wniosku, że relacja powoływana za pośrednictwem głosu jest problematyczna.

Matthew Rubery twierdzi, że odtwarzanie głosu pisarza mimo technologicznego zapośredniczenia pozwala zbudować z nim relację głębszą i bardziej intymną niż spotkanie twarzą w twarz – to szczególnego rodzaju „kontakt uszny, nierozzerwalne połączenie między głosem i uchem, dla którego najlepszą analogią jest telefon”<sup>8</sup>. Warto przyjrzeć się bliżej temu porównaniu. Doświadczenie audiobooka, choć wiąże się z komunikacją jednokierunkową, rzeczywiście można porównać do rozmowy telefonicznej. Kluczowy okazuje się tu sposób postrzegania głosu, który nie tyle przemieszcza się pomiędzy mówcą i słuchaczem, ile łączy ich ciągłą relacją. Innymi słowy, głos słyszany przez odbiorcę nie jest odseparowany od swojego źródła, lecz pozostaje z nim związany rodzajem niewidzialnego kabla transmisyjnego, dzięki któremu słyszenie można uznać za dotykanie na odległość<sup>9</sup>. Ten nieomal fizyczny kontakt mówcy i słuchacza wydaje się jednak bardziej problematyczny, niż sugeruje Rubery, bo poczucie kojącej bliskości zawsze idzie w parze z grozą oddalenia – nie tylko od odbiorcy, ale też od ziemskiego świata. Dzięki współczesnym technologiom nagrywania i odtwarzania problem oddzielenia dźwięku od miejsca jego emisji wydaje się mniej wyraźny, ale głos przechowywany na płycie lub transmitowany na odległość nie zawsze był uznawany przez odbiorców za ten sam, który wyemitowało źródło. Przekazywany dźwięk bywał traktowany jako przynajmniej częściowo akuzmatyczny – wydobywający się znikąd i pozbawiony naturalnej przyczyny. Mowa odtwarzana z trwałego nośnika prowadzi w kierunku ust i krtani konkretnego człowieka, a jednocześnie jest nieludzka (wydaje się jakby nie z tego świata); pojawia się jako efekt szeregu translacji analogowych lub cyfrowych. Problem ten szczególnie wyraźnie odzwierciedlają reakcje na pierwsze sesje nagraniowe. Z jednej strony odtwarzany z taśmy głos ewokował obecność konkretnej osoby, z drugiej zaś towarzyszące temu nagraniu szумы, trzaski i zakłócenia częstotliwości wskazywały na niesamowitość, obcość ludzkiego głosu. Nagrana mowa wydawała się przybywać z zaświatów, zza grobu, jakby to duch przemawiał, a nie człowiek. Z tego powodu odtwarzanie ludzkiego głosu z początku przypominało

8 M. Rubery, *Play It Again, Sam Weller: New Digital Audiobooks and Old Ways of Reading*, „Journal of Victorian Culture” 2008, t. 13, nr 1, s. 72.

9 Zob. S. Connor, *Edison's Teeth: Touching Hearing*, w: *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity*, red. V. Erlmann, Routledge, Oxford–New York 2004, s. 158.

pod pewnymi względami seans spirytystyczny, a konserwatywni krytycy nowinek technicznych zaraz po pierwszej prezentacji fonografu zwrócili uwagę na problem fałszywej obietnicy nieśmiertelności<sup>10</sup>.

Dominowało poczucie oddzielenia głosu – często, jak wspominałem, utożsamianego z duszą – od ciała. Nawet jeśli zrezygnujemy z zaświatów i aspektu quasi-religijnego, ograniczając się do fizyki i świeckiej technologii, źródło dźwięku pozostanie nie do końca jasne – głos, wypływając z konkretnych ust i wskazując na konkretnego mówcę, jednocześnie wydaje się tajemniczym bytem przynajmniej częściowo niezależnym od materialnego ciała. Świadczą o tym chociażby słowa wypowiedziane przez Józefa Piłsudskiego, który w 1924 roku stanął przed aparaturą rejestrującą dźwięk:

Stoję przed jakąś dziwną trąbą i myślę, że głos mój ma się oddzielić ode mnie i pójść gdzieś w świat beze mnie, jego właściciela. Zabawne pomysły mają ludzie. Doprawdy, trudno się nie śmiać z tej dziwnej sytuacji, w której nagle głos pana Piłsudskiego się znajdzie. Wyobrażam sobie tę zabawną chwilę, gdy jakiś ananas korbą nakręci, śrubkę naciśnie – i jakaś trąba zamiast mnie gadać zacznie. Ciekawe!<sup>11</sup>

Głos pozbawiony ciała ma zatem bardzo niestabilną i trudną do uchwycenia topologię. Z jednej strony wydaje się czymś zewnętrznym, osobnym czy nawet obcym względem swojego źródła, z drugiej natomiast podtrzymuje z nim ciągłą dotykową relację. Connor opisuje w związku z tym głos jako materialną nić porozumienia, która łączy rozmówców i wytwarza między nimi poczucie bliskości. Poczuciu temu towarzyszy jednak niepokój, że ruch w kierunku źródła głosu – po nitce do kłębka – jest niemożliwy, że ślad prowadzi donikąd lub w niebezpieczne rejony. Według badacza dźwięk pozostaje w pępowinowym związku z miejscem swojej emisji, „jakby wydzielał, sączył, rozciągał się z niego czy wyciekał, zamiast być nadanym czy wystrzelonym”<sup>12</sup>. Jednocześnie strumień głosu wydaje się zbyt wartki, by dało się popłynąć w stronę źródła, lub też stawia na drodze przeszkody w postaci zapór i wyrw. Na tym polega specyficzna dla doświadczenia głosu dialektyka bliskości i oddalenia, familiarności i obcości, która nie tyle podminowuje relacje zawiązywane poprzez

10 Zob. I. Kreilkamp, *Voice and the Victorian Storyteller*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, s. 191-192.

11 Archiwalne nagranie przemówienia marszałka Józefa Piłsudskiego z 5 września 1924 r.

12 S. Connor, *Edison's Teeth*, s. 158.

głos, ile czyni je szczególnie intensywnymi. Mimo supłów na głosowym kablu transmisyjnym czy jego labiryntowych splątania głos przepływa między mówcą i słuchaczem jako rodzaj niematerialnej cielesności. Ta dotykowa właściwość głosu ujawnia się przede wszystkim w sytuacji zapośredniczenia go przez telefon, ale jest też kluczowa dla zrozumienia doświadczenia audiobooków, zwłaszcza podkreślanego przez krytyków silnego i przejmującego poczucia obecności narratora. Telefon nie odseparowuje głosu od mówcy, lecz przeprowadza go wzdłuż kabla w taki sposób, że odbiorca ma poczucie materialnego kontaktu z nadawcą, jakby słuchał go podczas rozmowy twarzą w twarz. To wrażenie bycia z mówcą tu i teraz może tłumaczyć, dlaczego odbiorowi audiobooków często towarzyszy zanik świadomości pochodzenia tekstu. O ile jest oczywiste, że książka ma konkretny rok wydania i określoną edycję, a za jej ostatecznym kształtem stoi cały zespół redakcyjny, o tyle odczytywane na głos słowa audiobooka bywają postrzegane jako spontaniczne, pozbawione historii, jak gdyby materiał źródłowy w ogóle się nie ukazał, a tekst po raz pierwszy wypływał z ust autora-narratora właśnie teraz, podczas słuchania<sup>13</sup>.

Głos prowadzi w kierunku swojego źródła, niemniej – pisze Dolar – „ciało implikowane przez głos [...] jest kłopotliwe i krępujące [...]”. Nie ma głosu bez ciała, ale po raz kolejny jest to relacja pełna pułapek: wydaje się, że głos należy do niewłaściwego ciała, nie pasuje w pełni do ciała czy też oddziela ciało od tego, co emituje<sup>14</sup>. Głos pozostaje częściowo akuzmatyczny, zasłonięty kurtyną. Nie w takim stopniu, by stał się zupełnie zewnętrzny względem materialnego źródła, ale wystarczająco, by mógł być odbierany jako magiczny czy ponadnaturalny. Właśnie z tym efektem pęknięcia czy szczeliny, która powstaje między głosem i ciałem, psychoanaliza wiąże tajemniczą siłę głosu jako czegoś fascynującego, niesamowitego, niepokojącego i uwodzającego. Connor zauważa, że nie możemy w pełni usłyszeć instrumentu, jeśli nie zrozumiemy sposobu produkcji dźwięku – wzajemnego związku brzmienia, ciała i urządzenia, w które muzyk dmucha czy uderza<sup>15</sup>. Z głosem może być podobnie – nie słyszymy go właściwie czy kompletnie, bo nie udaje nam się go całkowicie przyporządkować do czyjegós ciała. Źródło głosu dręczy nas, dlatego zafiksowujemy fantazję i pragnienia na tajemniczym obiekcie za kurtyną, częściowo wypierając świadomość, że głos musi mieć naturalną

13 Zob. S.L. Knox, *Hearing Hardy, Talking Tolstoy*, s. 132-133.

14 M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, s. 60.

15 Zob. S. Connor, *Edison's Teeth*, s. 161.

przyczynę, i przypisując mu jakąś magiczną siłę<sup>16</sup>. Ciało implikowane przez głos nie do końca do niego pasuje i właśnie dlatego – twierdzi Dolar – oddziałuje z jeszcze większą intensywnością<sup>17</sup>.

Audiobooki nagrywane przez pisarzy zdominowane są przez głos, który przesłania właściwą komunikację. Materialność głosu wciąż się w nich manifestuje, odwraca uwagę odbiorcy od znaczenia i kieruje ją na doświadczenie – na afektywne doświadczenie tożsamości autora. Głos, który pochłania, uwodzi i zachwyca, odwleka komunikację, przekracza znaczenie, jest nadwyżką, z którą trudno sobie poradzić. To właśnie on sprawia, że rozumienie pozostaje w tyle za doświadczeniem – że wzmaga się afekt za cenę osłabienia zdolności krytycznej, a przestrzeń dyskursywnego sensu zastępuje intymna sfera rozkoszy. Słuchanie nagrań pisarzy w większym stopniu prowadzi do poznania osoby niż opowiedanej historii i wiąże się raczej z odczuwaniem niż z interpretacją – relacja między podmiotami na dwóch końcach niewidzialnego kabla transmisyjnego ma zatem charakter nie epistemologiczny, lecz etyczny.

Na końcu eseju *Kim jest autor?* Foucault pyta retorycznie: „czy to ważne, kto mówi?”<sup>18</sup>. Właśnie w ten sposób – nie „kto pisze”, lecz „kto mówi”. Otóż ważne. Autor mówi, a my wchodzimy z nim w emocjonalną relację. Pisarz zyskuje ciało, rozumiane w barthes'owskim wymiarze afektywnym, a czytelnik zawiera z nim znajomość. Ale czy ta złożona ontologia, ezoteryka i fenomenologia głosu – najbardziej tajemniczej figury ludzkiej obecności – aby na pewno licuje ze współczesną audiosferą, wypełnianą między innymi przez głosy pisarzy, którzy mówią, krzyczą i śpiewają? Czy magiczno-religijny język opisu doświadczenia głosu jest odpowiednim narzędziem do radzenia sobie z ekspansją perorujących celebrytów literatury? Nie do końca, ale tajemnicze źródła głosu i jego irracjonalna siła niekiedy wciąż dają o sobie znać i pomogą mi wyjaśnić siłę wizerunków wokalnych gwiazd literatury.

### Współczesna scena mowy

Trudno znaleźć sławnego autora, którego głos nie jest częścią współczesnej audiosfery. Pisarze wypowiadają się w radiu, telewizji i na spotkaniach

16 Zob. M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, s. 67-70.

17 Zob. tamże, s. 71.

18 M. Foucault, *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, w: M. Foucault, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, przeł. B. Banasiak i in., red., wyb. i oprac. T. Komendant, posłowie M.P. Markowski, Aletheia, Warszawa 1999, s. 219.

literackich, ich głosy krążą w ramach kultury cyrkulacji i bywają przetwarzane przez publiczność czy wykorzystywane wtórnie przez innych artystów. Autorzy – zwłaszcza znani – nagrywają też audiobooki. Samo wydanie dźwiękowej wersji książki stanowi rynkowe potwierdzenie popularności pisarza, a kiedy lektorem zostaje sam twórca, zwykle można traktować to jako jedną z konsekwencji zajmowania przez niego wysokiej pozycji w systemie sławy literackiej. Autor czytający własne teksty nie odpowiada na zainteresowanie publiczności tworzoną przez niego fabułą – a przynajmniej nie przede wszystkim – ale nim samym. Kolejnym powodem zaangażowania pisarzy celebrytów w produkcję audiobooków jest charakterystyczny dla ich twórczości autobiografizm (głos spotykający się z wyznaniem oddziałuje szczególnie mocno). Jacek Dehnel czyta *Lalę*, poświęconą źródłom swojej tożsamości i genealogii. Jerzy Pilch, choć daleko mu było do wyszkolonego technicznie mówcy, sam nagrał dźwiękową wersję *Marszu Polonia*, zasiewając w autofikcyjnym tekście okazałe ziarna głosu<sup>19</sup>, z których kiełkuje autentyczne ciało. Michał Witkowski jest świadomym performerem swojej twórczości; przyznaje, że wiele fragmentów pisze specjalnie z myślą o ich przyszłej lekturze publicznej, a audiobooki, za których produkcją nie stoi wydawnictwo, samodzielnie stwarza i dystrybuuje w mediach społecznościowych. Dorota Masłowska rapuje swój tekst w klipie promującym *Innych ludzi* i odsłania się przed słuchaczami na najbardziej osobistej płycie *Wolne*. Teksty Szczepana Twardocha zwykle czytają zawodowi aktorzy, ale autobiograficzne posłowie do *Wiecznego Grunwaldu* nagrał sam autor. W produkcję głosowych wersji swoich książek angażuje się też Olga Tokarczuk – w trakcie sesji nagranych najczęściej czyta ona tylko fragmenty, dzieląc się pracą z aktorami, *Czułego narratora* jednak – zbiór szczególnie osobisty – w całości zrealizowała samodzielnie.

Nagrywanie audiobooków na podstawie własnej twórczości to dla autorów szansa, wyróżnienie, przywilej, ale i kolejne zadanie. Szansa, bo w ten sposób pisarze zyskują możliwość powiększania swojej władzy dzięki sile głosu, a także nowe pole ekspresji artystycznej. Wyróżnienie, bo samodzielne czytanie autobiograficznych tekstów często potwierdza wysoką pozycję twórców. Przywilej, bo nie każdy autor staje przed taką szansą, przez co nagrywanie swojej twórczości można rozpatrywać jako manifestację władzy symbolicznej – celebryci literatury mają szersze możliwości działania i wpływu, ich głos nie ginie w szumie i ma siłę wpływania na rzeczywistość. To w końcu kolejne zadanie i obowiązek sławnego autora, którego praca obejmuje coraz

19 R. Barthes, *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.

szerszy zakres aktywności związanych z zabieganiem o publiczność i rywalizacją o kapitał uwagi. We współczesnym przemyśle kultury samo pisanie może nie wystarczyć do utrzymania się na powierzchni systemu komunikacji, a głosowe wersje książek poprawiają wyporność medialną autora podobnie jak wizyty w telewizji śniadaniowej i prowadzenie mediów społecznościowych. Nagrywanie audiobooków przez pisarzy celebrytów okazuje się zatem zajmowaniem pozycji – nie tylko w strukturze zhierarchizowanego pola literatury, ale też w ramach rywalizacji ekonomicznej o dobra materialne (pieniądze) i niematerialne (kapitał widzialności). Głos jest niewidzialną falą i ulotnym drżeniem powietrza, a jednak umożliwia zajmowanie fizycznej przestrzeni i ekspansję sławnych pisarzy w horyzontalnej perspektywie walki o dominację. Z początku utrwalony głos autora odsłuchiwany był podczas nadzwyczajnych zgromadzeń, przypominających seans spirytystyczny; dziś krąży w kulturze cyrkulacji, nabierając cech przedmiotowych, stając się częścią materialnej rzeczywistości – medium zamienia się w rzecz<sup>20</sup>. Mogłoby się zatem wydawać, że nadprzyrodzona moc głosu i zasilana nią władza charyzmatyczna zostały całkowicie oswojone i zinstrumentalizowane, a celebryci nie opierają swojej siły na tajemniczej *mana*, produkowanej przez drżenie strun głosowych i mowę oddzielającą się od ciała, lecz na wszechobecności swoich wypowiedzi w sferze publicznej. Głosu pisarzy nie da się jednak sprowadzić do nawoływań przekupniów, zachęcających do zakupu oferowanych przez nich towarów, ani do mowy agitatorów, przemawiających z trybun czy na wiecach, ponieważ wciąż aktualizuje się także w intymnym, afektywnym wymiarze i pozwala odbiorcom zawiązać z nimi relacje, które są czymś więcej niż efektem strategii marketingowych.

Szczególnie ciekawy jest przypadek Wisławy Szymborskiej – rozproszona twórczość i biografia poetki tworzą literacką instalację wrażeń, umożliwiającą afektywne doświadczenie autorki, a głos jest jej istotną częścią<sup>21</sup>. Przywołana teoria głosu może wyjaśnić siłę oddziaływania nagrań noblistki czytającej i komentującej swoje wiersze<sup>22</sup>. Większość z nich jest z pozoru surowa, jakby

20 Zob. S. Lash, C. Lury, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, przeł. J. Majmurek, R. Mitoraj, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011, s. 20.

21 Więcej o kulturowej tożsamości Szymborskiej piszę w tekście *Literatura i ekonomia afektywna. Autor do kochania*, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014, s. 125–141.

22 Zwłaszcza nagrań czytanych przez nią wierszy z tomów *Chwila i Dwukropek*. Nagrania zostały opublikowane przez Agorę (Warszawa 2010) jako część książki-albumu *Wisława Szymborska*.

materiały te nie przeszły procesu studyjnej obróbki. Słyszymy dźwięki, które w profesjonalnych lekturach nie występują – westchnienia, odsapnięcia, chrząkanie, elementy wskazujące na płęć, wiek, kondycję, nastrój, do tego dźwięk przewracanych stron tomiku, stuk filiżanki odkładanej na spodek, w końcu komentarze nagrane jakby mimochodem, między lekturą kolejnych wierszy, ale z jakiegoś powodu niewycięte podczas montażu. Wszystko to razem tworzy intymny nastrój; uwodzi, towarzyszy głosowi i potwierdza jego autentyczność. Niektóre nagrania możemy odsłuchać, wciskając przycisk domofonu poetyckiego zainstalowanego w Krakowie przy ulicy Brackiej jako element infrastruktury Miasta Literatury UNESCO, inne po podniesieniu słuchawki telefonu Szymborskiej, który stanowi istotny element literacko-biograficznej przestrzeni wystawy „Szuflada”<sup>23</sup>. Publiczne słuchanie twórczości noblistki organizowane jest też przy okazji targów książki czy spotkań i wernisaży poświęconych jej pracy artystycznej. Słyszymy wiersz, ale urzeka i emocjonalnie oddziałuje na nas materialność głosu i każdy właściwy jej szmer, charkot czy rezonujący pogłos, wydobywające się z płuc, gardła czy krtani; to ciało – „język wyścielony skórą”<sup>24</sup> – odpowiada za afektywne doświadczenie wywoływane przez głos. Niezależnie od znaczenia wypowiedzianych słów głos noblistki odsyła do niepowtarzalnej jednostki, a zarazem do kulturowego *signifié* twórczości i osobowości Szymborskiej. „Ziarno” głosu poetki jest niemożliwe do opisanego, daje jednak całościowe wrażenie i wewnętrzne poczucie tożsamości z jej marką. Ten głos, podobnie jak koty, szuflady, kawa, papierosy i inne elementy związane z twórczością Szymborskiej, krążące w środowisku medialnym, stał się częścią współczesnej audiosfery i przestrzeni publicznej. Ma on swoje miejsce w wyobraźni społecznej i działa jak znak firmowy, prowadząc do doświadczenia „szymborskości” – kulturowo konstruowanej esencji życia i twórczości noblistki.

Głos stanowi istotny składnik transmedialnego świata zorganizowanego wokół biografii i działalności artystycznej Szymborskiej – angażuje odbiorcę i odgrywa kluczową rolę w tworzeniu otwartej, rodzinnej, pełnej dobrych emocji atmosfery, daje poczucie bliskości, przywiązania i zażyłości, sprawia, że lojalny odbiorca w tej literackiej przestrzeni może czuć się u siebie. Głos staje się ważnym elementem współczesnego świata literatury, jedną z form kulturowej obecności pisarzy i skutecznym narzędziem literackiej ekonomii

23 „Szuflada Szymborskiej”, wystawa w Kamienicy Szołayskich – Oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie – stworzona we współpracy z Fundacją Wisławy Szymborskiej.

24 R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 98.

afektywnej. Pomaga wprowadzać literaturę w przestrzeń publiczną, pokazywać, że poezja może być interesująca, że Szymborska to nie tylko wiersze, ale również styl życia, sposób postrzegania świata, estetyka i specyficzny humor. Głos Szymborskiej jest taki jak ona i jej twórczość – ciepły, pozytywny, bliski, zabawny, kojarzący się z miłym spędzaniem czasu z rodziną i przyjaciółmi.

Wspomniany domofon poetycki nie tylko umożliwia odsłuchanie głosu noblistki, lecz współgra także z niezobowiązującą infrastrukturą literacką, jaka się wokół poetki wytworzyła – nie pomniki i gabloty, ale miejsca i przedmioty skracające dystans. Dzwoni się do niej jak do bliskiej osoby, a dobiegający z głośnika głos momentalnie aktualizuje wszystkie emocje, wiedzę i wyobrażenia na temat Szymborskiej oraz historię naszych z nią relacji. Podobnie działa oryginalny telefon poetki, przeniesiony z jej mieszkania do przestrzeni „Szuflady” – sami wybieramy numer (przyporządkowany do konkretnego wiersza), przykładamy słuchawkę do ucha i odpowiednio reagujemy na głos, chwilowo wyłączeni ze sfery publicznej. Należy zaznaczyć przy tym, że nagrania zostały odpowiednio wyselekcjonowane – można było odsłuchać przede wszystkim znane wiersze, których rozpoznawalne fragmenty krążą w przestrzeni kultury, oraz te, którym towarzyszą zabawne, często autoironiczne komentarze autorki. Szymborska odnosi się w nich do niefortunnej sytuacji, w jakiej się znalazła – musi czytać własne wiersze, myli się, narzeka na trudne w artykulacji zbitki spółgłoskowe, pomiędzy lekturą kolejnych tekstów wciąż powtarza, że już nie może, że to ponad jej siły, a najchętniej to zapaliłaby papierosa (zastanawia się, czy dźwiękowcy wyrażą na to zgodę). Co jakiś czas słyszymy głos z offu – Michał Rusinek dodaje poetce otuchy i proponuje jej kolejne filiżanki kawy. Wszystko to wpisuje się w retorykę autentyczności, charakterystyczną dla systemu sławy – konsumenci mogą mieć wrażenie, że udało im się zobaczyć sławną poetkę taką, jaka jest naprawdę<sup>25</sup>. Głos sam w sobie działa jak znak tożsamości, a do tego towarzyszą mu (pozornie) niekontrolowane wpadki, jeszcze bardziej odsłaniające postać za publicznym wizerunkiem.

Nie sposób zaprzeczyć, że głos Szymborskiej stanowi istotny składnik jej literackiego świata, wzmaga publiczną obecność noblistki, współtworzy nastrój i wrażenie autentyczności, może kształtować afektywne doświadczenia odbiorców i organizować emocjonalną podstawę lojalności konsumenckiej. Niewątpliwie jednak wszystkie te relacje uczuciowe – choć nie są w pełni

25 Zob. R. Dyer, „*A Star is Born*” and the Construction of Authenticity, w: *Stardom: Industry of Desire*, red. Ch. Gledhill, Routledge, London–New York 1991.

kontrolowane przez producentów – pełnią w rzeczywistości funkcje instrumentalne, umożliwiając autorce ekspansję i dominację. Sprawa wydaje się skomplikowana i ambiwalentna, ponieważ z jednej strony głos sławnych pisarzy oddziałuje zgodnie z modelem opisanym przez jego badaczy – jest intensywnym znakiem jednostkowości i umożliwia afektywne spotkanie z osobą mówiącą; z drugiej strony afekt stał się częścią ekonomii i trudno ocenić, w jakim stopniu pozostaje wytworem konkretnych strategii, a w jakim siły samego głosu. Problem dodatkowo komplikuje to, że emocje kształtowane przez współczesny rynek nie wydają się mniej prawdziwe od tych rzekomo spontanicznych. Słuchanie głosu nie wiąże się z poznaniem, lecz z doświadczeniem, a to doświadczenie ma charakter wydarzeniowy. Sfera intensywnego odczuwania afektywnego i emocjonalnego nie jest już jednak zarezerwowana dla sfery kultury i życia, bo podobne podstawy ma dzisiejsza – afektywna, wydarzeniowa – ekonomia. Kolejna kwestia to źródło, do którego prowadzi głos sławnego autora. Wspomniałem, że po drugiej stronie wirtualnego kabla telefonicznego stoi nie tylko pisarz, ale też jego marka. Wszystko układa się w spójną całość, bo doświadczenie mówiącego podmiotu przypomina doświadczenie marki – okazuje się intensywne i wiąże się z poczuciem obecności tego, co wirtualne i transcendentne. Tak jak głos nie mieści się w ciele, do którego odsyła, tak marka stanowi coś więcej niż sumę jej aktualizacji. Zarówno ciało ukryte w głosie, jak i marka są obiektem pragnienia i fascynacji – stąd pochodzi ich władza – ale nie można ich pojąć, ponieważ zawsze częściowo lokują się gdzieś indziej, grając bliskością i oddaleniem, materialnością i widmowością<sup>26</sup>. Głos prowadzi do indywidualnej jednostki i jej marki, w obu wypadkach działając jak kabel telefoniczny – zapewnia łączność z czymś, co ma niepewny status i przybywa z innego wymiaru. Idiomaticzna teoria doświadczenia i siły głosu okazuje się pasować do opisu współczesnej ekonomii.

Głos odsyła jednocześnie do ciała i tożsamości twórcy oraz do jego osobowości kulturowej, stanowi bowiem tyleż ikonę jednostkowości, co część publicznego wizerunku, zapisanego w zbiorowej wyobraźni. Głos w tym samym czasie jest prywatny i publiczny – prowadzi w stronę samej duszy mówiącego, ale też w stronę duszy (serca, rdzenia, esencji, jądra, DNA) marki<sup>27</sup>, w obu wypadkach będąc zarazem tej duszy emanacją. W nowym kontekście

26 Zob. S. Lash, C. Lury, *Globalny przemysł kulturowy*, s. 15-29.

27 To alternatywne określenia „tożsamości” marki; zob. T. Heding, Ch.F. Knudtzen, M. Bjerre, *Brand Management: Research, Theory and Practice*, Routledge, London–New York 2009, s. 11.

powraca podstawowa kwestia ontologii i fenomenologii głosu – problem jego niejasnego źródła.

### Głos jako własność i towar

Głos oderwany od konkretnego ciała niepokoi, bo nie wiadomo, do kogo lub do czego odsyła, skąd pochodzi i czyją jest własnością. Ciekawie odniósł się do tej sprawy Piłsudski w przywoływanej już wypowiedzi.

Pusty śmiech mnie bierze, że ten biedny mój głos, ode mnie oddzielony, przestał nagle być moją własnością i należy już nie wiem do kogo, i nie wiem do czego: do trąby czy do jakiegoś akcyjnego towarzystwa. Najzabawniejsza jest jednak myśl, że kiedy mnie już nie będzie, głos pana Piłsudskiego sprzedawany będzie za trzy grosze, gdzieś na jarmarkach, prawie na funty, jak pierniki, prawie na łuty, jak jakie cukierki<sup>28</sup>.

Bezcielesny głos może należeć do odległego mówcy – indywidualnej jednostki, do trąby – technologii i podtrzymywanej przez nią kultury cyrkulacji, a w końcu do spółki akcyjnej – do pisarza w ponadindywidualnym, korporacyjnym wymiarze, do autora jako marki. Ten sam głos pozwala zachować bezcenne świadectwo życia i twórczości człowieka, uchronić od zguby najgłębszą jego istotę, i ten sam może być obiektem handlu. Należy dodać, że rozróżnienie na świat ludzi i świat przedmiotów wymiennych jest dzisiaj trudne, bo afekty i towary późnego kapitalizmu poruszają się na tej samej zasadzie – są witalistyczne i wchodzą między sobą w relacje. Piłsudski już w 1924 roku zastanawiał się, do kogo należy głos odtwarzany z trwałego nośnika, i choć jego wypowiedź ma charakter żartobliwy, postawione pytanie przez kolejne dekady zaprzętało głowy badaczy kultury, filozofów, medioznawców i prawników. Skomplikowana teoria widmowego głosu, jego złożona ontologia i niejasna fenomenologia, w niewiele uproszczonej wersji wybrzmiewała na salach sądowych, głównie dlatego że wraz z rozwojem technologii i upowszechnieniem się rejestracji głosu stawało się coraz bardziej istotne, kto mówi i do kogo należy głos. U podstaw tego pytania leżała kwestia tożsamości jednostki, reprezentowanej między innymi przez prawo do prywatności – to za jego pomocą gwiazdy usiłowały kontrolować obieg swoich wizerunków. Stawało się jednak coraz bardziej jasne, że tożsamość

28 Archiwalne nagranie przemówienia marszałka Józefa Piłsudskiego z 5 września 1924 r.

zaczyna funkcjonować jako zasobne źródło wartości ekonomicznej, a dyskurs stworzony wokół jednostkowości i jej ochrony służy legitymizacji i usprawnieniu tego, co na pierwszy rzut oka może się wydać zaprzeczeniem pojęć indywidualności i różnicy – ekspansji rynkowej i utowarowienia. Głos zaczął funkcjonować jako znak firmowy celebryty, a próby objęcia go ochroną prawną należy traktować jako ekonomiczną rywalizację, której stawką był monopol gwiazdy na konkretny wizerunek.

Bataliom sądowym o prawo własności do głosu i wizerunku głosowego szczegółowo przygląda się Jane M. Gaines, pokazując jednocześnie związki dyskursu prawnego z fizyką, ontologią i fenomenologią tego ulotnego znaku tożsamości<sup>29</sup>. W jaki sposób można ukraść bądź przywłaszczyć sobie czyjś głos, jak w ogóle – legalnie lub nielegalnie – można wejść w posiadanie czegoś, co nie ma podstawy materialnej? Kiedy głos celebryty zaczął funkcjonować tak samo jak jego wizerunek, stanowiąc potencjalne źródło wartości, reklamy i kapitału uwagi, producenci zaczęli go wykorzystywać do wprowadzania w ruch towarów z ich własnej oferty. Kiedy sławna postać nie godziła się na użyczenie swojego głosu, często posuwano się do podstępu i nagrywano głos innej osoby, łudząco podobny – w wypadku wartości wizerunkowej analogiczne byłoby zatrudnienie sobowtóra – wprowadzając tym samym konsumentów w błąd. Nie chodzi tu zatem ani o charakter interpretacji wokalne, ani o obiektywne właściwości głosu czy przekazywane za jego pomocą znaczenie, lecz o jego specyficzną władzę, mającą źródło w jednostce – nie byle jakiej, bo sławnej. Istotna jest siła tożsamości gwiazdy, aktualizowana przez głos, a nie jego cechy estetyczne i akustyczne. Semantyka wypowiedzi kształtowana za pomocą słów i głosu schodzi na drugi plan, najważniejsza jest bowiem sfera konotacji uruchamianych przez głos, ale zorganizowanych wokół jednostki, a nie przekazywanego sensu. Liczy się wartość ekonomiczna osobowości mówcy, a nie wartość artystyczna dzieła stworzonego głosem. Chodzi o cielesne źródło głosu, a nie system komunikacji. Głos występuje tu jako figura jednostkowości i to do niej z pełną mocą odwołują się rynek i prawo, aktualizując mimochodem enigmatyczną filozofię tej figury obecności – instrumentalność tych zastosowań jest problemem drugorzędny.

Dlaczego sąd długo miał wątpliwości, czy głos można rozpatrywać jako własność konkretnej jednostki? Powodów jest wiele, a powszechnie

29 Zob. J.M. Gaines, „These Boots Are Made for Walkin’”: Nancy Sinatra and the Goodyear Tire Sound-Alike, w: tejsze, *Contested Culture: The Image, the Voice, and the Law*, University of North Carolina Press, Chapel Hill–London 1991.

postrzeganie głosu jako czegoś bez właściwości nie sprzyjało jego ochronie. W kontekście prawa do prywatności argumentowano, że trudno określić, w jakim stopniu i w jaki sposób komercyjne przywłaszczenie czyjegoś głosu powoduje poczucie straty i ingeruje w życie jednostki. Ponadto kiedy głos oddziela się od ciała, nie jest jasne, kto mówi, więc tym bardziej nie można jednoznacznie orzec o kradzieży – w wypadku fotografii twarzy wszystkie te kwestie wydawały się klarowniejsze i zrozumialsze<sup>30</sup>. Także w prawie autorskim nie znajdowano argumentów za wsparciem roszczenia własności, bo na tej płaszczyźnie istotne było nie tyle ustalenie źródła głosu, ile odróżnienie wkładu wykonawcy, kompozytora, autora tekstu, muzyków i producentów w wytworzenie dzieła. W tej perspektywie głos miał znaczenie jako narzędzie pracy artystycznej, a nie jako ślad jednostkowości. Szansą było uznanie głosu wykonawcy za znak towarowy, ale z początku sądy nie widziały takiej możliwości<sup>31</sup>. Dla prawa, tak samo jak dla filozofii, głos okazywał się kategorią nieuchwytną i efemeryczną, a podstawowym problemem była jego niematerialność. Gdy głos wydobywa się z konkretnego ciała, sprawa wydaje się względnie prosta, ale głos akuzmatyczny – odtwarzany w tle, przemawiający z offu – niby prowadzi do właściciela, a jednak wydaje się anonimowy, pozbawiony autora.

Gaines zauważa, że głos mógłby uzyskać ochronę prawną, jeśli prawo dawstwo potwierdziłoby istnienie jednostki, dla której przywłaszczenie głosu przez inny podmiot stanowiłoby utratę cennej własności<sup>32</sup>. Łatwo się domyślić, że celebryta był pierwszym i oczywistym kandydatem na tę precedensową pozycję właściciela głosu, ale aby jego roszczenie okazało się skuteczne, potrzebował wsparcia technologii i publiczności. Coraz bardziej zaawansowane narzędzia reprodukcji dźwięku odegrały w tej historii istotną rolę, ponieważ przenosiły go ze sfery iluzji i tajemnicy do materialnego świata rzeczy i atrybutów. Głos odtwarzany w sferze publicznej z coraz większą wiernością stawał się jej częścią i stopniowo zyskiwał charakter przedmiotowy. Te procesy dotyczące sfery społecznej, mediów i estetyki idą w parze ze zmianami w prawie. Według Gaines „istnieje związek między materializacją technologiczną a zwiększoną ochroną ustawową”<sup>33</sup> – rozwój fotografii

30 Tamże, s. 123.

31 Tamże, s. 115.

32 Tamże, s. 134.

33 Tamże, s. 122.

i reprodukcji dźwięku uprzedmiotowił twarz i głos, inicjując nowe sposoby ich zabezpieczenia prawnego.

Powszechność nagrań głosowych i coraz szersza skala oddziaływania radia stworzyły z czasem zażyłość między publicznością a celebrytami operującymi głosem, umożliwiając im w końcu skuteczne ubieganie się o prawo własności do tego ulotnego składnika ich wizerunku<sup>34</sup>. Konsumenci są w tym procesie tak istotni, ponieważ to właśnie bliska relacja odbiorców z gwiazdami pozwala rozpatrywać ich głos jako znak towarowy. Jeśli słuchacze rozpoznają głos celebryty – odróżniają go od innych, przypisują mu konkretne znaczenia, kojarzą go ze szczególną wartością i identyfikują z szerszą sferą działalności gwiazdy – oznacza to, że głos nabrał wtórnej zdolności odróżniającej. Problematiczna ontologia głosu schodzi na drugi plan, gdy zbiorowość konsumentcka przyporządkowuje głos tej samej sławnej postaci, uznając go tym samym za jej znak wyróżniający. Istotne wydaje się zatem, że w świadomości odbiorców utrwała się związek między głosem a gwiazdą – nie tyle osobą prywatną, ile postacią publiczną, utowarowioną indywidualnością. W ten sposób prawo w końcu uznaje głos za znak jednostkowości i własność celebryty, ale okrężną drogą i w pewnym sensie podając w wątpliwość sens pierwotnej idei głosu jako różnicy<sup>35</sup>.

Wróćmy do wypowiedzi Piłsudskiego. Głos musi się stać własnością „trąby” (technologii i cyrkulacji), by jakiegokolwiek towarzystwo akcyjne (lub celebryta) mogło rościć sobie do niego prawo własności, a ta legitymizacja związku niematerialnego głosu z ciałem potwierdza w końcu jego łączność z indywidualną jednostką i retroaktywnie sytuuje ją na początku tego stosunku wynikania. Głos jest podatny na reprodukcję, przynależy do sfery przedmiotowej, krąży w sferze towarów, a jego źródło osobowe zostało utowarowione i właśnie dzięki temu może, paradoksalnie, potwierdzić swoją funkcję figury indywidualności. Głos okazuje się należeć jednocześnie do mówcy, pejzażu medialnego i celebryty. W literaturze relacje te kształtują się w taki sam sposób – głos, po pierwsze, jest własnością autora i ikoną indywidualności, która prowadzi odbiorców do afektywnego doświadczenia tej podmiotowej różnicy. Po drugie, głos pisarza wydaje się integralną częścią

34 Tamże, s. 124.

35 Gaines przywołuje jedno z precedensowych orzeczeń sądu: „głos [...] jest tak samo charakterystyczny i osobisty jak twarz. [...] Podszywanie się pod jej [Bette Midler, poszkodowanej piosenkarki – D.A.] głos oznacza piractwo jej tożsamości”; cyt. za: tamże, s. 141-142 [„«a voice» [...] is as distinctive and personal as a face. [...] To impersonate her voice is to pirate her identity”].

sfery publicznej i zatacza w niej coraz szersze kręgi, umożliwiając twórcy ekspansję ekonomiczną i wystawiając się na działania publiczności. Po trzecie wreszcie, głos prowadzi do autora celebryty i pośredniczy w doświadczeniu kulturowej tożsamości jego marki. Tego potrójnego porządku znaczenia nie należy rozpatrywać rozłącznie czy alternatywnie, ponieważ wszystkie trzy źródła głosu są od siebie wzajemnie zależne. Siła sławnego pisarza wynika stąd, że w jakimś stopniu wciąż odsyła on do indywidualnej jednostki, zależy od przekonania odbiorców, że gdzieś za publicznym wizerunkiem kryje się autentyczne ja, a głos na nie wskazuje. Zarazem jednak indywidualność i autorstwo, dotknięte różnymi kryzysami, znajdują w sławie warunkowe schronienie. Dyskurs publiczny natomiast, wypełniony autorskimi znakami tożsamości, zapośrednicza zarówno doświadczenie marki, jak i rzeczywistej postaci (granice między nimi są nieostre).

Na koniec warto przywołać pewną anegdotę. Wśród celebrytów literatury szczególną pozycję zajmują autorzy, którzy są sławni i „nadobecni” dzięki konsekwentnemu unikaniu mediów. Radykalne strategie wycofania się z życia publicznego, obrane przez Jerome’a Davida Salinger’a czy Thomasa Pynchona, zamiast zapewnić im idealny byt w świecie autonomii, paradoksalnie uczyniły ich nazwiska szczególnie silnymi znakami towarowymi, a podjęta przez nich próba odcięcia się od przepływu informacji tylko zdynamiczowała cyrkulację doniesień medialnych na ich temat<sup>36</sup>. Wszelkie ślady prywatności twórców sławnych ze względu na unikanie rozgłosu są fetyszyzowane – prasa gotowa jest podjąć każdy wątek i podać dalej nawet najgłupszą plotkę – co w praktyce oznacza, że niezmanipulowana współczesna fotografia Pynchona miałyby dużą wartość rynkową. Także głos okazuje się cenną ruchomością. W 1980 roku Salinger udzielił ostatniego wywiadu, a dziennikarka – Betty Eppes – bez wiedzy pisarza nagrała go na dyktafon. Udało jej się zarejestrować 27 minut rozmowy, nim Salinger zorientował się w sytuacji i wściekły przerwał wywiad. Jest to jedyne znane nagranie głosu autora. Znane jedynie z tego, że istnieje, bo Eppes nie upubliczniła taśmy, lecz umieściła ją w skrytce depozytowej niczym lokatę czy skarb wymagający szczególnej ochrony. Za nagranie oferowano dziennikarce nawet pół miliona dolarów, ale odrzucała wszystkie propozycje.

Po latach zaczęłam strasznie, strasznie żałować tego, co zrobiłam. Spędzałam wiele, wiele [...] godzin dziennie, myśląc o tym. I oczywiście

36 Zob. J. Moran, *Star Authors: Literary Celebrity in America*, Pluto Press, London 2000, s. 54-55.

to dla mnie dużo znaczy. Czasami budzę się w środku nocy i myślę: „Ukradłam to. Ukradłam jego głos”. Wiecie, że to jest jak kradzież czyjejś duszy, prawda? Ta taśma nie jest moja, więc nie mogę jej oddać lub sprzedać<sup>37</sup>.

Dziennikarka zdecydowała, że po jej śmierci nagranie zostanie skremowane wraz z jej ciałem. Zamiast zniszczyć je od razu, wciąż przechowuje taśmę jak skarb o charakterze z jednej strony ekonomicznym, z drugiej metafizycznym – to fortuna i Święty Graal, wartość materialna i quasi-religijna. Wspomniana „dusza” jednocześnie wskazuje na istotę indywidualnej podmiotowości i esencję marki. Skrytka bankowa, w której od ponad czterdziestu lat spoczywa nagranie, działa trochę jak sejf, trochę jak tabernakulum. Ostatnia wola pośmiertnego połączenia swojego ciała z cielesnym głosem autora, chęć posiadania go tylko dla siebie jako skarbu, wspomnienia i elementu prywatnych relacji pokazuje, że – mimo funkcjonowania w obrębie rynku i kultury cyrkulacji – głos zachowuje część swojej aury, magii i nadprzyrodzonej władzy.

Zmiany w postrzeganiu, funkcjach i działaniu głosu są homologiczne względem pozostałych śladów jednostkowości – twarzy, sygnatury, odcisku palca. Wszystkie znaki tożsamości spotykają podobne przygody i przesunięcia – to, co funkcjonowało w porządku etycznym i stanowiło widmową figurę filozofii, materializuje się, wkracza w pole ekonomii, działa jako narzędzie ekspansji i zaczyna być postrzegane jako własność. Współczesny kapitalizm zawłaszczył kategorie, które wydają się jego przeciwieństwem. Z jednej strony ujarzmił je i zaprzęgnął do wytwarzania wartości – różnica stanowi niewyczerpany potencjał samonapędzającej się reprodukcji kapitału – z drugiej strony umożliwia im przetrwanie w rezydualnej, śladowej formie, czego figura autora celebryty jest najlepszym przykładem.

---

37 Cyt. za: B.-J. Butler, *Woman with Only Recording of J.D. Salinger Will Take Tape to Grave*, „Bloomberg” 29 lipca 2021, [www.bloomberg.com/news/articles/2021-07-29/woman-who-secretly-recorded-jd-salinger-plans-to-destroy-tape](http://www.bloomberg.com/news/articles/2021-07-29/woman-who-secretly-recorded-jd-salinger-plans-to-destroy-tape) (30.06.2023).

## Abstract

---

**Dominik Antonik**

JAGIELLONIAN UNIVERSITY

*Writer's Voice as a Sign of Identity: From Ethics to Economics, from Individuality to Reproduction*

The article analyzes the paradoxical position of literary creators' voices, which have become part of the audiosphere through audiobooks and other media forms. There is a paradox in voice: we can simultaneously perceive it as something immaterial, spectral, and idiomatic, and as an economic concrete, commodity, and property. The first perspective pertains to the ethical discourse of individuality and enables the discussion of a voice-mediated encounter, namely the author's experience. The second perspective addresses the spatial and economic expansion, symbolic power, and commodification of difference. Voice can function both as a sign of identity and a trademark. The author of the article argues that this is not an alternative but an inevitable and problematic paradox, and the convergence of seemingly mutually exclusive processes and discourses is paradigmatic for the culture of late capitalism.

## Keywords

---

author, voice, fame, economics, identity, audiobook, commodification, individuality

---

## FILO-logia i ikono-FILIA. Jak ustanowić społeczne uznanie dla filologii?

---

Anna Kałuża

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 295–314

---

DOI: 10.18318/td.2024.3.17 | ORCID: 0000-0001-6267-1043

**P**ytania, które chciałabym zadać historycznym praktykom czytania, pisania i rozumienia, obywać się muszą bez powrotu do źródeł filologii. Przyszłość filologii, którą trzeba wynajdować, oglądając się wstecz, nie jest już – moim zdaniem – interesująca. Powinniśmy pożegnać dziewiętnastowieczne tradycje filologii, w której pozytywistyczna nauka i humanistyczna pedagogika są siłami niepozwalającymi na objęcie uwagą coraz liczniej pojawiających się dyskursów, zjawisk, materiałów i obiektów<sup>1</sup>. Ten brak odwołania do źródeł historycznych uzasadniam także tym, że zadanie, które stoi przed nami – polegające na zmianie postrzegania nauk humanistycznych w społeczeństwach nastawionych na wzrost gospodarczy i utowarowienie wiedzy – jest obecnie podstawowe.

---

**Anna Kałuża** – dr hab., prof. UŚ, literaturoznawczyni i krytyczka literacka, pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa Wydziału Humanistycznego UŚ, redaktor naczelna „Śląskich Studiów Polonistycznych”, zajmuje się estetycznymi konsekwencjami przemian kulturowych, współczesną poezją i sztuką. Ostatnio opublikowała *Splątane obiekty. Przechwylenia artystyczno-literackie w niewspółmiernym świecie* (2019).

---

1 Zob. B. Herrnstein-Smith, *Przygodności wartości*, przeł. A. Preis-Smith, w: *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. A. Preis-Smith, Universitas, Kraków 2004, s. 215. Autorka pisze o „positivistic philological scholarship and humanistic pedagogy”.

W związku z tak ustawioną perspektywą zasadne wydaje się postawienie dwóch pytań naszym literaturoznawczym praktykom. Pierwsze pytanie brzmi: co zyskalibyśmy, gdybyśmy wprowadzili aktywności związane z wartościowaniem i wartością do badań nad literaturą? Czy nie jest już czas na powrót (teorii) wartościowania do naszych badań? Skoro upewniliśmy się, że naukowość nauk przyrodniczych uwikłana jest w te same procedury uwiarygodniające, co naukowość nauk humanistycznych, być może przyszła pora na włączenie do badań humanistycznych praktyk wynikających z przekonania, że sądy wartościujące nie różnią się od sądów innego rodzaju?<sup>2</sup>

Drugie pytanie dotyczy – tradycyjnie – przedmiotu badań<sup>3</sup>. Uważam, że uwaga filologów stała się z jednej strony zbyt rozproszona, punktowa i niesystematyczna, a z drugiej – tunelowa, skoncentrowana na bardzo określonym sposobie rozumienia języka, tekstu i literatury. Taka czy inna – nie osiąga obiektów, którym trudno jednoznacznie przypisać konkretną tożsamość literacką, tradycyjnie językową, poetycką etc. Rozpoznawanie ich jako intermedialnych, otwieranie horyzontów transmedialnych na niewiele przydaje się w tych przypadkach, bo wciąż z filologii oddelegowywane są formy mieszane, hybrydalne, jeśli nie potrafią wylegitymować się autorytetem języka czy słowa – rozumianych w porządkach literackich, tj. zorganizowanych według instytucjonalnie uznanych zasad. Chodziłoby zatem o możliwość takiego zaprojektowania badań, które pozwoliłoby na podążanie drogą niejawnych mediatorów, mających spory udział w powstawaniu nowych form artystycznych. Jeśli filologia nie chce zostać strażniczką wyłącznie określonego dyskursu, to należy wyprowadzić z humanistycznego podziemia ukrytych w nim pośredników, jakimi są – powiem to od razu – wizualno-materialne formy różnych obiektów. Dopiero wtedy będzie można zobaczyć, w jaki sposób – oprócz instytucji literackich niejako samopotwierdzających tożsamość

2 „Konstruowanie faktów naukowych stanowi w szczególności proces wytwarzania tekstów, których los (status, wartość, użyteczność, faktyczność) zależy od późniejszej interpretacji”; B. Latour, S. Woolgar, *Życie laboratoryjne. Konstruowanie faktów naukowych*, przeł. K. Abri-szewski, P. Gąska, M. Smoczyński, A. Zabielski, NCK, Warszawa 2020, s. 355. Zob. także m.in. K.D. Knorr-Cetina, *The Manufacture of Knowledge: An Essay on the Constructivist and Contextual Nature of Science*, Pergamon Press, Oxford 1981; K. Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, North Carolina 2007; M. Heller, S. Krajewski, *Czy fizyka i matematyka to nauki humanistyczne?*, Copernicus Center Press, Kraków 2014; *Hermes: Literature, Science, Philosophy by Michel Serres*, red. J.V. Harari, D.F. Bell, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1983.

3 Zob. m.in. R. Nyc, *O przedmiocie studiów literackich – dziś*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1-2.

wyłonionych bytów<sup>4</sup> – tworzą się dziś wartościowe zjawiska piśmienne, oralne czy językowe. W ten sposób pierwsze pytanie łączy się z drugim. Trudno dziś zastanawiać się nad przyszłością filologii, nie pytając o wartości i znaczenia, ku jakim miałyby się kierować jej materialno-wizualne postaci.

Podsumowując, solidniejsze ugruntowanie badań nad literaturą i językiem w doświadczeniu życia codziennego<sup>5</sup> zapewniłyby w moim przekonaniu między innymi odniesienia tych badań do mało zauważanych mediatorów–pośredników (innych niż język/znak) oraz włączenie namysłu nad zachowaniami wartościującymi do literaturoznawczych użyć tekstów. Przy czym nie należy utożsamiać wartościowania z formalną oceną jakości dzieła literackiego i literatury, ale ze złożonymi praktykami społeczno-kulturowymi, które dotyczą wielu dziedzin, także ekonomii, etyki, estetyki i historii.

Z konieczności ograniczę się do prób odpowiedzi na pytania związane z celowością i możliwością ugruntowania filologii w materialnie rozumianej wizualności.

- 
- 4 Nawiązuję to do Terry'ego Eagletona, który w *Teorii literatury* zarzuca krytyce literackiej oraz literaturoznawstwu, że „strzegą pewnego dyskursu. Mają za zadanie zachować, w razie konieczności rozszerzać i opracowywać, bronić przed innymi formami dyskursu [...]. Sam dyskurs nie ma określonego sygnifikatu, co nie oznacza, że nie zawiera żadnych założeń: jest siecią sygnifikantów zdolnych objąć całe pole znaczeń, obiektów i praktyk”; T. Eagleton, *Koniec teorii*, przeł. B. Kuźniarz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 243.
  - 5 Zob. krytykę życia codziennego w ujęciu sytuacjonistów (wywiedzioną z tekstów Henriego Lefebvra) oraz ich kontynuatorów. Zasadniczo chodzi o niemożność wzięcia udziału w czymś, co jest zaplanowane jako wydarzenie: „Planifikacja urbanistyczna to pole reklamy-propagandy określonego społeczeństwa, organizacja uczestnictwa w czymś, w czym nie można uczestniczyć. Niemożność partycypacji kompensowana jest przez spektakl!”; R. Vaneigem, *Rewolucja życia codziennego*, przeł. M. Kwaterko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 16. Zob. także m.in. G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Bęc Zmiana, Warszawa 2006; *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, red. M. Kwaterko, P. Krzeczkowski, Bęc Zmiana, Warszawa 2015. O ile jednak dla sytuacjonistów krytyka życia codziennego dokonywać się miała w obrębie miasta, o tyle zmiana modelu kształcenia filologiczno-humanistycznego mogłaby wiązać się z uwagą nakierowaną na spektakularny wymiar pracy uniwersyteckiej, całkowicie zapośredniczonej w biurokratycznych procedurach. Jak pisze o nich Mark Fisher: „to, z czym mamy tutaj do czynienia, to nie bezpośrednie porównanie wydajności pracowników czy ich dorobku, lecz zestawienie audytowanej reprezentacji tejże wydajności i dorobku. Nieuchronnie dochodzi tu do spięcia, a praca ukierunkowana zostaje raczej na wytwarzanie i manipulowanie reprezentacją pracy niż na realizację oficjalnych zadań”; M. Fisher, *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, przeł. A. Karalus, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2020, s. 63. I gdy autor dodaje, że wszystko to dzieje się w kontekście autonomicznej siły obrazów, to jednoznacznie odsyła nas do spektakularnych form produkcji życia (uniwersyteckiego).

## Humanistyka, krytyka i przedmiot badań

Zacznę od spraw dobrze znanych. Od kilkudziesięciu lat mówi się o kryzysach w naukach humanistycznych<sup>6</sup>, ale kryzys dotyczy edukacji w ogóle, a szczególnie użytkowników czynionych z wiedzy i autorytetu nauk – także ścisłych i przyrodniczych. Krytycznej rewizji należy poddać podstawy nauk humanistycznych, ale warto przy tym pamiętać, że problem jest znacznie poważniejszy i trudniejszy. Odnosi się on najpierw do możliwości praktyk krytycznych, które objawiają już od dłuższego czasu swoją nieskuteczność<sup>7</sup>, a następnie do relacji między poszczególnymi dyscyplinami w obrębie humanistyki oraz do relacji nauk w obszarach międzydziedzinowych. Relacje te obciążone są nieufnością i kompleksami<sup>8</sup>. Autorewizyjne mechanizmy nauk humanistycznych, ich krytyczne strategie i teorie wydają się wyczerpane. Dziś tradycyjnie pomyślana krytyka form życia, społecznej i politycznej organizacji jest niewystarczająca. Pisze o tym dosadnie McKenzie Wark w *Spektaklu dezintegracji*, dowodząc, że myśl krytyczna stała się częścią spektaklu, a teoria krytyczna zamieniła się w teorię hipokrytyczną, „otępiała od własnej bezsilności”<sup>9</sup>.

Najczęściej używanym krytycznym argumentem na rzecz zmiany wyobrażeń społecznych i kulturowych w zinstytucjonalizowanych obszarach jest sięgnięcie do retorycznego efektu „rzeczywistych potrzeb życia i społeczeństwa”<sup>10</sup>. Czy w związku z tym poszukiwanie nowego, innego modelu wiedzy filologicznej powinno być zakorzenione w chęci odnajdywania społecznych

6 „Przez mniej więcej ostatnie dwadzieścia lat rozwojowi nauk humanistycznych towarzyszyła narastająca świadomość własnych ograniczeń: arbitralności wyznaczonych granic poszczególnych dyscyplin, estetyki stanowiącej podstawę większości badań humanistycznych oraz oddalenia od rzeczywistych społecznych zagadnień, które to zostały relegowane do obszaru nauk społecznych”; M. Bał, *Dyskurs muzeum*, przeł. M. Nitka, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005, s. 345.

7 Zob. M. Krzykowski, *Na jakich warunkach może działać teoria krytyczna w technopresji?*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2022, nr 2.

8 Najlepszym, według mnie, obrazem ugruntowanej historycznie, naznaczonej kompleksami i pogardą relacji między humanistami a badaczami z obszaru nauk ścisłych i przyrodniczych jest powieść Stanisława Lema *Głos Pana* z 1969 r.

9 M. Wark, *Spektakl dezintegracji. Sytuacionistyczne drogi wyjścia z XX wieku*, przeł. K. Makaruk, Bęc Zmiana, Warszawa 2014, s. 17.

10 M. Rosińska, A. Szydłowska, *Tyrania innowacji*, w: *Smutek konkretny. Materializacja idei / Dziury w całym*, red. M. Frąckowiak, M. Roszkowska, B. Świątkowska, Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 334. Autorki krytykują myślenie projektowe, komentując m.in. fetysz odkrycia prawdziwych potrzeb użytkownika: „Myślenie projektowe nie zastąpi bowiem twardych narzędzi polityki, która ma realny wpływ na zmianę”; tamże, s. 345.

potrzeb edukacyjnych? Nawet jeśli uznamy, że w jakiejś mierze potrzeby te są kształtowane przez rozmaite maszyny edukacyjne, wydaje się, że lepiej podążać tropem sytuacjonistycznych rozpoznań. Zgodnie z nimi życie codzienne podtrzymywane jest przez ożywcze napięcie między potrzebami i pragnieniami. Postsytuacjoniści w rodzaju Warka utrzymują, że napięcie to jest niezbędne, by nasze życie nie zmieniło się w spektakularne formy towarowe, z pragnieniami podmienionymi na potrzeby.

Stawką poszukiwań nowych form wiedzy jest więc także nowa krytyka wiedzy – między innymi rozpoznawanie w niej ciągle na nowo spektakularnych zafałszowań technowładzy<sup>11</sup>. Jednak aby rozważać znaczący udział filologii i humanistyki w transmitowaniu ważnych idei, należy myśleć równocześnie o przeobrażaniu układów ekonomiczno-politycznego i technologicznego, które doprowadziło do ich deregulacji i degradacji. Wartość i znaczenie humanistyki zależą od zmiany „wszystkiego” wokół niej: poczawszy od myślenia ekonomicznego, po relacje z innymi dyscyplinami naukowymi i rozumienie tego, jaki użytek czynimy z wiedzy<sup>12</sup>.

Brzmi to bardzo ogólnie, dlatego chciałabym skoncentrować się przede wszystkim na tym, jakie wnioski dla filologii możemy wyciągnąć z przeobrażeń funkcji, definiowania i miejsca literatury w środowisku zmienionym technologicznie i cyfrowo. Najprościej te zmiany opisuje przejście z kultury literackiej do kultury obrazowej. W ostatnim czasie, oprócz literatury, zmieniło się również znacząco rozumienie pojęcia obrazu, a największe metodologiczne i instytucjonalne wstrząsy przetoczyły się przez historię sztuki. Przygoda tej dyscypliny wydaje się symptomatyczna dla całej humanistyki,

---

11 Przy czym nie chodzi wcale o odkrycie niezafałszowanego obrazu społeczeństwa, władzy i technologii, ale o wykorzystanie rozmaitych paradoksów typu: „W świecie rzeczywistym odwróconym na opak prawda jest momentem fałszu”. Ukierunkowanie polemiczne zdania Guy Deborda trafia w aforyzm Theodora Adorna: „Całość jest nieprawdą”. Zob. M. Wark, *Spektakl dezintegracji*, s. 15.

12 Martha C. Nussbaum zadaje zasadnicze pytanie w kontekście dwóch modeli edukacji – nastawionej na wzrost gospodarczy i nakierowanej na demokrację: „Jaki rodzaj edukacji wiąże się ze starym modelem rozwoju?”. Jej wyjaśnienia podkreślają bardzo konkretne związki między przyjętymi teoriami gospodarczo-biznesowymi państwa a wzorcami edukacyjnymi. Technokapitalizm jest zainteresowany wykształceniem wąskiej elity specjalistów, Nussbaum podaje jako przykładowe umiejętności informatyczne oraz technologiczno-komputerowe: „natura gospodarki opartej na informacji sprawia, że państwa mogą podnosić swój BNP, nie przejmując się przy tym za bardzo kwestią dostępu do edukacji, o ile tylko są w stanie wykształcić kompetentną elitę technologiczną i biznesową”; M. Nussbaum, *Nie dla zysku. Dlaczego demokracja potrzebuje humanistów*, przeł. Ł. Pawłowski, Biblioteka Kultury Liberalnej, Warszawa 2016, s. 36.

dlatego opowiem ją tu pokrótce i skomentuję. Zależy mi też na podkreśleniu, że zmiany dotyczące jednego medium (językowo-literackiego) nie pozostają bez wpływu na zmiany w myśleniu o innym medium (wizualno-obrazowym). I to właśnie przeobrażenia w całym systemie mediów – od artystycznych i komunikacyjnych po technologiczne – powinniśmy uwzględnić, myśląc o przyszłości filologii.

Mniej więcej od lat siedemdziesiątych XX wieku problematyczny stał się status historii sztuki: przedmiot badań, sposoby jego definiowania oraz metodologia. Kryzys ten wiązać należy przede wszystkim z unarracyjnieniem i sfikcjonalizowaniem poznania historycznego, które miało zapewniać dyscyplinie koherentne zasady badawcze. Bardzo istotnym przeobrażeniem podlegało też pojęcie sztuki, od lat sześćdziesiątych pod lupą wielu estetyków i filozofów sztuki. Historycy i krytycy sztuki zaczęli koncentrować się na tym, by przemyśleć naukę o obrazie, która nie będzie związana wyłącznie z tradycyjnym modelem uprawiania tej dyscypliny. Największym bowiem wyzwaniem dla historii sztuki okazały się coraz liczniej pojawiające się różnorodne artefakty wizualne. Według Mariusza Bryła, autora niezwykle wartościowej monografii *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, w stosunku do tradycyjnej historii sztuki konkurencyjne są trzy inne modele jej funkcjonowania. Jeśli za tradycyjną historię uznamy wersję ikonologiczno-stylistyczną, to polemicznie do niej kształtowały się nurty zmiany społecznej, kultury wizualnej oraz historycznej nauki o obrazach. Krytycy spod znaku zmiany społecznej najwcześniej zaatakowali tradycyjną historię sztuki. Istotne było dla tej krytycznej formacji uwyraźnienie ideologicznego charakteru takich kategorii jak piękno, autonomia i sztuka<sup>13</sup>.

Jeszcze wyraźniejsze „rozszczelnienie” granic między pojedynczymi dyscyplinami dokonało się za sprawą „zwrotu obrazowego”, zarówno w wersji anglosaskiej, reprezentowanej przez między innymi Williama Johna Thomasa Mitchella, jak i niemieckiej – przywołajmy badania spod znaku Bildwissenschaft Gottfrieda Boehma. Korespondencja badaczy z 2006 roku świadczy o tym, że myślą podobnie o reprezentacji niewerbalnej. Ich przekonania – w największym skrócie – koncentrują się wokół konieczności wzięcia pod uwagę wartości poznawczych i znaczeniowych obrazów. Mitchell rozbudował witalistyczną koncepcję życia obrazów. Boehm szczególnie podkreślał

<sup>13</sup> M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008, s. 147.

zdolność obrazów do tworzenia znaczeń bez zapośredniczenia się w modelach językowych<sup>14</sup>. Nowe spojrzenie na wizualność, percepcję wzrokową i krytyka reprezentacjonizmu przekształciły wiedzę o obrazie w sposób daleko wykraczający poza tradycyjną historię sztuki. Zwrot ikoniczny i badania nad obrazami (badania nad kulturą wizualną) ujawniły różne stany skupienia przedstawień wizualnych, wszechobecność obrazów i ich różne pochodzenie: do tej pory zauważane i wyróżniane jako dzieła sztuki wyszły na ulice i weszły do sieci, wkomponowały się w szeroko rozumiane kontinuum wizualno-materialne i technologiczno-cyfrowe.

Wreszcie – wracając do rekonstrukcji Bryła – trzeba wspomnieć o historycznej nauce o obrazach, reprezentowanej w monografii przez Horsta Bredekampa. O ile spora część krytyków i krytyczek badań nad kulturą wizualną obwieszczała koniec historii sztuki lub wejścia w bardziej intensywne relacje z innymi naukami<sup>15</sup>, o tyle Bredekamp uważał, że kryzys historii sztuki jest głównie psychologiczny i wynika z uwewnętrznienia fałszywego obrazu tej nauki skonstruowanego głównie przez badaczy kultury wizualnej. Jego zdaniem historia sztuki ma się całkiem dobrze, powinna tylko unikać redukcjonizmu w myśleniu o medium obrazowym: brać pod uwagę zarówno materialistyczną bazę, jak i jakości transcendentne.

Podobną historię rekonstruuje Andrzej Leśniak, zasadniczo koncentrując się na francuskiej specyfice, choć zasięg jego narracji jest z pewnością szerszy. Idąc za jego ustaleniami, trzeba przypomnieć, że tacy badacze jak Georges Didi-Huberman czy Hans Belting podkreślali konieczność związków historii sztuki z innymi dyscyplinami. Didi-Huberman mówił o „krytycznej historii historii sztuki”, dla której inspirację stanowiła psychoanaliza freudowska, Beltinga interesował obraz jako możliwość antropologicznych

14 Zob. m.in. G. Boehm, W.J.Th. Mitchell, *Zwrot obrazowy a zwrot ikoniczny: dwa listy*, przeł. K. Gadowska, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Znak, Kraków 2012, s. 104; W.J.Th. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1994, s. 94–95; tenże, *Zwrot piktorialny*, przeł. M. Drabek, „Kultura Popularna” 2009, nr 1; tenże, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, NCK, Warszawa 2013; G. Boehm, *Opis obrazu. O granicach obrazu i języka*, przeł. M. Łukasiewicz, w: tegoż, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, Universitas, Kraków 2014; K. Charewicz-Jakubowska, *Nimfa post/post/moderna. Działania obrazów*, NCK, Warszawa 2016.

15 Zob. A. Leśniak, *Ikono filia. Francuska semiologia strukturalna i obrazy*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, s. 25–83.

studiów. Holenderska badaczka Mieke Bal głosiła konieczność rezygnacji z historii sztuki<sup>16</sup>.

Nie jest jednak moim celem dokładny opis przeobrażeń, jakim podlegała i wciąż podlega historia sztuki w związku z funkcjonowaniem nowych pól badawczych i orientacji teoretyczno-filozoficznych. Chcę raczej zwrócić uwagę, że podobny proces dotyczy również innych dyscyplin humanistycznych, także filologii (zwłaszcza polskiej). Jestem przekonana, że jeśli pozostanie ona z niezmiennym arsenałem narzędzi, metod i przyzwyczajajeń do obiektu badań, stanie się coraz bardziej historyczna i reliktowa, potrzebna jedynie reliktowemu systemowi oświaty. I dlatego – choć dla samej historii sztuki zagadnienia pojawiające się w artykułach inspirowanych badaniami wizualnymi czy badaniami nad obrazami nie przyniosły rozwiązań ułatwiających rozpoznanie jej własnych słabości – to odmienione myślenie o obrazach, technologiach widzenia i zmysłowej percepcji nie powinno pozostać bez wpływu na nasze wyobrażenie o tym, czym są pismo, język, mowa, tekst, czyli tradycyjne przedmioty zainteresowania filologiczno-humanistycznego. Leśniak, formułujący wiele zastrzeżeń pod adresem pojęć i metodologii badawczych, wprowadzonych wraz ze zwrotem obrazowym, przyznaje: „Studia nad obrazami, które przekraczają granice historii sztuki, są bardziej efektywne poznawczo niż tradycyjnie ujęcie fenomenów wizualnych dzięki metodologicznej swobodzie i jednoczesnemu zakorzenieniu w materialnym konkrecie”<sup>17</sup>. Mimo przekonania o niespełnionej nadziei, jaką okazały się studia nad obrazami, polegającej zdaniem Leśniaka na oddaleniu od materialnego konkretnego obrazu i podążaniu za mechanizmami produkcji wizualności, zadaje on pytanie o to, dlaczego brakuje w literaturoznawczej teorii tekstu miejsca dla wizualności, która jest zawsze – jak zauważa Mitchell – polisensoryczna i hybrydowa<sup>18</sup>.

Jeśli zatem zmienia się nasze myślenie o tym, czym jest wizualność i obrazowość, stajemy też przed koniecznością przemyślenia tego, czym jest językowość artefaktu/obiektu, tekstowość czy piśmienność. Kategorie te, wiodące

16 Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonycznym we współczesnej humanistyce*, „Dyskurs” 2006, t. 4; też, *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4; K. Machtyl, *Wymknąć się systemowi. Taktyki obrazów w semiotyce wizualności*, w: *Taktyki wizualne. Michel de Certeau i obrazy*, red. K. Thiel-Jańczyk, Wydawnictwo UJ, Kraków 2016.

17 A. Leśniak, *Ikonofilia*, s. 11.

18 W.T.J. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*

często rozdzielne egzystencje, czas ponownie przemyśleć w ramach relacji niekonkurencyjnych. Wizualność jest medium również dla filologicznych pól badawczych, co dziś staje się szczególnie wyraziste. Zapomnienie wizualności, wyparcie wizualności – to słabość współczesnej filologii. Można oczywiście argumentować, że w ostatnim czasie, w dobie coraz bardziej dominujących studiów kulturowych, filologia (literaturoznawstwo) wyjątkowo często odwołuje się do medium obrazowo-wizualnego, a liczne badaczki i liczni badacze podkreślają materialny, wizualny oraz obrazowy aspekt tekstu i literatury<sup>19</sup>. Te odwołania często skutkują zarzutami, jakoby filologia stawiała się częścią kulturoznawstwa, dlatego być może w tym kontekście najistotniejsze jest uświadomienie sobie, że język przestał być wzorcowym, modelowym medium, co wiąże się z szukaniem coraz to nowych powiązań z innymi mediami, a nie z potwierdzaniem jego autonomicznej pozycji. Trzeba także podnosić różnicę w myśleniu o relacji słowno-obrazowej, inspirowanej badaniami semiotyczno-strukturalnymi, oraz nowszym – korzystającym z odnowionej refleksji o wizualności, obrazie i znaku. I dlatego, choć faktycznie filologiczne i literaturoznawcze badania coraz częściej wykraczają poza tradycyjnie rozumianą literaturę, należy moim zdaniem zapytać, czy sposób myślenia o obrazach w ramach badań nad kulturą wizualną mógłby stać się inspirujący również dla filologii. Czym w takiej perspektywie może zajmować się filologia? Czy analogia między przejściem od historyka sztuki do historyka obrazu okaże się trafna także dla filologa i umożliwi pomyślenie o przejściu od historii / teorii / krytyki literatury do wizualnego literaturoznawstwa, nieseparującego się od wizualno-materialnych aspektów pisma/książki, plastyczności tekstu i niewyznaczającego dla tych zagadnień dyscyplinarnych odrębności? Do jakiej koncepcji wiedzy miałyby nas to prowadzić? Spróbujmy przyjrzeć się możliwym odpowiedziom na te pytania.

### **Media/pośrednicy – plastyczność literatury**

Literatura – podobnie jak obraz będący do niedawna własnością historyków sztuki – jest instytucją historyczną, której właściwości, definicje i funkcje definiowano mniej więcej od XIX wieku<sup>20</sup>. Należące do niej medium, jakim jest książka, wraz z rozwojem technologicznym przestało być jedyną materialną formą jej realizacji. Coraz częściej i w coraz większej liczbie pojawiają

19 Zob. m.in. logowizualne „Teksty Drugie” 2022, nr 1.

20 K. Uniłowski, *Krytyka po literaturze*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2020.

się piśmiennie-wizualne artefakty, które nie mają wiele wspólnego z tradycyjnym, książkowym medium albo z tekstem, którego odbiór ogranicza się do czytania. Dlatego widzenie i oglądanie jako skomplikowane intelektualnie i poznawczo procedury<sup>21</sup> także powinny stać się przedmiotem praktyki i namysłu filologicznego<sup>22</sup>. I dlatego w większym zakresie niż do tej pory powinniśmy mówić o medium, w jakim zjawiają się komunikaty piśmienne. To dziwne, ale filologia nie zajmuje się szczególnie środowiskiem, w jakim funkcjonują poszczególne teksty literackie. Zajmuje ją teoria języka, rzadziej już teorie komunikacji, teorie i historie mediów, o zapośredniczeniach wspomina się najczęściej przy okazji językowej mediacji i teorii reprezentacji, najczęściej odstępując od znacznie bardziej złożonych zależności tekstu literackiego od materializujących go pośredników. Tymczasem – jak utrzymuje Jacques Rancière – mniej więcej od lat sześćdziesiątych XVIII wieku, kiedy to słowa i obrazy uwolniły się spod „wspólnej miary”, możemy mówić o różnych rodzajach tego uwolnienia: autonomii, separacji, odrębności, łączliwości i rozłączaniu, które w każdym konkretnym przypadku zmaterializowanego lub zdematerializowanego dzieła sztuki nabierają innych znaczeń:

Zatem utrata wspólnej miary dla różnych sztuk nie oznacza, że odtąd każda z nich pozostaje odrębna i nadaje sobie swoją własną miarę. Oznacza raczej, że wszelka wspólna miara jest odtąd jednorazowym wytworem i że ten wytwór jest możliwy jedynie za cenę skonfrontowania się z radykalną bezmiernością wpisaną w próbę ich mieszania<sup>23</sup>.

Wydaje się, że wraz z rozwojem technologicznym, którego konsekwencje dla kultury piśmiennej i obrazowej wykraczają poza opisywany przez Rancière'a estetyczny porządek sztuk, weszliśmy w jeszcze inny sposób obiegu słów i obrazów. Obrazy/formy graficzne wyzwoliły się spod reżimu sztuk, a literackie formy komunikacji reagują także na postpiśmienne warunki funkcjonowania narracji, zdań, fabuł czy – najbardziej ogólnie – znaczeń.

21 Mieke Bal w *Reading Rembrandt* opisuje, czym chce się zajmować, zajmując się czytaniem obrazów, i wskazuje na to, że obszary językowy i wizualny nie są w rzeczywistości opozycyjne, jako takie widzą je wyłącznie dyscypliny akademickie i instytucje.

22 W.J.Th. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*; M. Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

23 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 72.

Filologia mogłaby śledzić dynamiczne przebiegi (nowe powiązania i rozłączenia) między rozbudowanymi systemami sensoryczno-znaczeniowymi.

Za najbardziej pomocną w perspektywie badania różnorodnych układów werbalno-wizualnych uważam kategorię pośredników. W oczywisty sposób odsyła ona do medium – nie tylko jako przekąźnika, ale też jako dynamicznej sieci relacji, w której funkcje poszczególnych udziałowców są zmienne. Pośrednicy niekoniecznie muszą być tożsamościowo-substancjalni, można myśleć – tak jak robi to ostatnio wielu medioznawców, kulturoznawców i teoretyków wiedzy – o mediacji jako praktykach i procesach pozwalających na przemieszczanie się ciał, znaczeń, form i energii (Bruno Latour)<sup>24</sup>. Nie chciałabym jednak tracić z oczu substancjalnej perspektywy mediatorów, która – inaczej niż procesualna – wymaga koncentracji uwagi, a nie rozproszenia; nastawiona jest także na wolniejsze przeobrażenia. Warto również pamiętać o inspiracji, jaką u Latoura dla procesu mediacji była figura posłańców, opracowywana przez Michela Serresa<sup>25</sup>. Pośrednikami dyskursywno-językowych obiektów, zjawisk czy reakcji mogą być graficzno-wizualne środowiska i na odwrót; warto przyjrzeć się temu skrupulatniej, zajmując się badaniami filologicznymi.

Rezultatem tych obserwacji mogłaby być próba ułożenia się z obrazami i słowami z innej perspektywy niż perspektywa określona tradycją podziału na kultury pisma (książki) i obrazu. Vilém Flusser w wystąpieniu na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie w 1980 roku wspomina o trzech decydujących wydarzeniach, które okazały się zwrotne dla ludzkości: wynalazek pisma linearnego, wynalazek druku oraz technoobrazów. Są one także istotne dla kulturowo-cywilizacyjnej przemiany: pismo ustanawia sprzeczność między tekstem a obrazem na zewnątrz pod postacią różnic czasowości i przestrzenności, a technoobrazy ukierunkowują myślenie na wewnętrzną sprzeczność tekstu i obrazu: „zewnątrzna sprzeczność między tekstem a obrazem staje się, tu i teraz, wewnętrzną sprzecznością w łonie tekstu i obrazu”<sup>26</sup>. Konsekwencje

24 Zob. B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gduła, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011, s. 112. Anna Nacher, badając co prawda przede wszystkim obrazy cyfrowe, zastępując kategorię medium procesem mediacji i obramowując swoją teorię mediów lokacyjnych w nowych materialnościach i niereprezentacjonistycznych filozofiach, pisze, że „można mówić o obrazach jako zgęszczeniach przepływu – danych, energii aktorów (nie dosyć podkreślać – nie zawsze ludzi), zaangażowania emocjonalnego, procesów współuczynienia”; A. Nacher, *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2016, s. 32.

25 Zob. *Hermes: Literature, Science...*

26 V. Flusser, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, przeł. P. Wiatr, Aletheia, Warszawa 2018, s. 252.

tych wynalazków (pisma, druku, technoobrazów) są oczywiście o wiele bardziej doniosłe. Pismo linearne powstaje, jak dowodzi Flusser, kiedy ludzie odczuwają coraz silniejszą alienację spowodowaną działaniem obrazów: „Pismo linearne musiało powstać, kiedy obrazy zaczęto odbierać jako czynniki alienujące. Zostało skierowane przeciwko alienującym obrazom, jako atak na nie”<sup>27</sup>. Przed wynalazkiem druku relacja między obrazami a słowami zakładała „zwrotne sprzężenie”. Teksty (Homer, Biblia) były ilustrowane, służyły też wyjaśnieniu owych ilustracji. Druk wprowadził czywistą, epokową zmianę. Oprócz tego, że umożliwił powstanie nowoczesnych nacjonalizmów, zrewolucjonizował także relację pisma i obrazu, stopniowo doprowadzając do ich coraz wyraźniejszej separacji:

Jednym z rezultatów tej rewolucji był rozwód między sztukami plastycznymi (które stały się „wysokie”), literaturą artystyczną (która stała się *belles lettres*) i naukową (która stała się „czysta”). A to z kolei doprowadziło do rozróżnienia między „sztuką” a „techniką”. Wyobrażenia i konceptualizacja stały się osobnymi zdolnościami, a relacja między nimi przysparzała kłopotów. Znaczenie obrazów przybierało postać coraz bardziej niezrozumiałą, a znaczenie tekstów naukowych coraz mniej wyobraźną, co jest istotnym aspektem obecnego kryzysu<sup>28</sup>.

Zmiany spowodowane technoobrazami Flusser opisuje jako jeszcze nie-uświadomione: wciąż mobilizuje nas magiczno-mityczne i historyczne myślenie, ale nowy „egzystencjalny klimat” już zaczyna głęboko infiltrować to myślenie. Na razie jesteśmy, jak to ujmie Flusser, podobni do Izraelitów przyglądających się kamiennym tablicom: ubóstwiamy je, a powinniśmy się nauczyć je krytycznie oceniać: „trudno nam żyć i myśleć na poziomie, na

27 To poczucie alienacji zdaniem Flussera jest związane bezpośrednio z trybem odbioru obrazów. Ustanawiają one szczególne doświadczenie czasu jako cyklicznego krążenia, a świat jest odczytywany jakby był sceną. „Doświadczenie to wiąże się ze swoistym egzystencjalnym klimatem mitu i magii”; V. Flusser, *Kultura pisma*, s. 255. Odczytania pisma wyznaczone są doświadczeniem czasu jako linearnego strumienia: „Świat nie jest już odczytywany jako scena, lecz jako proces [...]. Człowiek nie jest już zaangażowany w scenę (jak tancerz), lecz działa w ramach procesu (jest aktorem, *drontes*). Pociąga to za sobą konkretny egzystencjalny klimat, w którym każda chwila jest unikalna, każda stracona szansa – stracona definitywnie, a życie staje się tragiczne. To klimat świadomości historycznej”; tamże, s. 257.

28 Tamże, s. 259.

którym tworzy się technoobrazy. Dlatego programują one nas tak, jak teksty programowały masy, gdy te były niepiśmienne”<sup>29</sup>.

Historię związku tekstu i obrazu można opowiadać na wiele sposobów. Zależy mi jednak na tym, by pokazać, że filologia wiele zyskałaby, stając się także ikonofilią, to znaczy dostrzegając wewnętrzne splątania językowości/tekstowości i wizualności, wynikające z technologiczno-społecznych przemian. Nie chodzi o to, by zaprzeczyć dotychczasowym próbom interpretowania tych związków. Semiotycznie i semiologicznie zorientowane badania mogłyby stać się ciekawym, inspirującym punktem wyjścia. Znakomitym wsparciem byłyby badania nad pismem<sup>30</sup> i szeroko rozumianymi praktykami językowymi, studia nad graficznymi powieściami, cyfrowymi formami literatury, tekstem jako dziełem sztuki, narratologia transmedialna<sup>31</sup>. To szczegółowe badania, bardzo cenne, ale niewystarczające. Chodzi bowiem o to, by wziąć pod uwagę bardzo głęboką przemianę, jaka dokonała się pod wpływem obrazów wytwarzanych technologicznie. Jej wyraz stanowi przekonanie o rozwinięciu się innych niż do tej pory modeli komunikacji oraz – w efekcie – o zmarginalizowaniu językowego i tekstowego modelu kultury. Tymczasem nie jest oczywiste, że środowiska językowe (a także

---

29 Tamże, s. 264.

30 Marta Rakoczy zadaje ważne pytanie w tym kontekście: „Dlaczego w tradycji zachodniej oddzielono stopniowo kaligrafię od pisania? Dlaczego wizualność i cielesność tego procesu uznano za odrębne od procesu piśmiennego komponowania słów? Nie jest przecież tak, że w zachodniej tradycji kaligraficznej treść wyrażana w języku była zawsze separowana od komponentów gestycznych i estetyczno-wizualnych, czego świadectwem jest choćby to, że bardzo długo kaligrafię ćwiczyło na sentencjach moralnych”; M. Rakoczy, *Performanse piśmienne*, „Teksty Drugie” 2015, nr 4, s. 21.

31 Zob. m.in. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2004; G. Grochowski, *Na styku kodów*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4; *Ruchove granice literatury: w kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009; *Między obrazem a tekstem*, red. A. Kwiatkowska, J. Jarniewicz, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2009; M. Gryglicka-Dawidek, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Korporacja Ha!art, Kraków–Wrocław 2012; U. Pawlicka, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Korporacja Ha!art, Kraków 2012; *Literatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. M. Górską-Oleśnicka, Uniwersytet Opolski, Opole 2012; *Literatura w kręgu sztuki. Tematy – konteksty – medialne transformacje*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2016; *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Fundacja Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2017; E. Szczęsna, *Cyfrowa semiopoetyka*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018; A. Karpowicz, *Procedura i proces. Piśmienna sztuka performance Jadwigi Sawickiej*, „Teksty Drugie” 2015, nr 4.

oralno-werbalne) straciły na znaczeniu i wartości. Aby pokazać, na czym dokładnie to przeobrażenie polega, odwołam się do trzech przykładów.

Gdy T.J. Clark, historyk sztuki z sytuacjonistyczną biografią, udzielając wywiadu z okazji wydania książki *The Sight of Death*, tłumaczy, dlaczego jest przeciwnikiem spektaklu, w którym znaczący udział mają obrazy, zwraca uwagę nie tyle na ikonoklastyczne pobudki swojej niechęci, ile na to, że obrazy „zalewają świat słowami”:

Jasne, że uważam się za przeciwnika obecnego reżimu obrazów: nie ze względu na jakiś nostalgiczny logocentryzm, ale dlatego, że widzę, jak nasza machina obrazów zalewa świat słowami – słowami (notatkami, sloganami reklamowymi, powiedzonkami, dziesiątkami tysięcy dróg na skróty do znaczenia), które mają wizualną otoczkę<sup>32</sup>.

Droga na skróty do znaczenia, którą słowom torują obrazy, jest bardzo ważnym przedmiotem krytyki codziennego życia. Czy w związku z tym nie powinna stać się także przedmiotem literaturoznawczej (a nie tylko kulturoznawczej czy medioznawczej) uwagi? Clark nazywa bzdurą przekonanie, że aktualnie przechodzimy „od kultury opartej na słowie do kultury opartej na obrazie”<sup>33</sup>. Jak przystało na historyka sztuki, uważa, że obrazy nadal prowadzone są trajektoriami słów, nad czym ubolewa:

uważam, że nasze obecne środki produkcji obrazu są wciąż całkowicie pod urokiem słowa – i w tym tkwi część ich kłopotów. Są one instrumentarium pewnego rodzaju użycia języka: pojęcia wyrazistości obrazu, przepływu obrazu, głębi obrazu i gęstości obrazu wydają się zdeterminowane przez równoległy (niezakłócony) ruch logo, nazwy marki, sloganu produktowego, skompresowanej pseudonarracji reklamy telewizyjnej, soundbite’u, wyznania na T-shircie, pytań i odpowiedzi na czacie. Billboardy, strony internetowe i gry wideo są tylko projekcjami – doskonałymi, udoskonalonymi banalizacjami – tego świata na wpół werbalnej wymiany<sup>34</sup>.

32 Cyt. za: M. Wark, *Spektakl dezintegracji*, s. 79.

33 T.J. Clark with Kathryn Tuma, <https://brooklynrail.org/2006/11/art/tj-clark> (20.05.2024).

34 Tamże.

Dla literaturoznawców nie jest to wiadomość zła, wręcz przeciwnie. Ruch logo, według Clarka równoległy wobec ruchu obrazu, można wyobrazić sobie jako nakładający się w współbieżny z ruchem innych mediatorów. (Typo)graficzni i obrazowi mediatorzy mogą stawać się w pewnych warunkach i konkretnych realizacjach udziałowcami w środowiskach literacko-piśmiennych i tekstowych i odwrotnie. Zasadna byłaby zatem obserwacja, jak mediatorzy przekształcają się w głównych rozgrywających w polu estetycznym, a także, jak z materii obrazów i literatury wyłaniają się pośrednicy dla innych mediów. Clark uważa, że w związku z nieustannym przepływem wizualno-werbalnym należy wskazywać realne granice między „konfiguracją wizualną a zdaniem” oraz wypracować takie pojęcie wizualności, które będzie się sytuować na obrzeżach werbalnego, ale nie poza nim. Potrzebne jest to do utrzymania różnicy między różnymi modami rzeczywistości (znakiem, gestem, fizycznym materiałem). Dbałość o tę różnicę widać w komentarzach do obrazu Nicolasa Poussina *Landscape with a Man Killed by a Snake*, gdy Clark pisze, że „pewne obrazy wyglądają jak język, aby ostrzec nas właśnie o ich nieczytelności”<sup>35</sup>. Przy czym trzeba pamiętać, że pole badawcze jest w równym stopniu wynajdywane (konstruowane, performowane), co opisywane – jeśli przedmiotem zainteresowania dwudziestowiecznego literaturoznawstwa była literatura i rezonujące z nią historia oraz teoria, przed nauką o piśmienniczo-wizualnych artefaktach stoi wyzwanie polegające na uważnym przeszukiwaniu nowych, interesujących obiektów badań. Tu widziałabym sensowność dalszego trwania (wbrew inercyjnej instytucjonalizacji) badań nad materialnymi formami piśmiennymi. Przesadzając – zajmujemy się czymkolwiek, pamiętając o procedurach retorycznych, komunikacyjnych i interpretacyjnych pochodzących z pola literaturoznawczego<sup>36</sup>, które mogą nam posłużyć nadal do tego, by sprawdzać interesowność różnych reżimów przedstawienia.

Również francuski historyk sztuki Didi-Huberman wskazuje na zależności między widzialnością (przedstawienia) obrazu a jego czytelnością. Zależności te badacz rekonstruuje, polemizując z semiologiczną i ikonograficzną (ikonologiczną) tradycją historii sztuki. Opowiada o doświadczeniu percepcyjnym, jakie wywołuje oglądanie fresku Fra Angelico, które nie odpowiada w żadnej mierze temu, co historycy robią z renesansowym obrazem, „uczyniając jego narracyjną sekwencję”. Wprowadzony w ramy historii i sztuki obraz „funkcjonuje w arbitralnych granicach semiologii opartej na trzech kategoriach:

35 Tamże.

36 Inspiruję się tu licznymi rozmowami z Krzysztofem Uniłowskim.

widzialne, czytelne i niewidzialne”<sup>37</sup>. Aby ominąć alternatywę czytelne i widzialne lub niewidzialne, przed którą staną odbiorcy przyglądający się przedstawieniom malarskim, Didi-Huberman proponuje kategorię wizualności rozumianą jako Inny widzialności, „jego synkopa, symptom, traumatyczna prawda”<sup>38</sup>. Konkretnymi przykładami tak rozumianej wizualności byłyby według badacza wszystkie te elementy, które przeszkadzają historykowi sztuki w identyfikowaniu i opisywaniu form: „ramy, elementy niereprezentatywne, stół ołtarza czy kamienne tablice wotywnie”<sup>39</sup>.

Koncepcja francuskiego historyka sztuki jest oczywiście zwrócona przeciwko tyranii widzialności i sprowadzaniu obrazu do przekazywania informacji, którą można przekształcić bez reszty w czytelną zrozumiałość kodu. W tym sensie jest antysemiologiczna, zwrócona przeciwko dominacji paradygmatu lingwistycznego. Jednak tego rodzaju koncepcja daje się przełożyć na innym poziomie na stwierdzenie, że tryby zrozumiałości danego obiektu wykształcane są zawsze w porozumieniu środowisk: językowego, obrazowego, graficznego. Wszelkie zakłócenia zrozumiałości przebiegają z kolei we współdziałaniu wizualności, nieczytelności i zaszumień. Wizualność byłaby tu kategorią wspólną dla tekstu i obrazu: uniemożliwiając ostateczną de-szyfrację przedstawienia, włączałyby także w swój zakres grafię doprowadzającą tekstowy charakter materialnego obiektu, procesu lub zjawiska do jego własnych granic.

Z kolei Mitchell pisze: „odkrywamy z zaskoczeniem, że obrazy z większą siłą wykorzystują kanały komunikacji oralnej niż optycznej”<sup>40</sup>. Metafory pożerania/pochłaniania obrazów, do których odwołuje się badacz, mogą tu posłużyć co prawda do odróżnienia oralności od werbalności, pokazują jednak też specyficzne sensorium skrzyżowanych porządków percepcyjnych: oczu, języka, dotyku. Dziś bardziej niż kiedykolwiek należy brać pod uwagę, że żyjemy w „ikonicznych środowiskach graficznych”<sup>41</sup>. W związku z tym powinniśmy inaczej myśleć o sposobach postrzegania języka i obrazów: nie jako

37 G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 16.

38 Tamże, s. 24.

39 Tamże, s. 25.

40 W.T.J. Mitchell, *Czego chcę obrazy?*, s. 111.

41 P. Celiński, *Obraz, zmysły i ciała. O wizualnej dynamice u progu biomediołów*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 111, s. 15.

odrębnych mediach wyspecjalizowanych w obróbce literatury, malarstwa lub filmu, ale jako kontinuum wizualnym, które jest zarówno retoryczno-graficzne, jak i obrazowo-piśmienne, dotykowe i interaktywne. To kontinuum z różnymi poziomami kodowania, odpowiednio plastyczne, wywołujące zachowania i reagujące na uczestników w zależności od sposobów jego (samo) zorganizowania. Procesy semantyczne, pragmatyczne i komunikacyjne, które wytwarza, odtwarza i rekonfiguruje, przynoszą efekty społeczno-kulturowe i polityczne. Dzieje się tak dzięki temu, że operacje autopojetyczne tworzące własny system umożliwiają także powstanie systemów społecznych<sup>42</sup>. Jesteśmy podmiotami zależnymi od obiegu obrazów, które torują sobie drogę kanałami komunikacji oralno-językowej. Niewątpliwie Mitchell ma wiele do powiedzenia na temat zasadności przewartościowania naszego rozumienia relacji między literaturą, językiem i obrazami. Wprowadza bardzo pomocne pojęcie mediów mieszanych i wizualności, która zawiera zawsze odwołanie do rozmaitych konfiguracji zmysłowo-percepcyjnych i cielesnych. Dzięki temu „umożliwia na przykład zaprzestanie tępego powtarzania, że literatura jest medium słowa, a nie medium wizualnym”<sup>43</sup>.

Dla wszystkich badaczy – Clarka, Mitchella, Didi-Hubermana – porządku tekstowo-językowe i obrazowo-wizualne nie tworzą odrębnych zjawisk, obiektów czy tożsamości. Nie oznacza to jednak ich niezróżnicowania, ale procesy łączenia i rozłączania. Znana formuła Ludwiga Wittgensteina przydaje się znakomicie, by opisać pewien stereotyp modernistycznej specjalizacji, uniemożliwiający pomyślenie o ruchu logofilii i ikonofilii jako ruchu współbieżnym: „Więził nas pewien obraz [picture]. Nie mogliśmy wydośćać się, bo tkwił w naszym języku, a ten zdawał się go nam nieubłaganie powtarzać”<sup>44</sup>.

Opowieść o przeobrażeniu relacji między mediami piśmiennymi i wizualno-obrazowymi można prowadzić także z perspektywy bardziej szczegółowych przemian technologicznych: cyfryzacji i usieciowienia tekstów. Zmiany te poddane zostały już krytycznemu oglądowi i możemy je śledzić w układających się historycznie sekwencjach – na przykład czytając Waltera

42 N. Luhmann, *Forma pisma*, przeł. J. Mach, w: *Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 10.

43 W.T.J. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, s. 376.

44 L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1953, s. 73.

Benjamin *Dzieło sztuki w dobie technicznej reprodukcji*, Karin Wenz *Tekst w dobie jego reprodukcji elektronicznej* oraz Mitchella *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji biocybernetycznej*. Co zrozumiałe, badacze cybernetycznych i elektronicznych środowisk artystycznych i literackich nie problematyzują już związków między pismem a obrazem jako kłopotliwych czy wymagających refleksji teoretycznej. Piszą o digitalizacji różnych mediów, przewartościowaniu pisma linearnego, wizualnym wyposażeniu tekstu<sup>45</sup>, nowej koncepcji kompozycji, która „rozwinie się od właściwego uporządkowania słów do wzajemnego przeplatania się znaczeń wizualnych, dźwiękowych i tekstualnych” oraz powrocie do zmysłowej tekstowości, usuniętej przez druk<sup>46</sup>. Zasadniczy kierunek uwag dotyczących statusu tekstów w epoce cyfrowej można by streścić w przeświadczeniu, że to wynalazki technologiczne decydują o hierarchii kodów, mediów, materiałów i narzędzi. Druk sprawił, że lingwistyczny model uprawiania kultury i nauki mógł zdominować myślenie o innych mediach:

druk nigdy nie osiągnął tak płynnych przejść między tym, co słowne, a tym, co obrazowe, jakie cechowały iluminację średniowieczną. [...] Pisarze w epoce druku panowali nad elementem obrazowym czy sensorycznym, wtapiając go w sam tekst. [...] W pewnym sensie historię piśmienności zachodnioeuropejskiej można pojmować jako szereg strategii pozwalających zapanować nad tym, co obrazowe i sensoryczne<sup>47</sup>.

Aktualnie mamy do czynienia – co starałam się podkreślić – nie tyle z prostym odwróceniem relacji między obrazem a tekstem, ile z różnymi zakresami, poziomami i ideami mieszania się mediów, kodów, znaków i materiałów. Ich wzajemne zagnieżdżanie w sobie najlepiej ujmują – moim zdaniem – procesy mediacji. Ale stawką filologicznego poszerzenia badań nie są wyłącznie realizacje pochodzące ze środowisk cyfrowych i nowomediálních. Warto wziąć pod uwagę, że również tradycyjny przedmiot filologii w horyzoncie zmian technologicznych i środowisk transmedialnych może zostać pomysłany inaczej.

45 K. Wenz, *Tekst w dobie jego reprodukcji elektronicznej*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 117.

46 P. Delany, G. P. Landow, *Zarządzanie cyfrowym słowem. Tekst w epoce reprodukcji elektronicznej*, przeł. A. Piskorz, w: *Ekrany piśmienności*, s. 79.

47 J.D. Bolter, *Eksplzja obrazów*, przeł. J. Mach, w: *Ekrany piśmienności*, s. 121.

\*\*\*

Moja propozycja nie ma ambicji metodologicznych, nie dostarcza procedur umożliwiających zachowywanie się wobec tekstów, nie wypracowuje narzędzi do postępowania z nimi, jest raczej próbą zakreślenia pewnego horyzontu myślenia, zarysowania kierunku zmian, podkreślenia, że to, co obserwujemy pod postacią zmaterializowanych tekstów i obrazów (obiektów), wiąże się ze sobą na wiele sposobów. Akademicko-badawczy potencjał pola humanistycznego bywa coraz bardziej wątpliwy – wiedza jest produkowana poza instytucjonalnymi gwarancjami jej uwiarygodnienia. Kolonizacja życia akademickiego przez spektakl – iluzoryczną i dokuczliwą potęgę automatyzmu i algorytmiczności, abstrahującej od wartości pracy humanistów – spowodowała, że stale wyłaniające się nowe obiekty badań/formy życia codziennego, politycznego i ekonomicznego mogą humanistom z łatwością umknąć. Przy czym, jak wiemy, nie chodzi już o uwagę poświęcaną gotowym produktom piśmiennie-językowym, ale o historię ich wytwarzania, udział społecznych i ekonomicznych podmiotów w ich krążeniu, a także o to, co podczas tego wytwarzania pozostaje niezauważone. Upominał się o to między innymi Raoul Vaneigem, jeden z sytuacjonistów<sup>48</sup>, pisząc o jednostkowym potencjale, który zostaje wyzyskany przez kapitalistyczną ekonomię. Niemniej pytanie o procesy, które zostają uniewidocznione, gdy bierzemy pod uwagę gotowe obiekty, jest bardziej złożone i nie dotyczy tylko aspektu podmiotowego i autorskiego, ale też wyceny obiektu. Jeśli nie bierzemy pod uwagę tworzenia prestiżu za pomocą bardzo konkretnych procesów, to wówczas wartość obiektu odrywa się od niego samego<sup>49</sup>.

Podsumowując, chodzi zatem o takie wizualne i materialnie ukonstytuowane literaturoznawstwo, które będzie w stanie adekwatnie reagować na nowe zjawiska literackie i językowo-artystyczne, współczesną praktykę artystyczną oraz nie-artystyczną, literaturoznawstwo świadome tego, że granice między tożsamościami materiałów wizualno-graficzno-obrazowych oraz tożsamościami zwizualizowanych dyskursów są wyznaczone lokalnymi interesami dyscyplin. Forma zdobywania wiedzy w ramach tak ujętych badań jest bardziej praktyczna, oparta na doświadczeniu życia codziennego, wiąże w sposób bardziej bezpośredni życie społeczeństwa i wiedzę potrzebną do przetrwania i zrozumienia siebie. I jeśli podzielamy przekonanie, że

48 Cyt. za: M. Wark, *Spektakl dezintegracji*, s. 100.

49 Zob. także A. Kałuża, *Jak poezja staje się dziś? Pod grą, w: tejże, Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, Universitas, Kraków 2015.

społeczne uznanie humanistyki zależy przede wszystkim od efektów edukacyjnych, które są wyrazem odpowiedzialności społecznej<sup>50</sup>, to wydaje się, że obietnica badania transformacji różnych właściwości językowo-wizualnych i obrazowo-materialnych, jaką składa filologia pożeniona z ikonofilią, może wyprowadzić filologię z pułapki społecznej izolacji.

## Abstract

---

**Anna Kałuża**

UNIVERSITY OF SILESIA

*PHILO-logy and Icono-PHILIA: How to Establish Social Recognition for Philology?*

The article reflects on the current significance of philological studies and attempts to develop a concept of literary studies that accounts for the visual and material forms of the observed and analyzed objects more comprehensively. To illustrate the potential that lies ahead for philology, the author draws on art history and its engagement with the so-called pictorial turn. The author argues that philology would benefit greatly if it became iconophilia as well, meaning if it could recognize the intrinsic entanglements of language/textuality and visuality that arise from technological and social transformations.

## Keywords

---

philology, spectacle, media, art history, visuality

---

<sup>50</sup> Zob. A. Skórzyńska, *Performatywność miasta, w: Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, red. E. Rewers, NCK, Warszawa 2014.

---

# Interpretacje

---

## Leo Lipski: forma pisania (brudnopisy listów do Ireny Lewulis)

---

Paweł Paszek

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 315–335

---

DOI: 10.18318/td.2024.3.18 | ORCID: 0000-0001-7467-3468

---

Gdy obserwujemy bicie serca, to bicie serca ulega  
zaburzeniom.

Leo Lipski<sup>1</sup>

Przycisnął jej ramię do siebie i wydało mu się, że trzy-  
ma za ramię NIKOGO.

Leo Lipski<sup>2</sup>

DO NIKOGO NIEPRZYTULONY policzkiem –  
do ciebie, życie.

Do ciebie, znalezione  
kikutem ręki.

[...]

Przytulony do ciebie,  
znalezione kikutem ręki,  
życie.

Paul Celan<sup>3</sup>

Nie gniewaj się. Napiszę o Twoim piśmie.

Leo Lipski<sup>4</sup>

---

**Paweł Paszek** – dr, adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze UŚ. Zajmuje się głównie filozofią sztuki i literatury, antropologią doświadczenia oraz ekokrytyką. Obecnie pracuje nad projektem dotyczącym zagadnienia sztuki jako formy życia, ze szczególnym uwzględnieniem form tworzenia i reprezentacji doświadczeń granicznych w sztuce XX w. Ostatnio opublikował monografię *Aleksander Wat: forma życia. Studium o pisaniu, doświadczeniu, obecności* (2021) oraz artykuł *Leo Lipski. Forma życia osłabionego* (2022). Kontakt: pawel.paszek@us.edu.pl.

---

1 L. Lipski, *Niespokojni*, w: tegoż, *Proza wybrana*, wyb., oprac., wstęp A. Maciejowska, Czarne, Wołowiec 2022, s. 162.

2 Tamże, s. 108.

3 P. Celan, *Do nikogo nieprzytulony (An niemand geschmiegt)*, w: tegoż, *Psalm i inne wiersze*, wyb. i przeł. R. Krynicki, a5, Kraków 2013, s. 179, 181.

4 L. Lipski, *Wybór listów do Ireny Lewulis*, w: tegoż, *Proza wybrana*, s. 246 (dalej w tekście i przypisach jako skrót WLIL).

**L**eo Lipski (Lipschütz) wespół ze swym dziełem pozostaje wciąż zagadką. Możliwe, że niegdyś zmieni się to w szczególne znamię pisarza i stanie immanentną własnością jego twórczości. Są przecież życia i dzieła nieodślanialne, w swoistości niedopisane, otwarte w formie, która skrywa się we własnym cieniu.

Pisarskie przedsięwzięcie Lipskiego przypomina konstelację, w czym odpowiada częściowo postradanej biografii pisarza. Opublikowane utwory i zweryfikowane fakty stanowią punkty orientacyjne, wyznaczają sylwetę, ale spektralna całość niechybnie traci bez pozostałej reszty, na którą składają się próby tekstowe, szczątki, niezrealizowane plany, a także nadal liczne niewiadome dziejów życia pisarza. Archiwalia autora *Piotrusia* tworzą – w przenośni i dosłownie – biobibliograficzny archipelag dokumentów, pism, maszynopisów, brulionów<sup>5</sup>. Część materiałów wciąż czeka odkrycia i odczytania. W perspektywie lokalnych badań oraz względem ogólnej refleksji filologicznej i kulturowej, lektury i relektury twórczości Lipskiego, w tym porównania i korekty, a wreszcie rzetelne i skrupulatne opracowanie materiałów archiwalnych, wydają się niezwykle istotnymi czy nawet niezbędnymi działaniami. Dość wspomnieć, że rozwijająca się lipskologia jawi się jako aktualne i wartościowe studia współczesnej humanistyki<sup>6</sup>.

### Brudnopisy listów

Bezsprzecznie za ostatnią rewelację wyłonioną z insularnego archiwum pisarza należy uznać opublikowany niedawno *Wybór listów do Ireny Lewulis*<sup>7</sup>. Niewielka, choć niewątpliwie ważna antologia epistolograficzna, to 39 wyodrębnionych tekstów mających cechy intymnej korespondencji, które –

5 Archiwalia pisarza pozostają dosłownie rozrzucone – w Polsce, we Francji, w Austrii, w Izraelu. Największym zbiorem dysponuje toruńskie Archiwum Emigracji (zgodnie z wolą donatorki, Łucji Gliksman, część zawierająca dokumenty prywatne pozostaje objęta karencją do 2025 r.).

6 Świadczy o tym rozpiętość kontekstowa rosnącej wciąż bibliografii przedmiotowej; zob. m.in.: „Archiwum Emigracji” 2022, nr 1 (30); *Doświadczenie – pamięć – pismo. Życie i twórczość Leo Lipskiego*, red. A. Zajac, Wydawnictwa UW, Warszawa 2023.

7 Edycja wybranych dzieł Lipskiego z 2022 r. wzbudziła nieco kontrowersji, a ich głównym zarzewiem był niniejszy wybór listów. Kwestii tej jednak nie rozwijam, odbiega ona bowiem od przedmiotu moich zainteresowań; zob. m.in. H. Gosk, *Jeśli nie humaniści, to kto? Kilka słów o „Prozie wybranej” Leo Lipskiego (Wołowiec 2022)*, „Pamiętnik Literacki” 2022, z. 4; P. Sadzik, *Protezy języka*, „Dwutygodnik” maj 2022, nr 333, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10089-protezy-jezyka.html> (31.03.2023).

jak informuje stosowna nota – powstawały w latach 1953–1957. Adresatkę listów Lipski poznał najpewniej pod koniec 1947 roku<sup>8</sup>. W marcu 1949 roku pisał o niej w liście do przyjaciela, Jana Holcmana: „Druga i przypuszczalnie ostatnia kobieta, którą kocham”<sup>9</sup>. Okres realnej bliskości trwał stosunkowo krótko. W 1953 roku Lewulis wyjeżdża do Australii. Relacja, nim zaniknęła, musiała ulec przekształceniu – stała się korespondencją. Nie jest pewne, kiedy ostatecznie kontakt się urwał. Sugerując się wspomnianą datacją, można przyjąć, że trwała jeszcze w 1957 roku.

*Wybór listów do Ireny Lewulis* jako integralna część pisarskiej schedy Lipskiego, a także jako samodzielny dokument biograficzno-literacki<sup>10</sup> ma wartość szczególną już na poziomie edycji, czy może lepiej rzec – samego tekstowego przejawu. Przede wszystkim nie są to listy w ścisłym tego słowa znaczeniu. Jak stwierdza Agnieszka Maciejowska: „Same listy się nie zachowały – Irena nie miała w Australii spadkobierców, którzy przechowałyby pamiątki po niej. [...] Spory plik brudnopisów tych listów pozostał [...] wśród papierów Lipskiego”<sup>11</sup>.

Równie interesująco wypada kolejna uwaga redaktorki *Prozy wybranej*: „Brudnopisy Lipskiego także się nie zachowały (ocalały jedynie w zrobionych [...] w 1987 roku kopiach), choć dwa zostały opublikowane w roku 2002 w *Paryżu ze złota*”<sup>12</sup>. Niewiele więc wiemy na temat materiału, z którego powstał wybór epistolograficznych brulionów. To kolejna przesłanka, by uznać, że prezentacja losów pisania i życia Lipskiego zdana jest na wypadkową ustaleń historycznoliterackich, osobliwych koniektur, nieusuwalnych luk i biobibliograficznych białych plam. Jest w tym pewna fatalność. Można jednak, w co wierzę, spożytkować to pozornie nieprzyjazne fatum.

8 A. Zając, *Życie i twórczość Leo Lipskiego (Lipschütza) – kalendarium biobibliograficzne*, „Archiwum Emigracji” 2022, nr 1 (30), s. 20.

9 Cyt. za: A. Maciejowska, *Słowo wstępne*, w: L. Lipski, *Powrót*, wyb., oprac., wstęp A. Maciejowska, Instytut Literacki Kultura–Instytut Książki, Paryż–Kraków 2015, s. 16.

10 Należy podkreślić, że Lipski miał dość liczne kontakty korespondencyjne; zob. m.in. L. Lipski, *Listy*, w: tegoż, *Paryż ze złota*, wyb., oprac. i postłowie H. Gosk, Świat Literacki, Izabelin 2002, s. 147–181; L. Lipski, M. Chmielowiec, *Korespondencja (1946–1974)*, oprac. A. Maciejowska, O. Hellich (Osińska), „Archiwum Emigracji” 2022, nr 1 (30); *Listy Witolda Gombrowicza do Leo Lipskiego*, oprac. P. Sadzik, „Teksty Drugie” 2020, nr 6; O. Hellich (Osińska), A. Zając, *Leo Lipski – archiwa, dysfunkcje, język. Wprowadzenie*, „Archiwum Emigracji” 2022, nr 1 (30), s. 11.

11 A. Maciejowska, *Przewodnik po wyborze*, w: L. Lipski *Proza wybrana*, s. 22.

12 Tamże.

Jedną z niewyekspluowanych sugestii myśli splątanej (*pensée complexe*) jest pewien rodzaj dekonstrukcji, czy może lepiej rzec, dynamiczny kompleks układów i podziałów, a konkretnie kineplastyczne przyleganie języków i jednostek, dyskursów i organizmów, sapiencji i demencji, rozumu i przypadłości. Owa przyległość najczęściej okazuje się metaboliczną przemianą, wzajemnym konfigurowaniem. W myśleniu o sztuce takie plastyczne pola znaczeń i działań mogą charakteryzować formy bycia, witalne agentury oraz osobliwości, a także w przybliżeniu określać współrzędne ich występowania. Splątanie i kompleksyjność, podobnie jak konstelacje i archipelagi, nie tylko deskryptywnie ujmują nowoczesnie organizowaną refleksję, ale w istocie odgrywają różnorodne role interpretacyjnych zaproszeń, schematów motorycznych refleksji, aktywności i angażu, eksponując potencje spotkań standardu i aberracji, znaczenia i jego braku, tekstu i ciała, pisania i życia<sup>13</sup>. Dzieło Lipskiego wydaje się dla powyższych rozpoznań niemal prototypiczne, a *Wybór listów do Ireny Lewulis* jest tego doskonałą ilustracją: po pierwsze, są to teksty szkice, teksty próby, które dla ich autora były tyle szkołą pisania, ile specyficznymi działaniami, toteż wahają się między biograficznym i literackim, cielesnym i tekstowym, a przez to uchodzą prostym klasyfikacjom; po drugie, na wybór składają się brudnopisy dzieła epistolarnego, które, jeśli istnieje, jest nieosiągalne, są to więc teksty-tropy nieobecnego; po trzecie, podstawą publikacji były kopie brudnopisów, ponieważ oryginały zaginęły<sup>14</sup>. *Wybór listów do Ireny Lewulis* ma wszelkie cechy pisarskiego kurio-

13 Zob. m.in. E. Morin, *Method*, przeł. J.L.R. Belanger, Peter Lang, New York 1992, s. 386-397; tenże, *Introduction à la pensée complexe*, Éditions du Seuil, Paris 2005; C. Malabou, *Plastyczność u zmięczeniu pisma. Dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja*, przeł. P. Skalski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018; C. Malabou, *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality and Dialectic*, przeł. L. Doring, Routledge, New York 2005.

14 Lektura winna tu być próbą wywołania zjawy pisania in statu nascendi, wygnanej z nich metodą edytorską. Jak wiemy, sytuacja brudnopisu jako tekstu zapośredniczonego zakłada osobliwą symetrię – symultaniczne lektury dzieł i ich brudnopisów z jednej strony ukazują pracę formułowania, przebiega ona od zarodka do formy dojrzałej; z drugiej strony umożliwiają rekursywne odbicie, swoistą lekturę na wsteczny, czytanie orientujące się co rusz w stronę „energiczności” pisania. W ten sposób brudnopis staje się indeksem działania, gdyż pośredniczy on w przyszłym, ukończonym dziele w takim stopniu, w jakim przeciąga w terażniejszość przeszłą aktywność. Czyni to brudnopisy strukturami testimonialnymi, które noszą znamiona przebywania z piszącym. Bruliony zyskują więc witalny walor szarej strefy, są zarzewiem rebelii interpretacyjnej. Jak przekonuje Edward Balcerzan, „teoria obejmuje wyłącznie statykę i dynamikę literatury spełnionej, uformowanej, oderwanej od twórcy”, tym samym wciąż doskwierają nam idolatrie metodologiczne, ponieważ – jak kontynuuje autor *Przygód człowieka książkowego* – „przeszanią [one] fenomeny osobniczej, prywatnej, z reguły ukrytej [...] twórczej autokomunikacji”, do której moż-

zum. Składające się nań teksty znamionuje kunszt literacki. Tkanka znaczeniowa bywa tu mistrzowsko subtelna, eksponuje natężenie emocjonalne, a zarazem otacza delikatnym woalem pomysłowych środków wyrazu najbardziej tkliwe sensy, co wybornie prezentuje wrażliwość podmiotu, tak że podczas lektury często wprost odczuwa się bolesną czułość, wzbierającą w obliczu dojmującego osamotnienia. Ale konwencjonalna atrakcyjność tych tekstów to jedno. To, co stanowi o ich wadze, prowadzi w sferę rozciągającą się poniżej zasady korespondencji. Mianowicie intymistyczna przestrzeń komunikacji staje się w tych szkicach – i to w sposób dosłowny – połącją prób graficznych, polem meletycznym.

Brudnopisy listów do Lewulis mimo edycyjnego „wychłodzenia” to teksty wciąż gorące, które jednak wykraczają poza *alchimie du verbe*<sup>15</sup> – to poczta z frontu realnej formacji: „Będę i chcę pisać prawdę, c a ł a prawdę. W listach” (WLIL, s. 242), a w innym miejscu: „Listy do Ciebie są pisane wszystkim dobrym, najlepszym, którym dysponuję. Całą dobrą wolą, która się tu tak szybko spala” (WLIL, s. 243). Z brudnopiśmiennej instytucji wyradza się i w niej kształtuje pisarski tembr Lipskiego, charakter i maska pisania, „ślad osobistej kreski [tracé], nie do podrobienia, której [...] esencja całkowicie przesyca końcową parafę, podpis”<sup>16</sup>. Opisywany przez Ferrariego i Nancy’ego figuralny kompleks parafy w sytuacji autora *Niespokojnych* nabiera szczególnego znaczenia. W marcu 1945 roku Lipski w konsekwencji ataku paraliżu traci zdolność odręcznego pisania, nadto do końca życia będzie się zmagał z zaburzeniami afatycznymi<sup>17</sup>. Dochodzi wówczas do pewnej przemiany, której empirycznym probierzem jest substytucja technik – ruch ręki pisarza, który tradycyjnie odpowiada za osobistą kreskę pisma, zostaje zastąpiony mechanizmem maszyny do pisania. Niemniej wiele maszynopisów – szkice, bruliony, w tym brudnopisy listów – zawiera wykonane lewą ręką (Lipski był

---

na zaliczyć brudnopisy: „wielowariantową literaturę in statu nascendi”; E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013, s. 185.

15 Rimbaudowskim tropem podtekstowo posługuje się sam Lipski: „Przeczytałem książkę, która by ci się podobała: Parandowski: *Alchemia słowa*. To książka o pisaniu. Ale jak napisana” (WLIL, s. 253).

16 F. Ferrari, J.-L. Nancy, *Ikonoografia autora*, przeł. P. Tarasiewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020, s. 15.

17 Zagadnienie to przedstawia szeroko Olga Osińska; zob. m.in. taż, „Ja rozumiałem, tylko nie mogłem mówić”. *O twórczości Leo Lipskiego jako afatyka. Rekonesans*, w: *Medycyna narracyjna. Opowieści o doświadczeniu choroby w perspektywie medycznej i humanistycznej*, red. M. Chojnacka-Kuraś, Wydawnictwa UW, Warszawa 2019.

praworęczny) krótkie adnotacje, sugestie, uwagi do korekt, dopiski, w tym również podpisy<sup>18</sup>. Wszystkie te niemal nieczytelne, najczęściej pojedyncze słowa, łącznie z parafami imiennymi, tworzą osobliwą strukturę niepowtarzalnych śladów. Drżące linie odręcznego pisma splecione w koślawe litery wiążą ze sobą surową bezmienność mechanicznego fontu, zdruzgotaną cielesność, fabułę biografii, detal witalny i własne imię pisarza. I tu znów zachodzi rzecz niespodziana, oto wątek zwykle rezerwowany dla studiów archiwalnych zyskuje kapitalną wartość i stanowi zarzewie konceptu lekturowego, za którym stoi urosła już do rozmiarów tradycji pewna opowieść o hasle kluczu. Wydaje się bowiem, że odpowiednie ujęcie specyficznej autograficzności pisania, niczym właściwie wyartykułowane słowo *szibboleť*, otwiera jedną z dróg do enigmatycznej twórczości Lipskiego jako osobliwej parafy, niepodrabialnej i niepowtarzalnej.

Niewątpliwie brudnopisy listów do Lewulis należy traktować jako wyimki ze sfery prywatnej. Czytanie ich wymaga specjalnego podejścia, odpowiedzialności – są to wszak próby korespondencji zastępującej bezpośrednią relację, próby restytucji utraconego. W najważniejszym zamiarze pisanie – epistolografia jest tego poręcznym przykładem – winno się okazać drogą do rzeczywistej reperacji: „ja, pomimo wszystko, próbuję budować most między kontynentami – [...] z listów” (WLIL, s. 256). Dzięki temu zyskują na wadze fragmenty sprawiające wrażenie pisania in flangranti, partie o charakterze wewnętrznych marginesów, w których autor *Waadi* bezpośrednio i pośrednio odsłaniał własne laboratorium pisarskie. Dzięki temu z owych brudnopisów wyłania się mozaikowa projekcja, dynamiczny autoportret piszącego, a także rodzący się wraz z nim obraz formy pisania.

Na takowy kurs lektury nakierowuje już początek pierwszego szkicu: „To piszę w 10 dni po twoim wyjeździe” (WLIL, s. 239). Trudno o bardziej zwięzłe przedstawienie relacyjnego spojenia rzeczywistości i tekstowości, czasu i miejsca, obecnego i nieobecnego, piszącego i pisania. Deiktyczny zaimek, który w pierwszej kolejności wskazuje na „to”, co jest pisane „teraz”, niejako wtórnie, zza gramatycznego woalu orzeczenia, niby gestem, wywołuje tego, który pisze. Wskazujące „to” oraz terazniejsze „piszę” orientują w stronę epizodu pisania i wywołują performatywnego ducha: „to piszę”, czyli „to”

<sup>18</sup> Maszynopisy, o których mowa, znajdują się wśród udostępnionych zbiorów toruńskiego Archiwum Emigracji – świetnym materiałem ilustracyjnym w tym wypadku są listy i brudnopisy listów Lipskiego do Michała Chmielowca; Biblioteka UMK w Toruniu, Archiwum Emigracji, Inwentarz Michała Chmielowca, AE/MC/VIII/2.

właśnie „piszę”, dokładnie „to”, co ty, adresatko (i ty, czytelniku, w konsekwencji publicznej edycji), właśnie „tu” i „teraz” czytasz. Piszący wypowiada to w dwójnasób – literalnym znaczeniem i działaniem, gestem pisania. Na teksturze, niczym w teatrzyku cieni, ukazuje się hybrydyczna sylwetka, można dostrzec splecione wizerunki piszącego i pisania, plastyczne, wzajemnie niedokończone i nieco przesunięte, jak w widzeniu astygmatycznym. Hipostazy metabolicznych przemian tego, „co zwie się «życiem»”<sup>19</sup>, pozostają wciąż-jeszcze-do-pomyślenia – w pomyłkowym co rusz, wciąż potykającym się dwutakcie: stawania-się-piszącym i stawania-się-tekstu. Pisanie „c a ł e j prawdy” w najlepszym wypadku może znaczyć tylko „całą” widmowość ikonograficznego kompletu piszącego i pisania, gdyż wszelka korelacja tych form to niegotowość i niezupełność.

Brudnopisy listów do Lewulis to obecnie najcenniejsze źródło wiedzy o twórczej i egzystencjalnej kondycji Lipskiego w czasie, który był dlań pisarstwo bodaj najbardziej aktywne<sup>20</sup>. W szkicach epistolarnych ujawnia się mieszanina doświadczeniowa świadomości, egzystencji i cielesności. Świadomość podmiotu korespondencyjnego opanowana jest przez czas i przeszłość, które jako pamięć i nieobecność nieustannie wdzierają się w terażniejszą egzystencję na emigracji. Dochodzą do tego dysfunkcje cielesne, w łączności z polekowym otępieniem omsłabiające wszelkie inicjatywy i wpływające na pisarską predyspozycję. Potrójna szczelina – świadomości, egzystencji i ciała – nieustannie przecina i rozwarstwa domeny podmiotowości, a jedynym, co jeszcze jakoś kojarzy owe wymiary ze sobą i wprowadza w nie witalne tchnienia, okazuje się pisanie:

w fabryce, która jest koło mnie, postanowili pewne rzeczy wyrabiać ręcznie. Więc do szumu maszyn dołączyło się jeszcze nieznośne stukanie młotka o metal. [...] Tego nie można wytrzymać. Więc śni mi się, że leżę na wznak na jakimś tapczanie i mam zamknięte oczy. A ty kłęczysz za mną i zatykasz mi uszy. [...] Ale obmyśliłem najwięcej książkę. Teraz trzeba pisać. To najlepsze, co mogę dla Ciebie i siebie zrobić [WLIL, s. 263-264].

19 F. Ferrari, J.-L. Nancy, *Ikonomia autora*, s. 27.

20 Lata 1948-1960 to okres względnie intensywnej pracy pisarskiej autora, którego płodnym nazwać raczej nie można. Dodać należy, że w okresie listownej relacji z Lewulis wciąż pozostaje obecna w twórczej świadomości Lipskiego powieść *Niespokojni*: „Niedawno musiałem czytać *Niespokojnych*. Jak dużo tam jest Ciebie” (WLIL, s. 252); zob. A. Maciejowska, *Przewodnik po wyborze*, s. 21-30; A. Zajęc, *Życie i twórczość Leo Lipskiego (Lipschütza)...*, s. 21-23.

W powyższe wyznanie Lipski włączył nakaz pisania jako „najlepszego” przedsięwzięcia. Wprawdzie owo „najlepsze” działanie można uznać za próby przedzierania się na stronę obecności i autentycznego bycia, ale – jak widać w załączonym fragmencie – próby te pisarz realizuje za pomocą „zakłęb” nieobecności, metafor i tropów, rojeń i snów. Autor *Niespokojnych* prezentuje tu ścieżkę pisarskiego ekstremizmu, czyli jedynej dlań słusznej i jedynej możliwej praktyki istnienia, którą dobrze charakteryzuje następujące wyznanie: „Nie mogę emocjonalnie pojąć tej prawdy: od mojej funkcji drugorzędnej, pisania, zależy funkcja pierwszorzędna” (WLIL, s. 260). Wiele z takich marginalnych uwag, niby przypadkiem wplecionych w główny wątek, wzbiera znaczeniem i współtworzy wewnętrzne didaskalia, które organizują scenę pisania i w przewrotny sposób uzależniają od siebie rzeczy pierwsze. Jakby oprócz dramatycznego doświadczenia rozłąki pracowało jeszcze inne, niezbędne i konieczne doświadczenie ekstremalne – pisanie jako poręcz i racja istnienia:

Będę pisał. Powinno być: Spróbuję pisać. Nie umiem na razie pisać. Nie widzę żadnej racji istnienia, jeśli się okaże, że naprawdę nie umiem [WLIL, s. 266].

Pisarstwo Lipskiego zapośredniczone, a zarazem pośredniczące w okolicznościach kontyngentnego życia, oznacza bycie podmiotem, autorem, sobą. Wymienione kategorie ogólne skupiają wokół siebie konkretne ekspozycje, role i pozy, między innymi interlokutora listownej dysputy, pariasa historii i społeczeństwa, zdemolowanego ocalańca z wojennej makabry, nieuczestnika Zagłady, emigranta, pisarza na obczyźnie, porzuconego kochanka, samotnika z wyboru, niemistycznego ascety. Dodać do tego należy radykalizację pisania jako korelatu bycia ciałem. Choć wątki niestandardowo ujmowanej cielesności odnajdujemy już w twórczości przedwojennej, dopiero od czasu wystąpienia wspomnianych kłopotów zdrowotnych autor *Piotrusia* pisanie w sposób szczególny kontraktuje z ciałem. W pierwszej kolejności chodzi o próbę odpowiedzi na groźbę „zamurowania we własnym ciele”<sup>21</sup>, to znaczy utraty zdolności komunikacji. Następnie kwestie niniejsze zmieniają się w rachowanie przytomności cielesno-intelektualnej, porażanej działaniem farmaceutyków. Istotne jest, że własne niedyspozycje i zależności somatyczne

21 Zob. L. Lipski, M. Chmielowiec, *Korespondencja*, s. 361. Por. L. Lipski, *Proza wybrana*, s. 58, 270, 380; tenże, *Paryż ze złota*, s. 77.

Lipski rzadko opisywał wprost – zarówno w listach, jak i w tekstach fikcyjnych. W związku z tym za szczególną korporealność jego pisania odpowiadają zwłaszcza specyficzne przekształcenia obrazowe i figuralne. Pisanie, które przylega do ciała, nie tyle przejmuje niedomagania, ile realizuje kineplastyczny zabieg, a dalej protetyczną substytucję i suplementację cielesnego w tekście<sup>22</sup>. Tego rodzaju przyleganie spełnia, a zarazem przekracza ukonstytuowany paradygmat zamienni. W pisarskim projekcie autora *Piotrusia* przyległość pisanego i cielesnego staje się deformacją niedostateczności ciała w tekst. W szkicach listów do Lewulis można to dostrzec w kilku intensywnych passusach, jak choćby we fragmencie z imaginacyjną przemianą tęsknoty, która na początku reifikowana i mięsna, przechodzi następnie w sferę snu, zyskując znaczenia zdruzgotanej cielesności, by wreszcie na końcu obrócić się w trop tekstowo-życiowy:

Tęsknota leży przede mną. Jest namacalna, z mięsa. W koszmarach jest dużym wąłkiem z ciała, okrągła. Ma coś z kikuta. Niepodobna jej obejść ani ominąć. Żyje [WLIL, s. 261].

### Forma pisania: metabolizm

Pisanie to metabolizm. Twórczość Lipskiego znajduje się wśród najznamiętszych tego przykładów<sup>23</sup>. W brulionach listów do Lewulis pisarz przywdziewa szaty epistolograficznej osoby z insygniami podmiotu dyskursu miłosnego, co rusz ów dyskurs obracając w fabułę twórczego doświadczenia. Daleko tu jednak do autotekstowej monodii czy „autoreferencyjnych procesów, [...] grafomańskiego autyzmu czy solipsyzmu”<sup>24</sup>. Wręcz przeciwnie, to „pisanie naprawdę” (WLIL, s. 261), które jest podobnie jak w argumentacji Ferrariego i Nancy’ego:

22 Por. O. Hellich (Osińska), *Choroba i archiwum. Medycyna w twórczości Leo Lipskiego*, „Archiwum Emigracji” 2022, nr 1 (30).

23 Metaboliczne odczytania próz Lipskiego – zwłaszcza powieści *Niespokojni* – przedstawiła w swej monografii Marta Tomczok. Ostatnio własną wersję tego trybu lektury zaproponował Andrzej Zieniewicz; zob. M. Tomczok (Cuber), *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2011, s. 52-119; A. Zieniewicz, „Niespokojni”. Wymilczany inno-tekst, „Archiwum Emigracji” 2022, nr 1 (30).

24 F. Ferrari, J.-L. Nancy, *IkonoGRAFIA autora*, s. 49.

nieskończonym przechodzeniem między dwoma ciałami, uchwytym przejściem od jednego do drugiego korpusu – od korpusu autora do korpusu dzieła. Pisarstwo i ruch, który jest w nie wpisany, pojawiają się dopiero w chwili, gdy dwa ciała lekko ocierają się o siebie, gdy dwa ciała pisma rozbrzmiewają jedno przez drugie<sup>25</sup>.

W mikroantraktach epistolograficznej perypetii Lipski przedstawia obraz metamorfozy – ze szczeliny pisania, niczym z transformacyjnej maski, wyłania się inne, nowe oblicze: „O pisaniu: nie wiem, jak i co pisać. Zarysowało się to już dawno. [...] A co napiszę, to zaraz w drogę” (WLIL, s. 240); „Jestem bardzo nieprzytomny. Np. gdy wychodzę z domu, biorę zamiast laski ołówki. To jest symboliczne” (WLIL, s. 245).

Podobny lekturowy kurs obrała ostatnio Hanna Gosk – wychodząc od interpretacyjnej próby z zapisem *Narysować kotka*<sup>26</sup>, badaczka udowadnia, że jakość psychiczno-podmiotowa powstała ze splotu traumatycznej pamięci, zdrowotnych problemów, osobistych strat, komplikacji historycznych i emigracyjnego ulokowania zostaje twórczo przekształcona i oddana w nietypowych formach pisarskich:

Zapiski Lipskiego o charakterze epistolarnym mają znamiona silnego pobudzenia emocjonalnego i wewnętrznego napięcia. Zawierają ślady intensywnego pamiętania, stanowią formę jednoczesnego doświadczania przeszłości i terażniejszości, są swoistym działaniem. Można je odczytywać z uwzględnieniem wskazań estetyki afektywnej, która takie działanie-doświadczanie-pamiętanie uznaje za odmianę formy estetycznej, decydującej o kształcie podmiotowości jednostki „uprawiającej” wspomnianą trójaktywność. [...] Można się zastanawiać, na ile świadome, na ile mimowiedne jest tu użycie formy artystycznej antynarracyjnego nieopowiadania przeciwko realnej i aktualizowanej w pamięci wspomaganej wyobraźnią opresji. Takie nieopowiadanie powstaje z resztek, pozwala jednak w skupieniu i napięciu

25 Tamże.

26 H. Gosk, „Narysować kotka”. Doświadczenie, pamięć, wyobraźnia w antynarracyjnym mikroopowiadaniu, „Archiwum Emigracji” 2022, nr 1 (30). Przywołanie *Narysować kotka* zarówno w artykule Gosk, jak i tutaj powodowane jest bezpośrednim związkiem owego tekstu z brudnopisami listów do Lewulis – konkretnie z brudnopisem „[Walka z podświadomością..]” (WLIL, s. 257) i następującym po nim „[Gdy piszę czarny list..]” (WLIL, s. 259). *Narysować kotka* oraz obydwa bruliony wydają się szkicami jednego listu.

pochylić się nad utratą i nieobecność zamienić w głęboko przeżywane doświadczenie<sup>27</sup>.

Wspomniana trójaktywność „działanie-doświadczenie-pamiętanie” to swego rodzaju metronom domen pisania, którego zastosowanie nie kończy się na okołokorespondencyjnych tekstach autora *Waadi*. Podobnie kategoria „antynarracyjnego mikronieopowiadania”<sup>28</sup> trafnie charakteryzuje reprezentacje doświadczeń i „strasznych skurczów nieobecności”<sup>29</sup> w całym dziele Lipskiego. Praca świadomości, oddziaływania afektywno-emocjonalne, akces zewnętrżności, cielesność, egzystencja obracająca się ku przeszłości – wszystko to „wżywa się” w tekstowy biotop, tętni w pisanim przedstawieniu:

Noc jest coraz to głębsza, coraz to bardziej bezdenna, wydłuża się jak kwiat i we wnętrzu ukryte są pręciki i pyłek. Kochana, w nocy mogę uwierzyć w jedynność pisanego, w jego nieomylną trafność. Zanurzam się w nocy – studni, gdzie gdzieś na dole, w zwierciadle świeci księżyc lub przechodzą chmury niesfornym stadem. Zamiatają ulice jak pokój, jest chamsin, chiński, nieruchomy, szary, jak ze stali, gdzie widać morze stojące jak misa rtęci, na nim położony gładko statek z białym żaglem. Mewy siedzą na wodzie, senne i zmęczone [WLIL, s. 253].

W omawianych brudnopisach listów szczególnie interesująco wypadają partie, w których czytelność tekstu ustępuje wobec wrażenia pisania na gorąco – to fragmenty zarządzane mozołem „lepiania i rozplądania”<sup>30</sup> słów i zdań. Owo wrażenie wstępnie nazywam efektem pisania, ewentualnie efektem graficzności. Jeśli chodzi o wymiar techniczny owych partii, zasadne wydaje się wskazanie tendencji w stronę katachrezy. Zwłaszcza subtelnie abuzyjne zachwianie znaczeń i syntaktyki o potencjale tropiczno-figuralnym przyczynia się do poczucia niestabilności, a w konsekwencji wywołuje efekt dopiero tworzącej się tekstury. Właściwie kwestia ta wykracza poza bruliony epistolarne, gdyż w całym dziele autora *Piotrusia* dają o sobie znać dynamiczne

27 Tamże, s. 168, 171.

28 Por. H. White, *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2019, s. 81.

29 L. Lipski, *Paryż ze złota*, s. 79.

30 Por. L. Lipski, *Niespokojni*, s. 73.

domeny reprezentacji, w których doświadczenie przedstawione koreluje z doświadczeniem przedstawiania. Faktury tekstów Lipskiego rzadko bywają wygładzone. Nawet jeśli nie była to zakładana strategia, to podkreślić należy, że Lipski był świadomy „nierówności” i kwestie te niejednokrotnie tematyzował:

Niektóre udane pomysły, niektóre zgrzytające nierównościami. Przez wszystko wybija się „JA”. (I to jest niedobrze). Wychyla się jakby z opowiadania. Dużo po polskiemu. Szkice zgrzytające w spięciach. [...] Nie mam w tym opowiadaniu uczucia pełności, zadowolenia. Bardzo ciężko je przeżywać. Pisałem niektóre ustępy prawie że ze wstrętem. Nie interesuje mnie „mięso” powieści. Interesują tylko sformułowania, które żadnych materialnych korzyści nie przynoszą [WLIL, s. 244-245].

„Wychylanie”, „zgrzytanie”, „spięcie”, „ciężkie przeżywanie”, „wstręt” – to symptomy przedzierzgnięcia materii doświadczenia w materię tekstu. Forma pisania stanowi tu ogniwo pośrednie, a dzięki efektom graficzności odkrywa metaboliczny dynamizm:

Mam wargi suche. Jestem zrównany z ziemią. Mole i czerwie. Mówiłaś. Z czułością myślę o pisaniu; towarzyszka. Nie wiem, czy potrafię: w pierwszym rzędzie idzie życie, a ja nie żyję [WLIL, 252].

Fragment ten to tekstura *im Werden* – lapidarność, jukstapozycja, nieco zaskakujące zestawienie leksykalne, syntagmatyczna nierozstrzygalność. Efekt graficzności moderuje znaczenie i sens tekstowego wyjątku w stronę procesu, uwidacznia fizjologię, osobliwy nerw pisania w przyleganiu do siebie komunikatu i komunikującego. Spojeniu podlegają forma „teraz” pisanego właśnie tekstu i formacja „teraz” piszącego tekst. Lipski w trakcie pisania „z czułością myśli o pisaniu” (WLIL, s. 252) – nabiera dystansu, by zaraz, w następnej chwili, wprost stopić się z tym, co tekstowe. W momencie kiedy dystans autora i pisanego jest wyraźny, nominalne i gramatyczne znaki obecności jasno pozycjonują bieguny – wiadomo, kto i co pisze. Natomiast kiedy ów dystans maleje, różnica się rozmywa, ale paradoksalnie nabiera mocy – wtedy oficjalne znaczniki świadomości, egzystencji i ciała są już tylko tekstem. Forma pisania osiąga pik i zaraz rozplywa się w teksturze. Postępując w tej refleksji krok dalej, można założyć, iż Lipski „myślał” pisanie tak intensywnie, że pisząc, prawem szczególnej przemiany cały stawał się pisaniem: „Czasem

tak intensywnie myślę listy, że wydają mi się napisane. Tak było wczoraj, gdy wysłałem pustą kopertę (14 listopada)” (WLIL, s. 247)<sup>31</sup>.

Lipski w brudnopisach listów do Lewulis przedstawił całkiem sporo bezpośrednich odniesień do spraw pisania i pisarstwa – czy to w formach autoprezentacji i autokomentarzy, czy też w bardziej wysublimowanych sekwencjach tropiczno-figuralnych. Pisarska praca okazuje się dla niego konieczną czynnością, istnieniowym gestem mozołonego kojarzenia siebie z rzeczywistością, niemożliwą restytucją przeszłości: „Wydaje mi się, że jeszcze potrzebuję trzech książek. Po tym będę potrzebował stu. Po tym będę chciał wyjechać w teren, w przeszłość” (WLIL, s. 266). Są jednak również takie wyjątki, gdy pisarz skarży się i przyznaje do nieusuwalnych trudności, problemów z językiem i wolno posuwających się prac:

Dziś przed godziną miałem pierwszą satysfakcję z pisania. Inna rzecz, to jest obiektywna wartość. W każdym razie piszę. Nie ma dnia *sine linea*. Wykreślam bez końca i zostaje tylko to, co między wierszami. Dosłownie [WLIL, s. 241].

Jeszcze o pisaniu: ja mam strasznie niską wydajność i to trwa latami [WLIL, s. 242].

Spisuję siebie, jak gdybym był ołówkiem. [...] Wysycha język. Staje się mniej giętki. Nie pomagają słowniki, których zresztą nie ma. Rozpacz. Co robić? Spisuję siebie [WLIL, s. 243].

Piszę od dwóch tygodni z nieprzewyciężonym jak dotychczas wstrętem. Ale postanowiłem przeznaczyć codziennie czas na to: od 10-11 do 3 nad ranem [WLIL, s. 265].

Z tego rodzaju wyznań wyłania się sylweta złożona z objawów i autodiagnoz. Aktywny i retroaktywny profil pisania spełnia do pewnego stopnia funkcje kuracyjne, niemniej dynamiczna mediatyzacja niweczy terapeutyczne rezultaty. Dzieje się tak dlatego, że pisarskiej kuracji poddawane jest to, co w pewnym sensie zostaje wywołane samym pisaniem. Inaczej mówiąc, pisanie wywołuje chorobę, której jedynym remedium jest samo pisanie.

31 Por. L. Lipski, O. Raskin, *List*, „Archiwum Emigracji” 2022, nr 1 (30), s. 334.

Autoportret piszącego i obraz pisania to struktury deficytowe, powstają i jednocześnie znikają. I tak też Lipski, pisząc, „spisuje siebie”, co należy rozumieć przynajmniej dwójako – jako tradycyjne „sobąpisanie” siebie<sup>32</sup>, a także jako wyczerpywanie, eksploataowanie aż do braku, swoistą apoptozę, „spisywać się” bowiem można również w taki sposób, „jak gdyby się było ołówkiem”. Odpowiada temu dosłowne docieranie do pustki w tekście: „piszę. Nie ma dnia *sine linea*. Wykreślam bez końca i zostaje tylko to, co między wierszami. Dosłownie” (WLIL, s. 241). Komunikat w dosłowności osiąga granicę wyrazu. Ale to nie wszystko. Dosłowność w krytycznym momencie obraca się w swoje przeciwieństwo. Oprócz literalnego znaczenia rodzi się trop pustki, który sugeruje istnienie niewidocznej parafy. W ten sposób powstaje inna tradycja sensu jako przy-słownej, „między-wierszowej” luki: „z nieprzewyciężonym jak dotychczas wstrętem”, „spisuję siebie” i „zostaje tylko to, co między wierszami” (WLIL, s. 265, 243, 241). Może zatem nieco zaskakiwać, że ta sama pisarska praca jest argumentem na rzecz życia, wsobną dyplomacją, czymś w rodzaju modus vivendi:

Poruszam się w ślepych mieście. Nie broniłbym się, jak to robiłem w R[osji] i podczas pierwszych dni p[araliżu], przed śmiercią. Jest mi wszystko jedno. [...] Ale myliłabyś się, gdybyś sądziła, że widać to po mnie albo po pokoju. Pokój jest uporządkowany, a ja jestem pogodny. [...] Wyjście? Nie widzę żadnego. Półwyjście – to uwiązać się w pisaniu [WLIL, s. 248].

Zamyśl podniesienia na siebie ręki więźnie w sytuacji przypominającej klincz – piszący oddaje się opresji pisania<sup>33</sup>. Jak przekonuje Olga Hellich, dla Lipskiego „literatura staje się i jedyną drogą «pół-wyjścia» z doświadczanego bezsensu istnienia oraz z samotnie przeżywanej, pełnej cierpienia codzienności, i przestrzenią, w której rozgrywa się doznawana przezeń utrata”<sup>34</sup>. Przypomina to hipotetyczną fabułę, w której więzień labiryntu nieustannie usiłuje opuścić błędną przestrzeń, ale każdy jego kolejny krok tworzy przed nim nowe zawilości, odsłania „kłąb rodzących się dróg, które rosną,

32 Zob. M. Foucault, *Sobąpisanie*, przeł. M.P. Markowski, w: M. Foucault, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, przeł. B. Banasiak i in., red., wyb. i oprac. T. Komendant, postowie M.P. Markowski, Aletheia, Warszawa 1999; R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2001, s. 50-87.

33 Zob. H. Gosk, „Narysować kotka”, s. 167-168.

34 O. Hellich (Osińska), *Choroba i archiwum*, s. 62.

schodzą się, rozlatują nieobliczalnie, niespodziewanie, mimo to prawidłowo i nieuchronnie”<sup>35</sup>.

Nie sposób jednak pominąć bardziej dynamicznych sensów, których źródłem jest koincydencja „półwyjścia”, „uwiązania się”, „pisania”, a także licencyjnego „uwiązać się w” (nietypowy przyimek)<sup>36</sup>. Powstaje w ten sposób dziwaczny imperatyw, którego drobne sprzeniewierzenie gramatyczne wywołuje efekt pisania, a dalej propozycję bycia in spe „w” czy „przy” nadziei. Nie dotyczy to przy tym skutecznej rewitalizacji ani odmiany losu. „Uwiązać się w pisaniu” to dać się opętać bliskiej przyszłości pisania jako niepełnej, „półwyjściowej” podmioty uzależnienia od rozdzierającej tęsknoty i mar nieobecności na rzecz innego uzależnienia – od pracy fikcji, blefu litery i języka, czyli tego, co składa się na „życiodajny błąd fantazji”<sup>37</sup>, jedno z widm formy pisania.

Pisanie stanowi niemocne sytuowanie w byciu. Są to nieznaczące, ślimacze, ale wyczerpujące manewry: „Muszę się bardzo pomęczyć, i to nie będzie łatwe, o ile w ogóle. Nie potrafię obszernie pisać” (WLIL, s. 240). Jest w tym zadziwiająca dwuznaczność pisania, które, po pierwsze, należy do dziedziny *poiesis* (ποίησις), do szczytów twórczego życia w samym środku fetyszu, a po wtóre, okazuje się ciężką pracą, cielesną udręką i niewzniosłym bólem, co łączy je z domeną *ponos* (πόνος)<sup>38</sup>. Pojetyczne uwzględnienie nie budzi zastrzeżeń, co innego przewrotne, by nie rzec bluźniercze, związanie pisania, działalności powszechnie branej za lekko-bytową, z terminem *ponos*, który w dawnej grece oznaczał wyczerpujący znój życia, harowę, niewolniczą

35 L. Lipski, *Niespokojni*, s. 72.

36 Rzecz tę można oczywiście zrzucić na karb „problemów” z językiem polskim, do których Lipski przyznawał się również w brulionach listów do Lewulis: „Bibiku Kochany, nie noszę chałasów, mówię prawie zawsze «tę», nie «tą», nie cierpię, jak się rondel tendelenda po umyciu, kurczę się, gdy słyszę, że z kranu cieknie, boję się że zapomnę po polsku” (WLIL, s. 240).

37 Formuła „życiodajny błąd fantazji”, przytoczona przez Agatę Bielik-Robson w „*Na pustyni*”, przerzuca kontekstowe mosty między „ocalającą krytyką” (*rettende Kritik*) Waltera Benjamina, kryptoteologiczną i mesjanistyczną reinterpretacją nowoczesności autorstwa Bielik-Robson oraz zapoznanym znaczeniem „fantazji” jako wkraczania w „pokazującą (się) zmienność”, tj. „wstępowania w uobecnienie”, na które zwracają uwagę m.in. Martin Heidegger i Catherine Malabou; zob. m.in. A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Universitas, Kraków 2008, s. 432-439; C. Malabou, *Plastyczność u zmierzchu pisma*, s. 60-61.

38 Zob. *Słownik grecko-polski*, t. 3., red. Z. Abramowiczówna, PWN, Warszawa 1962, s. 599; *Pocket Oxford: Classical Greek Dictionary*, red. J. Morwood, J. Taylor, Oxford University Press, Oxford 2002, s. 266. Por. M.J. Siemek, *Wykłady z filozofii nowoczesności*, red. M. Falkowski, M. Pańków, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 11.

nieproduktywną pracę. *Ponos* odważa bycie instrumentalne najniższej rangi, które w swojej prekarność musi oclić każdy występ słowem. Mowa tu o byciu skazanym na bezowocne, niechwalebne szykowanie formy dla nadciągającej śmierci. A jednak fatalny stygmat umęczenia – ów glejt na udział w śmiertelnym korowodzie – jest także bliźną witalności. Skoro pośród sensów leksemu *ponos* skrywa się bezimienny żywioł, to pisanie, będące praktykowaniem nuklearnej pracy słaniającego się ciała i zbitej egzystencji, może oznaczać zarówno ostatnie słowo, jak i najsłabszą z rebelii na tyłach istnienia, najmniejszą dywersję. „Półwyjście”, o którym Lipski wspomina Lewulis, odsłania pisanie jako ekstremum, w którym litera i gest, „metafora” i „animalizm” zachodzą na siebie, mierzą się, wykreślają wzajem i kompleksowo płaczą, rezerwując dosłowną i międzywierszową „dwuznaczność *signifiant* jako Życia”<sup>39</sup>.

Zdaniem Lipskiego rzetelny pisarz musi się pisaniem trudzić. Jest to wyznacznik totalności pisarskiego projektu i skala dla dzieła. W 1954 roku – a więc z początkowego okresu korespondencji z Lewulis – Lipski w liście do Michała Chmielowca opowiada się za tymi, którzy

piszą w niepokoju, z zaciśniętymi ustami albo szczękając zębami. Trudności zdają im się nie do pokonania. [...] Wiadomo, jak Flaubert piłował każde zdanie, jak p i s a ł ciągle ten sam fragment dzień, noc, znowu dzień. Strasznie trudno<sup>40</sup>.

Dla autora *Niespokojnych* trud pisania jest miarą autentyczności i zaangażowania, te zaś są próbami totalności i realnej formacji piszącego<sup>41</sup>. Inaczej mówiąc – to, co tu jawi się jako niskie i nieznaczne, okazuje się skrytym wigorem, czyni pisanie życiowym działaniem:

Piszę słowa skazane na zagładę przez czas, przez przestrzeń, niewarte chwili obecności. Jak ranne ptaki przelatujące morze. Jest noc parna, niespokojna [...]. Podziemne krążenie, przelewanie: wiosna. Koty uginają blachę na dachu [WLIL, s. 258].

39 J. Derrida, *Edmond Jabès i pytania księgi*, w: E. Jabès, *Księga pytań*, przeł. A. Wodnicki, Austeria, Kraków 2004, s. 215.

40 L. Lipski, M. Chmielowiec, *Korespondencja*, s. 407 (wyróżnienie Lipskiego). Por. L. Lipski, *Niespokojni*, s. 101, 107-108.

41 Zob. L. Lipski, M. Chmielowiec, *Korespondencja*, s. 409.

Jest parna noc, niespokojna [...]. Podziemne krążenie, przelewanie. Koty uginają blachę. Jesienną wiosną tętni nerwowo głębia ziemi. [...] Piszę te słowa skazane na zagładę przez czas, przez przestrzeń; są jak ranne ptaki przelatujące morze [WLIL, s. 259].

Czynność pisania sprawia wrażenie torującej ramy egzystencji, a pisane słowa, wedle deskryptywnego dookreślenia, włączają świadomość piszącego w czas i przestrzeń. Bez poetycznej glorii „piszę” Lipskiego oznacza pozycję *minorum gentium*, odarcie z horacjańskiego splendoru trwania nad rzeczami i wbrew przemijaniu. W słabym „piszę” po raz kolejny ujawnia się sylwetka piszącego i obraz pisania. Instancja nadawcza przylega do śladu, którego formą jest zdaniotwórczy predykat, a ekstensją znaczenie i działanie określone owym czasownikiem. I znów wraz z efektem graficzności pojawia się przeświadczenie, że piszący uobecnia się wyłącznie tekstem, a ściślej rzecz ujmując, staje się pisaniem, tym razem „skazanym na zagładę”. Przywodzi to na myśl *performative utterance*, które ulega tej samej słabości, jaka je zakłada. Podobnie piszący uobecnia się, ale „ginie z powodu” i „upada pod przemocą”<sup>42</sup> pisania, to znaczy raz jeszcze wybiera „półwyjście” zamiast rzeczywistej śmierci.

Oprócz cytacji, w których pisarskie rozterki zostały wyrażone przez Lipskiego eksplicytnie, odnajdziemy w brudnopisach korespondencji do Lewulis wiele fragmentów, gdy omawiana kwestia pozostaje procesem przebiegającym w tle. W jednym z pierwszych brulionów możemy przeczytać:

Dziś, 26 czerwca, obudziłem się w czas, obudziło mnie: Nie ma. Runęły domki z kart. Nie potrzebowały aż runąć. Zmiótł je oddech. Rozpląnęły się [WLIL, s. 240].

Konkretny sens precyzyjnej chronografii i gramatycznej jawności nadawcy zostaje osłabiony przez wtargnięcie „nijakiego” poczucia braku, ale i to równie szybko traci wyraz na rzecz sekwencji asydentycznej. Funkcję tej ostatniej można sprowadzić do dekoncentracji semantycznej i obrazowej – „nie ma”, które wyrywa ze snu, zmienia się w językową widokówkę rozpadających się domków z kart. W skoncentrowanym telegramie dosadny i dojmujący

<sup>42</sup> Zob. J.W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 7-8; R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Aletheia, Warszawa 2011, s. 17-21.

wyraz zyskują świadomość i samowiedza opuszczonego podmiotu, który zarażony przeszłością, usiłuje określić swoje położenie w wybrakowanej terażniejszości. Dokładna rachuba dnia i miesiąca, czyli cała konkretność daty, zderza się z nieokreślonym brakiem. Nieco dziwaczny, powtórzeniowo-zacinający się zestaw składni („obudziłem się”, „obudziło mnie”) antycypuje – a właściwie już zawiera w sobie – sentencję wyroku: „Nie ma”. Na tym nie koniec, można tu bowiem wskazać jeszcze swoistą „znaczącość”, uzupełniającą literalną semantykę – zestrój brzmieniowo-akcentowy („w czas”, „nie ma”, „z kart”) konfrontuje się z rytmem syntagmy, co wywołuje iluzję przebudzenia. Następnie można zauważyć, że negacja („nie ma”) tworzy z podmiotem zestrój aliteracyjny („mnie: Nie ma”), co prowadzi do quasi-alternacji („mnie”: „nie ma” czy „mnie”: „nie”), która prowokuje odczytania amfibologiczne (np. „Nie ma” – kogo? – „mnie”, albo „obudziło mnie” to, że mnie „nie ma”). Na powierzchni tekstu powstaje zatem coś, co przypomina ruchomą tmezę, a sam dynamizm owej sytuacji odpowiada za skryty efekt pisania. W nietypowy sposób ujawnia się też forma: w pisane słowo zdaje się wchodzić coś, czego znaczenia należy szukać „między wierszami. Dosłownie” (WLIL, s. 241). Tekstualny kompleks wokół „mnie: Nie ma”, podobnie jak wcześniej „piszę”, osiąga sugestywność specyficznego performatywu – kinoplastycznie dopasowuje się i przylega do wklęsłości po stracie, w pewnym sensie stając się nią. Krótko mówiąc, wzruszające wyznanie to nanoalegoria formy pisania.

### **Pisanie totalne (suma)**

Lipski w *Sarnim braciszku*, ostatnim tekście opublikowanym za życia, usiłował opisać coś, czego opisać się właściwie nie da – można o tym pisać, nieustannie zawieszając akt, doprowadzając do radykalnego wahania:

Gdy usiłuję go sobie przypomnieć, nie mogę. Jest zbyt nieokreślony, jakby podlegał prawu Heisenberga; o drgających konturach, przezroczysty, wąska ręka, szara jak u dwuletniego dziecka<sup>43</sup>.

Pisanie ekstremalne, holografia, to ślady, które powstają i zanikają w literaturze, w tekstach, w fabułach, w języku. Jako aktualność słabego życia, „miejscu niespodziewanych spotkań”, „ciche przejścia w olśniewającej obecności

43 L. Lipski, *Sarni braciszek*, w: tegoż, *Proza wybrana*, s. 396.

ciał"<sup>44</sup>. Ślady te są niczym chłopiec, niepamiętany brat „sarnich sióstr”. Holograficzna radykalizacja nie oznacza pisania nieustannego – Lipski pisał sporadycznie, ale pisanie było dlań krytycznym przechodzeniem: „Po napisaniu dłuższego opowiadania [...] gotuje się we mnie – nic. Nie mogą sobie dać rady ze sobą. Chodzę, chodzę, chodzę i chodzę. Po ulicach, sam, w nocy” (WLIL, s. 247), czy też: „Powracam z szamotania się, ze spraw nieudanych: z pisania” (WLIL, s. 253-254). W splątaniu tego, co literackie i pozaliterackie, w konfrontacji performatywnego piku i niskiego trudu pisarskiego cechu, w kompleksach przyległości i przemian, wśród plastycznych mieszanin ciała, egzystencji i świadomości – „funkcja drugorzędna, pisanie” (WLIL, s. 260), staje się znaczeniem formy życia. Właśnie dzięki temu w pisaniu realizują się – tj. docierają do jakiejś sygnifikacji – doświadczenia-granice, przeciążenia, załamki bycia, pustki i nieobecności. W inscenizacji kryzysu pisanie – epistolarnie czy fikcyjne – odmienia się przez śmierć i jej przeciwieństwo:

Te listy są materiałem wybuchowym, czymś niszczącym, wyzwalającym. Pozwalają swobodnie oddychać. Tylko nie ma czym. Te listy są dla mnie zabijające i wyzwalające: dwa pojęcia na pozór różne [WLIL, s. 260].

Metafora „materiału wybuchowego” określa heterologiczną formę pisania Lipskiego, której istotne cechy odpowiadają splątanim sensom emergencji i destrukcji<sup>45</sup>. Należy jednak pamiętać, że w twórczości autora *Piotrusia* sensy tych pojęć („eksplozja”, „niszczenie”, „wyzwalanie”, „życie”) modulują najczęściej ilościowa nieznaczność, poszczególność i detaliczność, toteż wbrew ich maksymalistycznym asocjacom znaczą one to, co osłabione, labilne, plastyczne. Przytoczony wyjątek z listowego brulionu nie jest okazijną refleksją. Trop „materiału wybuchowego” wiedzie ku innym utworom – w *Niespokojnych* główny bohater o hołubionym Louisie-Ferdinandzie Célinie wypowiada taki sąd: „Najsilniejszy środek wybuchowy w literaturze. Gdyby się chciało trochę przesadzać, można by powiedzieć, że jego zdania mogą zabijać”<sup>46</sup>. Ale

<sup>44</sup> F. Ferrari, J.-L. Nancy, *Ikonoografia autora*, s. 50.

<sup>45</sup> Zob. C. Malabou, *Ontologia przypadku. Esej o plastyczności destrukcyjnej*, przeł. P. Skalski, Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2017, s. 10-13; por. też, *The New Wounded: From Neurosis to Brain Damage*, przeł. S. Miller, Fordham University Press, New York 2012; też, *The Future of Plasticity: An Interview with Catherine Malabou* (wywiad przeprowadzony przez K. Lawless), „Chiasma” 2018, nr 3, s. 107.

<sup>46</sup> L. Lipski, *Niespokojni*, s. 137.

w *Niespokojnych* semantyka emergencji i eksplozji chyba najdobitniej ujawnia się w portrecie Ewy – postaci-tajemnicy. Wizerunek bohaterki wyłania się systematycznie jako formowanie i destrukcja. Począwszy od eksperyencji czasu dzieciństwa, aż po próbę z własną śmiercią – życie znaczy dla niej pochłanianie świata, pochłanianie siebie, hiperbiologizm, cielesną zupełność, całkowitą aktywność aż do letalnej granicy:

chęć rozbicia komuś głowy, rozbicia choćby szklanki, wybuchu, rzucenia wszystkiego, aby rozleciało się z hukiem; ucieczka i śmierć: płaski krajobraz, pochmurny, płaski dzień; ból odjeżdżania i umierania, podobny do bólu, który zadaje sobie czasem, raniąc się umyślnie w działaniu<sup>47</sup>.

Opis ten można traktować jako szczególną metonimię pisania ekstremalnego. A jako taki stanowi kolejne już, nieodmiennie częściowe rezyduum fascynującej i fantastycznej konstelacji formy pisania i formy życia, łączącej archiwalia i oficjalne edycje dzieł Lipskiego. Niech też stanowi przewrotne motto, które sens sumy wyprowadza ku następnym działaniom.

---

47 Tamże, s. 129.

## Abstract

---

### Paweł Paszek

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

*Leo Lipski: Form of Writing (Drafts of Letters to Irena Lewulis)*

The article presents Leo Lipski's *Wybór listów do Ireny Lewulis* (Selected Letters to Irena Lewulis) as a heterological document on the creative process. Alongside the traditional intimate semantic fabric typical of love epistolography, *Wybór listów* embodies a significant self-reflexive and self-thematizing discourse on writing as a form of life and *raison d'être*. The article employs post-deconstructive practices of micrological readings and re-readings to conceptualize Lipski's texts as plastic forms of writing. In line with theorists such as Morin and Malabou, these forms engage the intertwined dimensions of the personal, the global, the organic, and the discursive. Moreover, the article argues that the letters' rough drafts comprising the above selection prove to be textual battlegrounds where real writerly toil thoroughly intensifies the present, the corporeal, the linguistic, and the graphic. Ultimately, the presented approach to Lipski's specific autography provides one of many keys to understanding his oeuvre. Furthermore, such an approach forms a basis for diagnosing new ontologies of subjectivity, works, and the text–life relationship in a more general way.

### Keywords

---

Leo Lipski, form of writing, form of life, plasticity, tangled thought

---

## Słowianin wśród Nordyków. Norwegowie i Norwegia podczas drugiej wojny światowej w opowiadaniach Leopolda Tyrmanda

---

Jordan Siemianowski

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 336–350

---

DOI: 10.18318/td.2024.3.19 | ORCID: 0000-0001-9276-366X

---

**L**eopold Tyrmand urodził się 16 maja 1920 roku w Warszawie, zmarł 19 marca 1985 roku w Fort Myers na Florydzie. W 1938 roku rozpoczął studia na wydziale architektury Académie des Beaux Arts w Paryżu. Wybuch drugiej wojny światowej zastał go w Warszawie, skąd po miesiącu ukrywania się uciekł do Wilna. Tam dołączył do Armii Krajowej, co w kwietniu 1941 roku przyczyniło się do skazania go za działalność antylitewską. Po agresji Trzeciej Rzeszy na Związek Radziecki uciekł z transportu więźniów skierowanego na Wschód i zgłosił się do pracy w Niemczech, gdzie zatrudniał się między innymi jako kreślarz, tłumacz, kelner, palacz oraz marynarz<sup>1</sup>. Jego próba ucieczki w 1944 roku na parowcu Charlotte Cords

---

**Jordan Siemianowski**

– dr nauk humanistycznych w zakresie historii, adiunkt w Instytucie Historycznym US. Interesuje się historią Skandynawii, a w szczególności polsko-skandynawskimi stosunkami gospodarczymi, politycznymi i kulturalnymi w XX i XXI w.

---

1 I. Iwasiów, *Opowieść i milczenie. O prozie Leopolda Tyrmanda*, Wydawnictwo Naukowe US, Szczecin 2000, s. 33-34; J. Pasterska, *Świat według Tyrmanda. Przewodnik po utworach fabularnych*, „Fosze”, Rzeszów 2000, s. 16.

z Gdańska do Szwecji, skąd miał udać się dalej do Anglii, nie powiodła się<sup>2</sup>, albowiem parowiec, którym płynął na wysokości Wysp Alandzkich, obrał kurs na norweski port w Bergen. W okupowanej przez nazistowskie Niemcy Norwegii Tyrmand został osadzony w obozie jenieckim w Grini<sup>3</sup>, gdzie, jak twierdzi Marcel Woźniak, poznał Einara Gerhardsena, trzykrotnego premiera tego kraju w okresie powojennym<sup>4</sup>. W Grini nawiązał również kontakt z norweskim ruchem oporu<sup>5</sup>. W krótkim czasie po zwolnieniu z obozu 11 listopada 1944 roku, Tyrmand skontaktował się z Norweskim Czerwonym Krzyżem (Norges Røde Kors) w Oslo, dla którego zaczął pracować. Po zakończeniu wojny zatrudnił się jako korespondent Polpressu – polskiej komunistycznej agencji prasowej w Norwegii<sup>6</sup>. Po powrocie do Polski zajął się działalnością literacką jako prozaik, publicysta, krytyk muzyczny oraz teatralny. W 1955 roku wykorzystał stypendium Departamentu Stanu USA i udał się do Nowego Jorku<sup>7</sup>. W Stanach Zjednoczonych był wykładowcą kilku amerykańskich uczelni. Tyrmand znany jest przede wszystkim jako pisarz głównie dzięki takim powieściom jak *Filip, Zły*, *Siedem dalekich rejsów*, a także *Dziennik 1954*. Popularność autora potwierdza między innymi fakt, że powszechnie uznano go za króla polskiego bikiniarstwa. Jego zasługi dla polskiej kultury docenił Sejm Rzeczypospolitej Polskiej, ustanawiając rok 2020 Rokiem Leopolda Tyrmanda.

Debiut literacki Tyrmanda w wydawnictwie miał miejsce w 1947 roku, gdy w poznańskiej oficynie Księgarnia Zdzisława Gustowskiego światło dzienne ujrzało opowiadanie *Hotel Ansgar. Opowiadania*. Kolejne zbiory opowiadań – *Hotel Ansgar i inne opowiadania* oraz *Gorzki smak czekolady Lucullus i inne opowiadania* – doczekały się wznowień wydawniczych<sup>8</sup>. Zaczerpnięte z niniejszych

2 M. Woźniak, *Biografia Leopolda Tyrmanda. Moja śmierć będzie taka, jak moje życie*, Wydawnictwo MG, Kraków 2016, s. 135.

3 I. Iwasiów, *Opowieść i milczenie*, s. 33–34.

4 M. Woźniak, *Tyrmand. Pisarz o białych oczach*, Marginesy, Warszawa 2020, s. 135.

5 L. Tyrmand, *Hotel Ansgar*, w: *Hotel Ansgar i inne opowiadania*, „LTW”, Warszawa 2001, s. 64.

6 E. Denkwicz-Szczepaniak, *Polska siła robocza w Organizacji Todta w Norwegii i Finlandii w latach 1941–1945*, Wydawnictwo UG, Gdańsk–Sopot, s. 269; B. Bratbak, *Losy niezagubione. Wojenne ścieżki Polaków w krainie fiordów*, Bellona, Warszawa 2008, s. 180.

7 J. Pasterska, *Świat według Tyrmanda*, s. 23.

8 L. Tyrmand, *Gorzki smak czekolady Lucullus*, Czytelnik, Warszawa 1995; tenże, *Gorzki smak czekolady Lucullus*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2012; tenże, *Opowiadania wszystkie*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2012.

opracowań utwory (*Niedziela w Stavanger*, „*Błyskawicę*” *słysząc w Osloffordzie*, ...*Pokój ludziom dobrej woli...* oraz *Hotel Ansgar*, a także „*Tübingen*” *ma białe kominy zamieszczony jedynie w Gorzkim smaku czekolady Lucullus i innych opowiadaniach*) stanowią kanwę prezentowanej publikacji. Cel artykułu stanowi scharakteryzowanie nakreślonego w przytoczonych utworach obrazu Norwegów i Norwegii w latach 1944-1945. Zadanie to jest o tyle ciekawe, że ten nordycki kraj wraz z mieszkańcami, należącymi według polityków Trzeciej Rzeszy do rasy aryjskiej, został sportretowany przez Słowianina, co odgrywało niebagatelną rolę podczas niemieckiej okupacji<sup>9</sup>. W poniższej pracy zastosowano analizę porównawczą, w której reakcję Norwegów wobec okupanta oraz ich zachowania w wojennej rzeczywistości przedstawionej w przywołanych opowiadaniach skonfrontowano z faktami obowiązującymi w literaturze przedmiotu.

### Charakterystyka opowiadań Leopolda Tyrmanda

Tyrmandowskie pisarstwo obfituje zarówno w motywy fikcyjne, jak i autobiograficzne, przy czym należy pamiętać, że autor zataił lub przebarwił wiele wątków zaczerpniętych z własnego życiorysu, umiejętnie zacierając granice między fikcją a niefikcją. Jak zauważyła Jolanta Pasterska, istotną cechą dzieł Tyrmanda jest wykorzystanie w nich realiów z udziałem autora<sup>10</sup>. W *Dzienniku 1954* Tyrmand pisał, że rzeczywiście pływał na parowcu Charlotte Cords, jak również że mieszkał pośród niemieckich oficerów oraz inżynierów z *Organisation Todt*<sup>11</sup> w Hotelu Ansgar, miejscu tak dokładnie opisanym w jednym ze swoich opowiadań<sup>12</sup>. Warto wspomnieć o innych wydarzeniach przedstawionych w utworach króla polskiego bikiniarstwa, tj. o schwytaniu go przez Gestapo, osadzeniu w obozie w Grini i nawiązaniu kontaktów z norweskim

9 Niemcy zaatakowały Norwęgę 9 kwietnia 1940 r., operacja militarna Trzeciej Rzeszy zakończyła się 10 czerwca 1940 r. w dniu kapitulacji Narwiku. Okupacja niemiecka Norwegii zakończyła się w nocy z dnia 8 na 9 maja 1945 r.

10 J. Pasterska, *Świat według Tyrmanda*, s. 14-15, 38, 49.

11 Organizacja Todta (OT) powstała w 1938 r. z inicjatywy Fritza Todta. Po jego śmierci 8 lutego 1942 r. w katastrofie lotniczej kierownictwo OT przejął Albert Speer. Do zadań organizacji w krajach skandynawskich należały m.in. budowa w Trondheim i Bergen schronów przeciwbombowych dla niemieckich łodzi podwodnych, rozbudowa i usprawnienie systemu komunikacyjnego w Norwegii, umocnień nabrzeży w Danii oraz kolei wąskotorowej w Finlandii. Zob. E. Denkwicz-Szczepaniak, *Polacy z okręgu Gdańsk-Prusy Zachodnie w Organizacji Todta na terenie Norwegii i Finlandii w latach 1941-1945*, „Zapiski Historyczne” 1994, t. 9, z. 4, s. 59-61.

12 L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja oryginalna*, Tenten, Warszawa 1995, s. 78, 229.

ruchem oporu. Jan Pański, oficer na statku parowym Chorzów, usłyszał o tych wydarzeniach osobiście od pisarza podczas pobytu w Oslo<sup>13</sup>.

Realność utworów Tyrmanda wynika także z faktu, że są one oparte na konstrukcji sylwicznej, a więc charakteryzującej się zarówno cechami właściwymi dla eseju, jak i dziennika oraz autobiografii<sup>14</sup>. Wymienione środki literackie sprawiają, że nawet jeśli przedstawiony przez autora świat nie jest autentyczny, to wydaje się jego szczerym tworem.

### Norwegia i Norwegowie w opowiadaniach Leopolda Tyrmanda

W opowiadaniu *Niedziela w Stavanger* dowiadujemy się, że zmiana kursu statku ze Szwecji na Norwegię dla Tyrmanda nie była w istocie żadną zmianą, wciąż bowiem miał znajdować się w kraju okupowanym przez Niemców<sup>15</sup>. Fakt ten uprawnia do twierdzenia, że początkowo warunki okupacyjne w Polsce i Norwegii autor mógł oceniać jeśli nie na równi, to mniej więcej na zbliżonym poziomie. Pierwszym norweskim miastem, do którego dotarł, było położone w południowej Norwegii Kristiansand z licznie rozrzuconymi na stokach gór kolorowymi domkami. „Wyglądały bardzo zachęcająco – pisał o nich Tyrmand – i wiele dałbym w tym momencie, aby móc znaleźć się z dala od życia morskiego, przygód i londonowskich wrażeń w takim norweskim, zacisznym «home»”<sup>16</sup>.

Nie był to dla niego zupełnie obcy krajobraz, widok ten bowiem przywołał wyobrażenie o Norwegii z jego dzieciństwa zrodzone po przeczytaniu opowiadania o małym Norwegu Nilsie – *Nad dalekim, cichym fjordem* autorstwa Ågot Gjems Selmer<sup>17</sup>. Bohater utworu – wspominał Tyrmand – „mieszkał właśnie w takim ślicznym i przytulnym, barwnym domku nad pięknym fjordem i robił wspaniałe wystrzyganki z papieru. W domku było czysto i ciepło, i wszystko tchnęło miłą dziecięcą przytulnością”<sup>18</sup>. Zdaniem Tyrmanda Norwegia była zawsze egzotyczna dla polskich dzieci. Jej wizja z lat dziecięcych

13 J. Pański, *Wachta lewej burty*, Wydawnictwo Morskie, Gdynia 1965, s. 176.

14 J. Pasterska, *Świat według Tyrmanda*, s. 52.

15 L. Tyrmand, *Niedziela w Stavanger*, w: *Hotel Ansgar i inne opowiadania*, „LTW”, Warszawa 2001, s. 15.

16 Tamże, s. 20.

17 Pierwsze polskie wydanie *Nad dalekim, cichym fjordem* Ågot Gjems Selmer ukazało się w 1904 r. w Warszawie w wydawnictwie G. Centnerszwer i S-ka w tłumaczeniu Janiny Mortkowiczowej.

18 L. Tyrmand, *Niedziela w Stavanger*, s. 20.

stała się dla pisarza miarodajna na całe życie i nie zmieniła się nawet wtedy, gdy już dobrze ją poznał<sup>19</sup>. Innym autorem, dzięki któremu Tyrmand miał wyobrażenie Norwegii, a przede wszystkim Oslo, był wspomniany w *Hotelu Ansgar* Johan Bojer<sup>20</sup>. Przedstawił on norweską stolicę jako miasto usiane krętymi i wijącymi się wokół portu uliczkami, zastawionymi beczkami wypełnionymi wielorybim tranem oraz śledziami<sup>21</sup>, co odpowiadało wrażeniu Tyrmanda.

Niewiele więcej miejsca autor ten poświęcił miastu Bergen, w którym codziennie padał deszcz, co czyniło zeń raj dla meteorologów z całego świata. Gdyby nie opady deszczu, Bergen przypominałoby według Tyrmanda jakieś miasto z południowego wybrzeża Francji. Zarówno w Bergen, Kristiansand, jak i w Stavanger, ponownie zwrócił uwagę na kolorowe domki z czerwonymi dachami<sup>22</sup>. O wiele większe wrażenie niż norweska architektura z XIX i XX wieku wywarł na nim kunszt budowlany Norwegów z epoki średniowiecza, który, jak się wydaje, cenił bardziej niż ich słynne umiejętności żeglarskie. Szczególnie zaimponowało mu to, że ruiny zamku Haralda Pięknowiącego z XI wieku<sup>23</sup> ocalały z wybuchu zacumowanej w odległości kilkudziesięciu metrów szkuty z niemiecką amunicją wysadzonej przez norweski ruch oporu. Średniowieczna konstrukcja wytrzymała silną eksplozję, ale domy stojące w promieniu sześciuset metrów od wydarzenia straciły równowagę, a w budynkach w całym Bergen wypadły szyby<sup>24</sup>.

Nawiązując do komfortu życia w Norwegii sprzed 1939 roku, Tyrmand napisał, że w państwie tym nie istniała żadna bieda, a ludzie żyli w harmonii, ciesząc się zrównoważonym podziałem dochodu społecznego, bogactwem, dobrobytem oraz szacunkiem sąsiadów<sup>25</sup>. Mimo że autor opowiadań nie mógł dostrzec w warunkach wojennych rodzącego się norweskiego państwa

19 Tamże, s. 20.

20 Johan Bojer jest autorem m.in. powieści *Ostatni wiking*, *Więzień, który śpiewał*, *Wcielenia Andrzeja Bergeta*, *Syn marnotrawny*, *Ziemia zdradzona*, *Moc opinii* oraz *Nowa świętynia*.

21 L. Tyrmand, *Hotel Ansgar*, s. 72-73.

22 L. Tyrmand, *Niedziela w Stavanger*, s. 25-26, 46.

23 Tyrmand popełnił błąd, pisząc o zamku Haralda Pięknowiącego z XI w. Władca ten zmarł około 933 r. Najprawdopodobniej autor *Niedzieli w Stavanger* miał na myśl wybudowaną z kamienia halę norweskiego króla Håkona Håkonssona (zmarł w 1263 r.), której drewniany dach został zniszczony w wyniku wybuchu w bergeńskim porcie 20 kwietnia 1944 r.

24 L. Tyrmand, *Niedziela w Stavanger*, s. 26-27.

25 L. Tyrmand, *Hotel Ansgar*, s. 75.

dobrobytu, przytoczona opinia jest zgodna z rzeczywistością. Jeszcze w 1945 roku wprowadzono w Norwegii tzw. *fattigloven*, a więc prawo o ubogich. W latach 1885-1945 z kolei miała tam miejsce pierwsza faza tworzenia państwa dobrobytu. Wówczas wdrożono szereg reform socjalnych, spośród których wymienić należy między innymi ustawę o ubezpieczeniu zdrowotnym (1907), o ubezpieczeniu dla wszystkich Norwegów powyżej siedemdziesiątego roku życia (1936), o wsparciu finansowym dla niewidomych oraz okaleczonych (1936), o ubezpieczeniu na wypadek bezrobocia (1938), a także rozwój komunalnej polityki socjalnej w latach 1920-1935 polegającej na budowaniu szpitali, domów starców i sanatoriów<sup>26</sup>.

Sielski opis Norwegii kontrastował z okupacyjnymi realiami życia w tym kraju, o których Tyrmand dowiedział się po zejściu na ląd. Z jednej strony, jak wynika z opowiadania *Niedziela w Stavanger*, kraj ten cierpiał na stały niedobór żywności. W zasadzie jedynym pożywieniem były ryby, które jedzono we wszystkich możliwych postaciach, kraby i słonina wielorybia. Brakowało alkoholu oraz papierosów<sup>27</sup>. Z drugiej strony Oslo w oczach Tyrmanda w pewnych aspektach nie przypominało okupowanego miasta: „Ulice czyste [– pisał –] w normalnym stanie, zapełnione ożywionym, dobrze odzianym tłumem. Na pozór nic – poza mundurami niemieckich wojskowych gdzieś – nie przypomina wojny i okupacji”<sup>28</sup>. Na przekór powyższym słowom autor dostrzegał problemy norweskiej stolicy wywołane wojną: „Puste wystawy, ogonek przed sklepem tytoniowym, wywieszki: «Tylko piwo», na kawiarniach – oto były oznaki rzeczywistości”<sup>29</sup>. Powyższy opis należy uznać za wiarygodny i zgodny z literaturą naukową. Mimo że sytuacja aprowizacyjna w Norwegii była lepsza niż w Belgii i prawdopodobnie Francji (wiadomo, że przeciętne spożycie chleba w Oslo było wyższe niż w Paryżu), brakowało wielu istotnych artykułów żywnościowych, tj. świeżych ryb, kawy i herbaty. Chleb miał niską jakość, w dodatku obowiązywały przydziały kartkowe. W norweskiej stolicy przed sklepami spożywczymi już o godzinie 5.30 rano ustawiały się kolejki<sup>30</sup>.

26 V. Hjeltnet, *Sosialpolitikk i historisk perspektiv, w: Velferdsstaten i endring. Norsk sosialpolitikk ved starten av et nytt århundre*, red. M.A. Stamsø, Gyldendal, Oslo 2009, s. 33-43.

27 L. Tyrmand, *Niedziela w Stavanger*, s. 26-27.

28 L. Tyrmand, *Hotel Ansgar*, s. 69.

29 Tamże, s. 69.

30 T. Szarota, *Życie codzienne w stolicach okupowanej Europy. Szkice historyczne. Kronika wydarzeń*, PIW, Warszawa 1995, s. 46-47.

Do jednych z najbardziej dramatycznych symboli niemieckiej okupacji w Norwegii należał obóz jeniecki w Grini nieopodal Oslo. Tyrmand pisał, że w obozie „zarejestrowano, nawymyślano, ostrzyżono i zaprowadzono na barak”. Nie był w stanie nakreślić wielu różnic między Grini a innymi niemieckimi obozami, niemniej wspominał o tym, że w obozie w Norwegii nie dawano pasiaków, ale mundury byłej gwardii norweskiej. W dodatku każda sztuba barakowa otrzymywała niemiecką gazetę „Deutsche Zeitung im Norwegen”<sup>31</sup>.

Warunki w obozie w Norwegii, jak sugeruje Tyrmand, nie były tak drastyczne jak w innych niemieckich obozach. Fakt ten potwierdza między innymi treść wspomnień norweskiego policjanta Olafa R. Wallego, który przebywał zarówno w obozie w Grini, jak i w Stutthofie. Pisząc o Grini, zwrócił uwagę na warunki higieniczne, o których nie wspominał Tyrmand, tj. przymusowe kąpiele co tydzień, stałą kontrolę odwyszawiania, łatwy dostęp do badań lekarskich, a także znośne warunki w szpitalu. Spośród 2500-3000 więźniów w Grini z powodu chorób zmarły jedynie trzy osoby. Według O.R. Wallego takich warunków nie znano w innych niemieckich obozach. Zwrócił natomiast uwagę na niemalże codzienne bicie w Grini. Opisując obóz w Stutthofie, odniósł się do pasiaków (nie wspomina o nich w norweskim obozie). Jedną z największych, a zarazem makabrycznych różnic między Grini a Stutthofem była wszechobecna śmierć – oddział trupiarni stutthofskiego obozu każdego poranka przechodził od baraku do baraku, aby zabrać ciała tych, którzy zmarli nocą<sup>32</sup>. Warto jednak pamiętać, że Polacy oraz Rosjanie osadzeni w obozie w Grini doświadczali prześladowań i mąk ze strony Niemców w większym stopniu niż więźniowie innych nacji<sup>33</sup>.

Okupację niemiecką w Norwegii Tyrmand oceniał jako mniej bolesną niż w Polsce, argumentując, że nikt z Norwegów nigdy nie czuł się jak zaszczute zwierzę, nie doświadczył łapanek, nie widział masowej egzekucji ani ostrzeliwanego miasta. Tylko nieliczni Norwegowie znali brzmienie słów „obóz”, „krematorium” i „pasiak”<sup>34</sup>. Mniej drastyczne warunki nie oznaczały, że Norwegie nie żywili wrogości wobec Niemców, o której Tyrmand pisał:

31 L. Tyrmand, „Błyskawicę” słyhać w Oslofjordzie, w: *Hotel Ansgar i inne opowiadania*, „LTW”, Warszawa 2001, s. 49-50.

32 O.R. Walle, *Norweska policja za drutami kolczastymi. Historia pobytu policji w Stutthofie w latach 1943-1945*, Muzeum Stutthof, Sztutowo 2015, s. 23, 44-45.

33 B. Bratbak, *Losy niezagubione*, s. 82-83.

34 L. Tyrmand, *...Pokój ludziom dobrej woli...*, w: *Hotel Ansgar i inne opowiadania*, „LTW”, Warszawa 2001, s. 56.

Gdy wprawniejszy wzrok uderzony został jeszcze dysharmonią czarnych quislingowskich [wykonanych przez norweskich kolaborantów – J.S.] plakatów propagandowych w tym głęboko demokratycznym kraju i w oczach przechodniów dostrzegało się wyraźną wrogość w stosunku do wszystkiego, co nienorweskie – wtedy sytuacja była jasna. Zwłaszcza ta milcząca wrogość i nieufność nawet do cudzoziemca ze sprzymierzonego narodu, którego winą było tylko to, że nie zna norweskiego. Łatwe do zauważenia, niechętnie spojrzenia w tramwaju i na ulicy były niesłychanie znamienne<sup>35</sup>.

Tyrmand trafnie ocenił postawę Norwegów, nie dając się zwieść relatywnie niewielkiej liczbie norweskich kolaborantów popierających politykę Trzeciej Rzeszy. Dodajmy, że wyraźną niechęć Norwegów do Niemców potwierdzają liczne relacje z okresu drugiej wojny światowej, między innymi norweskiego dziennikarza Tora Myklebosta, który w książce *They came as Friends* wyraźnie zaznaczył, że Norwegowie traktowali niemieckich żołnierzy jak intruzów i nieproszonych gości, ponadto wszędzie przyjmowali ich chłodno<sup>36</sup>. Norwegowie bardzo ostantacyjnie wyrażali wrogość i nienawiść wobec zdrajców, zwłaszcza członków partii Narodowe Zjednoczenie (Nasjonal Samling – N.S.)<sup>37</sup>, której przewodził Vidkun Quisling<sup>38</sup>. Pojawienie się na ulicach Oslo

---

35 L. Tyrmand, *Hotel Ansgar*, s. 69.

36 T. Szarota, *Życie codzienne w stolicach okupowanej Europy*, s. 15–16.

37 NS była narodowo-socjalistyczną partią powstałą w 1933 r. Od 25 kwietnia 1945 r. działała jako jedyna legalna partia w Norwegii na mocy decyzji Josefa Terbovena, niemieckiego gaulatiera w tym kraju. Zob. O.K. Grimnes, *Okkupasjon og politikk i Norge*, w: *Danske tilstander. Norske tilstander. Forskjeller og likheter under tysk okkupasjon 1940-1945*, red. H.F. Dahl, H. Kirchhoff, J. Lund, L.E. Vaale, Forlaget Press, Oslo 2010, s. 98–99.

38 V. Quisling urodził się w Fyresdal. Po ukończeniu edukacji w Akademii Wojennej awansował i wkrótce został zatrudniony w sztabie generalnym wojska norweskiego. W latach 1919–1921 wraz z Fridtjofem Nansenem brał udział w akcji humanitarnej w Ukrainie. Od maja 1931 r. do marca 1933 r. sprawował funkcję ministra obrony z ramienia Partii Chłopskiej (Bondepartiet). W 1933 r. założył własną partię – Nasjonal Samling, zainspirowaną nazistowską NSDAP. W dniu rozpoczęcia niemieckiej agresji na Norwegię, 9 kwietnia 1940 r., ogłosił w radiowym przemówieniu powstanie narodowego rządu pod własnym kierownictwem. Niemniej V. Quisling pełnił funkcję premiera okupowanej Norwegii dopiero od 1 lutego 1942 r., nie posiadając jednak realnej władzy. Po zakończeniu wojny został skazany na śmierć i stracony za kolaborację z Trzecią Rzeszą 12 października 1945 r. Zob. E. Denkwicz-Szczepaniak, *Norwegia w planach hitlerowskich Niemiec w okresie 1 września 1939–9 kwietnia 1940 roku*, w: *Norwegia w pierwszej połowie XX wieku*, red. E. Denkwicz-Szczepaniak, Wydawnictwo UMK,

ubranych w brunatne mundury członków tego ugrupowania wywoływało gromadzenie się tłumu, który następnie rozpędzała policja. Nienawiść wobec rodzimych faszystów wzrosła, gdy okupant usuwał ze stanowisk urzędniczych osoby niechętne przystąpieniu do NS. Niejednokrotnie dochodziło do bójek między ludnością a członkami NS<sup>39</sup>.

O Norwegach Tyrmand wypowiedział się także jako o ludziach pełnych dystansu, który wzmogła okupacja:

Norwedzy nigdy nie byli ani wylewni, ani zbyt serdeczni. Wojna i okupacja wyrobiły w nich zimną, odstręczającą powściągliwość. Biedny cudzoziemiec ginął w Oslo, nie mając praw do żadnej informacji, jeśli nie znał norweskiego. Na pytanie po niemiecku jedyną odpowiedzią było wzruszenie ramionami, język angielski uważany był za prowokację<sup>40</sup>. Oto Norwegia Anno Domini 1944, Norwegia bez ulubionej wódki „drammer” i bez tytoniu, za którą Norweg zaprzeda duszę (lecz nie Niemcom...), Oslo, w którym na zamku króla Haakona<sup>41</sup> rezyduje zdrajca Vidkun Quisling, bezwolna marionetka w rękach prawdziwego wielkorządcy tego kraju, namiestnika Hitlera o brutalnej twarzy niemieckiego fornalna w złoconych okularach, Józefa Terboven’a [niemieckiego gauleitera w Norwegii – J.S.]<sup>42</sup>.

Dość chłodna opinia o Norwegach nie oznacza, że Tyrmand nie darzył ich szczerym współczuciem. Pośród powodów sympatii wymienił fakt, że Norwegowie, którzy od ponad stu dwudziestu lat nie doświadczyli wojen, nagle zostali wciągnięci w najokrutniejszy konflikt zbrojny, jaki dotychczas miał miejsce w historii świata. Podziwiał to, że na przestrzeni wieków norweskie społeczeństwo, złożone głównie z żeglarzy, rybaków, kupców i chłopów,

---

Toruń 2004, s. 24-25; T. Cieślak, *Zarys historii najnowszej krajów skandynawskich*, PWN, Warszawa 1978, s. 332-336.

39 T. Szarota, *Życie codzienne w stolicach okupowanej Europy*, s. 134.

40 O tego typu prowokacji L. Tyrmand pisał również w „*Tübingen*” ma białe kominy. Zob. L. Tyrmand, „*Tübingen*” ma białe kominy, w: *Gorzki smak czekolady Lucullus i inne opowiadania*, Wydawnictw MG, Warszawa 2012, s. 358.

41 L. Tyrmand miał tu na myśli zamek Akershus, jedną z rezydencji norweskiego króla Haakona VII panującego w latach 1905-1957.

42 L. Tyrmand, *Niedziela w Stavanger*, s. 69-70.

zdołało stworzyć kulturę opartą na jednej z najdemokratyczniejszych konstytucji świata<sup>43</sup>. Miał tu na myśli uchwałę zasadniczą Norwegii z 17 maja 1814 roku.

Tyrmand usprawiedliwiał brak zaangażowania Norwegów w walkę zbrojną z okupantem. Jak pisał, Norwegowie po stoczeniu bojów w okolicach Andaisness<sup>44</sup> (Åndalsnes), Narwiku oraz Trondheim powrócili po półtora miesiąca do swoich domów, aby oczekiwać na dalszy rozwój sytuacji. „Bo cóż mieli zrobić?”<sup>45</sup> – pytał. Według niego wynikało to z faktu, że w Norwegii nigdy nie było karbonariuszy, anarchistów oraz konspiratorów bojowników. Taką postawę uznał nie tylko za uzasadnioną, lecz także rozsądną: „Ci potomkowie dumnych i awanturnych Vikingów<sup>46</sup> [– argumentował –] doszli, poprzez wieki, do głębszych mądrości politycznych i do najwrażliwszej oceny życia, które kazały im eliminować z narodowego światopoglądu czynniki, takie jak podbój, wojna, tyrania”<sup>47</sup>. Zresztą, jak kontynuował autor, sam norweski król Haakon VII, który wyemigrował do Anglii, nie zachęcał rodaków do walki, lecz do wytrwania. Wspomniał także o Norwegach, którzy po dotarciu do Anglii utworzyli siły zbrojne, słusznie określając je jako zaledwie załączek poważniejszej siły militarnej<sup>48</sup>. Tyrmand zapewne miał tu na myśli tzw. Independent Company No 1, które weszły w skład Special Operations Executive (SOE), do którego zadań należało między innymi prowadzenie wojny nieregularnej (dywersja, sabotaż, operacje specjalne, propaganda, ruch oporu w okupowanych państwach) i miały podjąć walkę przeciwko Niemcom w Norwegii<sup>49</sup>.

Nieznający od wieków wojennego ubóstwa Norwegowie stanęli podczas wojny w jednym szeregu z wieloma innymi narodami Europy. Brak żywności oraz artykułów pierwszej potrzeby, ciężar okupacji oraz zakłamana propaganda pchnęły wielu Norwegów do przeciwstawiania się najeźdźcy, ale bez broni. Młodzież norweska manifestowała na uniwersytecie w Oslo oraz na ulicach norweskiej stolicy, zawiązywała pierwsze, aczkolwiek nieśmiałe załączki oporu. Młodych Norwegów, którzy znaleźli się w Grini i czuli się tam więźniami

43 Tamże, s. 75.

44 Pisownia oryginalna.

45 L. Tyrmand, *Hotel Ansgar*, s. 76.

46 Pisownia oryginalna.

47 L. Tyrmand, *Hotel Ansgar*, s. 75.

48 Tamże, s. 76.

49 L. Borgersrud, *Motstandsbevegelsen i Norge*, w: *Danske tilstander*, s. 206.

politycznymi, Tyrmand porównał do tych, którzy mieli przodków kształconych w syberyjskiej katordze<sup>50</sup>. Jest prawdopodobne, że pisząc o norweskich studentach w czasie niemieckiej okupacji, autor miał na myśli studenckie organizacje, które prowadziły wywiad przeciwko Niemcom i zorganizowały szeroką sieć kontaktów obejmującą duże części kraju<sup>51</sup>.

Tyrmand słusznie zauważył, że Norwegowie mieli przeciwko sobie dwóch wrogów – Niemców, a więc okupantów, i Quislinga wraz z jego zwolennikami, czyli zdrajców Norwegii. Dostrzegł również, że Norwegowie, do czasu wojny flegmatyczni i niezający zacierzowanej nienawiści polityczno-narodowej, w trakcie konfliktu zmienili się. Norwescy antynaziści pragnęli zemścić się na Quislingu i jego ministrach, nawet poprzez natychmiastowe wprowadzenie po zakończeniu wojny kary śmierci<sup>52</sup>, co stało w sprzeczności z pokojowym i łagodnym charakterem norweskiego narodu. Tyrmand wspominał również o norweskich dziewczętach skorych do linczowania swoich koleżanek za flirty z niemieckimi oficerami<sup>53</sup>.

Również norweski ruch oporu, głównie Hjemmefronten<sup>54</sup> i Milorg<sup>55</sup>, z którymi kontaktował się osobiście Tyrmand, burzył stereotypowy wizerunek spokojnych Norwegów. Pierwsza z wymienionych organizacji działała według niego, konsekwentnie nie atakując bezpośrednio Niemców, lecz organizując zamachy skierowane na quislingowskich zdrajców. Tyrmand właściwie rozumiał takie postępowanie, pisząc, że ewentualne represje odwetowe okupanta za ataki na Niemców mogły przybrać takie rozmiary jak w Polsce, co doprowadziłoby do unicestwienia norweskiego narodu<sup>56</sup>. To, że Tyrmand trafnie ukazał strategię walki norweskiego podziemia z okupantem, potwierdza kilka zdarzeń. Dnia 21 sierpnia 1941 roku partyzanci komunistyczni dokonali

50 L. Tyrmand, *Hotel Ansgar*, s. 76-77.

51 L. Borgersrud, *Motstandsbevegelsen i Norge*, s. 204-205.

52 L. Tyrmand, *Hotel Ansgar*, s. 76.

53 Tamże, s. 76.

54 Hjemmefronten (Front Ojczyźnianej) jest terminem określającym wszystkich tych członków norweskiego społeczeństwa, którzy angażując się militarnie lub bez użycia broni, przeciwstawiali się niemieckiemu okupantowi.

55 Milorg (Militær Organisasjon) został założony w 1941 r. Od 1943 r. przewodniczącym organizacji był Jens Christian Hauge. Do głównego obszaru działalności Milorgu należał dystrykt Oslo. Organizacja ta skupiała od 30 do 40 tys. członków. Zob. L. Borgersrud, *Motstandsbevegelsen i Norge*, s. 211, 215.

56 L. Tyrmand, *Hotel Ansgar*, s. 77.

zamachu na quslingowską policję w Oslo<sup>57</sup>. Ponadto 1 lutego 1942 roku norweski ruch oporu dokonał brawurowej akcji, podpalając gmach Teatru Narodowego w Oslo, w którym odbywało się uroczyste posiedzenie członków NS, a więc norweskich zwolenników niemieckiej okupacji<sup>58</sup>. W 1942 roku oddziały Milorgu zniszczyły biuro werbunkowe NS oraz budynek quislingowskiej policji, z kolei wiosną 1943 roku komunistyczne grupy Wierstansgruppe „Oswald” w Oslo zaatakowały pośrednictwo pracy, przyczyniając się do zmniejszenia populacji poszukiwanej przez Niemców siły roboczej z 35 do 3 tysięcy<sup>59</sup>.

O Norwegach piastujących stanowiska kierownicze w norweskim ruchu oporu Tyrmand wypowiadał się jako o flegmatykach i ludziach pozbawionych wyobraźni<sup>60</sup>. Cechy narodowe Norwegów miały według Tyrmanda zasadniczy wpływ na funkcjonowanie norweskiego podziemia: „Milorg był systematycznie, po norwesku [– pisał –] powiązany w swych poszczególnych członach. Zresztą Norwegowie nigdy nie grzeszyli rzutkością ani nerwem improwizacji, toteż system pracy Milorgu był doskonale przystosowany do ich narodowego charakteru”<sup>61</sup>. Oczywiście nie oznacza to, że norweski ruch oporu pozostał nieaktywny. W 1945 roku liczba akcji sabotażowych w Norwegii diametralnie wzrosła. W całym kraju wybuchały fabryki, garaże, warsztaty, tory kolejowe, mosty, a nawet całe pociągi ze sprzętem, co, mimo że miało to miejsce w ostatniej fazie drugiej wojny światowej, Tyrmand bardzo doceniał. Niemniej Norwegowie błędnie ocenili według niego zdolności okupanta.

Ale jest pewien błąd w obliczeniach Komendy Głównej przy planowaniu akcji sabotażowej. Panowie nie doceniają [mówił do Ole-Jensena i Larsena, członka norweskiego ruchu oporu – J.S.], a raczej fałszywie oceniają Niemców i ich możliwości. Zwłaszcza w zakresie represji. Ojczyzna panów jeszcze nie poznała pewnych niemieckich metod okupacyjnych, z którymi moja ojczyzna miała pechową okazję zetknąć się już dawno.

57 M. Cygański, *Polityka narodowościowa kierownictwa SS w okupowanych państwach germańskich i romańskich Europy Zachodniej i Północnej w latach 1940-1944/1945*, Wydawnictwo Instytut Śląski, Opole 1998, s. 223.

58 E. Duraczyński, J.J. Terlej, *Europa podziemna 1939-1945*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 300.

59 M. Cygański, *Polityka narodowościowa...*, s. 223-224.

60 L. Tyrmand, *Hotel Ansgar*, s. 94.

61 Tamże, s. 96.

Panowie wysadzali w powietrze obiekty, Niemcy aresztowali podejrzanych i niewinnych, nakładali kontrybucje na okoliczną ludność i zaprowadzali godziny policyjne na kilka dni. Odpowiedzialny za awantury był bowiem nie naród, ale „elementy zbrodniczo-komunistyczne”, jak mawia Vidkun Quisling. I to was ratowało, wy zaś, rewanżując się z kolei, nie strzelaliście bezpośrednio do Niemców. Owszem, Niemcy brali spośród was zakładników i ci szli do obozów koncentracyjnych, aby siedzieć tam do końca wojny. To było stosowanie odpowiedzialności zbiorowej, największego barbarzyństwa hitlerowskiego na terenie Norwegii<sup>62</sup>.

Niemieckie represje i akcje odwetowe dotknęły Norwegów, niemniej nie były one tak drastyczne jak na okupowanych ziemiach Polski. Od września 1941 roku do stycznia 1942 roku wyrokami sądów skazano na śmierć 150 Norwegów. W latach 1942-1945 wprowadzono falę terroru przejawiającą się w egzekucjach, licznych aresztowaniach, deportacjach do obozów koncentracyjnych i transportów do obozów w Niemczech (Sachsenhausen, Ravensbrück, Stutthof) i w krajach okupowanych (Oświęcim)<sup>63</sup>. Faktem jest, że pobyt Tyrmanda w Norwegii zbiegł się z wieloma akcjami sabotażowymi przeprowadzonymi w 1944 roku w norweskich stoczniach. W następnym roku norweski ruch oporu dokonał udanego zamachu na życie szefa policji politycznej władz quislingowskich – Karla Marthinsena. W odwecie okupant rozstrzelał 34 zakładników. Również w 1945 roku działalność sabotażowa objęła infrastrukturę kolejową w Oslo<sup>64</sup>.

Dotkliwe, ale o wiele mniej uciążliwe warunki życia w Norwegii niż w innych okupowanych przez Niemców krajach sprawiły, że Tyrmand nie myślał o wyjeździe. „Boże [– pisał –] jaki kamień z serca i ułatwienie pracy, bo ja w Norwegii muszę zostać”<sup>65</sup>.

Zupełnie odmienne nastroje panujące wśród Norwegów opisał Tyrmand podczas świętowania przez Norwegów zakończenia drugiej wojny światowej już z dnia 6 maja 1945 roku. Tyrmand był pod ogromnym wrażeniem tych chwil.

62 Tamże, s. 94-95.

63 M. Cygański, *Polityka narodowościowa...*, s. 222.

64 C. Madajczyk, *Faszyzm i okupacje 1938-1945. Wykonywanie okupacji przez państwa Osi w Europie*, t. 1: *Ukształtowanie się rządów okupacyjnych*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1983, s. 287.

65 L. Tyrmand, *Hotel Ansgar*, s. 63.

Boże, co za wspaniałe, niezapomniane dni. Rozentuzjasmowane tłumy, tonące w konfetti i kolorowych chorągiewkach, tłumy biało-czerwono-niebieskie, jedna narodowobarwna plama, zalegały dzień i noc Karl Johann<sup>66</sup>, plac przed uniwersytetem i park zamkowy. Feeria światel, pochodni, sztucznych ogni, płonących stosów – w nocy i trzech kolorów norweskich z majową zielenią – za dnia. I ten ciągły, nieustanny, radośnie bulgocący gwar szalejącego z radości tłumu, synchronizowany co chwila w przecudną kakofonię entuzjastycznych, szczęśliwych krzyków i wiwatów<sup>67</sup>.

### Podsumowanie

Stworzony przez Tyrmanda obraz Norwegii i Norwegów stanowi relatywnie wierne odtworzenie okupacyjnej rzeczywistości. Zwraca uwagę zastosowany przez autora realizm, w zasadzie odnoszący się do większości postaw norweskiego społeczeństwa podczas drugiej wojny światowej i znajdujący potwierdzenie w literaturze przedmiotu. Należy podkreślić, że Tyrmand patrzył na sytuację społeczną w Norwegii, wyniósłszy doświadczenia z okupowanej Polski, a także z rdzennych ziem niemieckich, co niewątpliwie wpłynęło na postrzeganie przez niego wydarzeń w norwedyckim kraju.

Interesujący wątek opowiadań stanowi postawa Norwegów wobec najeźdźcy. O ile przeciwstawiali się okupantom, o tyle czynili to opieszale i bez broni, w dodatku pośrednio, uderzając bowiem jedynie w kolaborantów. Co ciekawe, takie nastawienie Norwegów nie wynikało z ich spokojnego usposobienia oraz beztroskiego życia przed wojną, lecz z woli podjęcia pragmatycznej walki z wrogiem. Tyrmand słusznie zauważył, że działania te były zarazem efektywne i rozsądne, ponieważ nie prowokowały niemieckich akcji odwetowych, chroniąc tym samym dużą część norweskiego społeczeństwa przed eksterminacją.

Opowiadania Tyrmanda zawierają również wyraźne sprzeczności, tj. wykluczające się opinie mówiące z jednej strony o zamożności norweskiego społeczeństwa przed wybuchem wojny, z drugiej – o jego ubóstwie. Kolejna niezgodność pojawia się, gdy autor opisuje ulice Oslo, których wygląd, raz przedstawiony dostаточно, zupełnie odbiega od okupacyjnych realiów, innym

66 Pisząc „Karl Johann”, Tyrmand miał na myśli najbardziej reprezentatywną ulicę Oslo – Karl Johans gate.

67 L. Tyrmand, *Hotel Ansgar*, s. 111-112.

razem, ukazany jako zubożały, przypomina o dotkliwym czasie konfliktu. Niemniej Tyrmand rozumiał, że niemiecka okupacja Norwegii miała łagodniejszy charakter niż we wschodniej Europie, co pozwala wyjaśnić jego chęć pozostania w nordyckim kraju.

Charakterystyczne w prezentowanych utworach jest również to, że Tyrmand nie miał świadomości przyczyn mniej dotkliwych warunków okupacji w Norwegii, tj. nie powiązał ich z tak zwaną rasą aryjską, która odgrywała w polityce Trzeciej Rzeszy istotną rolę i niejako wymuszała na tym państwie chociaż pozorne szanowanie praw i obyczajów narodu norweskiego.

## Abstract

---

**Jordan Siemanowski**

UNIVERSITY OF SZCZECIN

*A Slav Among the Nordics: Norwegians and Norway During the Second World War in the Stories of Leopold Tyrmand*

Leopold Tyrmand's early literary works include short stories that depict Norwegians and Norway during the Second World War II in a remarkably interesting way. These works draws on Tyrmand's personal experiences: in 1944, following an unsuccessful attempt to escape to Sweden, he found himself in Norway, a country largely unfamiliar to him. Norway was under a considerably less brutal occupation compared to the one Tyrmand witnessed in Poland. Employing a historical analysis of literary texts, the article shows Norway and Norwegians during the German occupation through Tyrmand's eyes. Moreover, the article examines Norwegians' reactions to the occupier and their attitudes in extreme situations.

## Keywords

---

Leopold Tyrmand, depiction of Norwegians in literature, Norwegians' attitudes during the Second World War

---

## Prawda Kreuzy. Gwałt, Foucault i polityka

---

Marta Rawłuszko

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 351–368

---

DOI: 10.18318/td.2024.3.20 | ORCID: 0000-0003-0052-1124

Artykuł powstał w ramach programu Visting Scholars Margherita-von-Brentano-Zentrum na Freie Universität w Berlinie (2023), ze wsparciem finansowym Flax Foundation, dzięki nagrodzie im. Emmy Goldman otrzymanej w 2020 r.

**F**ilozofia i socjologia polityki, wytwarzając główne ramy społecznego myślenia o relacjach władzy, całkowicie pomijają problematykę przemocy seksualnej, konsekwentnie relegując ją poza granice swoich dyscyplin. W ten sposób, pomimo stricte politycznego charakteru przemocy seksualnej, która wciąż na najszerszą skalę stosowana jest przez mężczyzn przeciwko kobietom, temat ten we wspomnianych dziedzinach wiedzy nie zajmuje właściwego, a najczęściej po prostu żadnego miejsca. Chcąc naruszyć to problematyczne status quo, postawię pytanie o miejsce przemocy seksualnej w polityce, a zarazem jej paradygmatyczne przesłonięcie przez zachodnią myśl polityczną. W badaniu skoncentruję się na kategorii parezji, szczegółowo omawianej w ostatnich wykładach Michela Foucaulta<sup>1</sup>. Z jednej strony interesują mnie polityczna rola i warunki wypowiedzenia prawdy,

---

### Marta Rawłuszko

– dr, adiunktka w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych UW, przewodnicząca Zarządu Sekcji Socjologii Płci PTS, jedna z fundatorek Funduszu Feministycznego. Autorka monografii *Feministki we współpracy z państwem* (2020). Interesuje się socjologią polityki i ruchów społecznych, aktywizmem feministycznym oraz problematyką przemocy seksualnej.

---

1 M. Foucault, *Rządzenie sobą i innymi*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018; M. Foucault, *Fearless Speech*, red. J. Pearson, Semiotext(e), Los Angeles 2001.

która przełamuje hegemoniczne reguły tego, co wypowiedalne, z drugiej zaś znaczący jest dla mnie sam wywód filozofa. Badając polityczne znaczenie prawdomówności, Foucault korzysta z dramatu Eurypidesa *Ion*, zarazem jednak lekceważy fakt, że zasadniczą treścią prawdy w tym jednym z „najważniejszych klasycznych tekstów dotyczących pojęcia parezji”<sup>2</sup> jest ujawnienie gwałtu na matce Iona Kreuzie.

Dla Foucaulta parezja, dosłownie oznaczająca „powiedzenie wszystkiego”, to określony sposób mówienia prawdy z pozycji podporządkowanych. Sięgający po parezję są zaangażowani, przekonani o wadze swoich racji, mówią o nich szczerze i wprost. Kierują się odwagą i samą prawdą, której wypowiedzenie staje się nadrzędnym celem. Parezja to „nieustraszona mowa”, parezjasta zaś to „człowiek stający przed obliczem tyrana i mówiący mu prawdę”<sup>3</sup>. Parezja jest interwencją w polu politycznym, umożliwia jego otwarcie i potencjalnie zmianę. Nieodłącznym elementem tej dynamiki pozostaje jednak niebezpieczeństwo. Podporządkowani, otwarcie naznaczając społeczną niesprawiedliwość czy krzywdy ze strony możnych, kładą wszystko na jednej szali. Ich słowa mogą zostać wzgardzone, a oni sami – ukarani wygnaniem, niewolą czy nawet śmiercią. Wypowiedzenie prawdy staje się ryzykowną „praktyką oporu wobec istniejących urzędzeń władzy”<sup>4</sup>.

W antycznej Grecji słowo *parresia* oznaczało prawdę, ale też prawo do swobodnego głosu na forum *polis*. Odważna mowa mogła służyć budowaniu politycznego poparcia ze strony innych obywateli, a ostatecznie – do zwycięstwa w głosowaniu. Te dwa znaczenia parezji – jako prawdomówności oraz jako mechanizmu wyróżnienia się za pomocą prawdy w grze o władzę – są niezbędne dla zrozumienia fabuły *Iona*.

### Prawda Kreuzy

Dramat otwiera prolog boga Hermesa wyjaśniający, że tytułowy bohater jest dzieckiem Kreuzy, córki ateńskiego króla Erechteusza, zgwałconej przez boga Apolla. Kreuzy ukryła ciążę, urodziła chłopca i porzuciła niemowlę w grocie na wzgórzach Aten. Kobieta nie wie, że na rozkaz Apolla dziecko zostanie uratowane i umieszczone w świątyni w Delfach. Chłopiec o imieniu Ion dorasta

2 M. Foucault, *Rządzenie sobą i innymi*, s. 94.

3 Tamże, s. 69.

4 C. Rudnicki, *Parezja – o miejscu ujawniania prawdy w polityce*, „Civitas. Studia z Filozofii Polityki” 2017, nr 20, s. 175.

pod opieką kapłanek, nieświadomy swojego pochodzenia. W kolejnych latach Kreuza zostaje żoną Ksuthosa – bohatera wojennego wywodzącego się spoza Aten. Z ich związku nie rodzą się dzieci, co staje się dużym problemem, ponieważ jedynie potomkowie Kreuzy, jako rodowitej Atenki, mogą zapewnić kontynuację królewskiego rodu. Małżonkowie wyruszają do Delf, by dowiedzieć się, czy zostaną rodzicami. Wyrocznia mówi Ksuthosowi, że pierwszy młodzieniec, którego napotka po wyjściu ze świątyni, jest jego synem. Zaraz potem Ksuthos wpada na Iona. Oświadcza mu, że jest jego ojcem, i proponuje zamieszkanie w Atenach. Młody Ion godzi się ze słowami wyroczni, jednak naciska na poznanie prawdziwej matki. Nie chce zamieszkać w Atenach jako syn Ksuthosa i nieznannej kobiety. Zależy mu, aby jego matka była Atenką – tylko wtedy będzie prawdziwym obywatelem miasta z prawem do parezji, a zarazem prawomocnej władzy. Kreuza, cały czas nieświadoma relacji, jaka łączy ją z Ionem, sprzeciwia się jego obecności w domu. Czuje się oszukana – cały czas nie wie, co się stało z jej prawdziwym synem, tymczasem Ksuthos wprowadza na dwór bękarta. Kobieta postanawia otruć Iona, jej plan się jednak nie powiedzie. O spisku dowiaduje się Ion i w odwecie chce zabić Kreuzę. W kulminacyjnym momencie kobieta zauważa w rękach Iona koszyk i chustę, w których porzuciła swoje dziecko w grocie. Odkrywa, że młodzieniec jest jej synem. Prawdę potwierdza Atena pojawiająca się w końcowym akcie jak *dea ex machina*. Bogini zaświadcza, że Kreuza i Apollo to rodzice Iona. Młodzieniec jest prawowitym obywatelem Aten, potomkiem królewskiej córki i greckiego boga.

Foucault szczegółowo analizuje rozwój wypadków, rekonstruując, w jaki sposób prawda o relacji między Kreuzą a Ionem jest stopniowo odkrywana na kolejnych stronach sztuki. Ponieważ Apollo nie jest w ogóle postacią dramatu, centralną rolę w tym procesie odgrywa kobieta – jest jedyną osobą mogącą odsłonić ważne fakty i sprawić, że „wybuchnie prawda”. Oskarżenie-monolog Kreuzy skierowane w stronę Apolla filozof uznaje za wzorzec parezji: akt mowy, w którym „stojąc w obliczu kogoś możnego, mówi się głośno o jego niesprawiedliwości, samemu będąc słabym, opuszczonym i pozbawionym mocy”<sup>5</sup>. Na tym poziomie – rozpoznania siły słów Kreuzy oraz dysproporcji między nią a bogiem – analiza Foucaulta jest przekonująca. Zasadniczy problem pojawia się wraz z pozornie prostym pytaniem o to, czego dotyczyła prawda wypowiedziana przez Atenkę. W tym newralgicznym dla całego wywodu punkcie interpretacja, którą proponuje Foucault, budzi moje poważne wątpliwości. Podczas gdy dla filozofa fundamentalną sprawą jest ujawnienie,

5 M. Foucault, *Rządzenie sobą i innymi*, s. 151.

że Kreuza to matka Iona, w mojej interpretacji Kreuza użyła parezji, aby mówić o przemocy seksualnej ze strony Apolla.

Polemiczne odczytanie prawdy Kreuzy jest możliwe na podstawie samego tekstu Eurypidesa. Oczywiście, czytając dramat razem z Foucaultem, wchodzimy w piętrową konstrukcję przekładów i rozciągniętą w czasie trajektorię wzajemnych odniesień. Obok greckiego oryginału (ok. 418 r. p.n.e.) mamy francuskie tłumaczenie Eurypidesa (z 1976 r.), którego używał Foucault podczas wykładów w Collège de France (z 1983 r.), ich francuskie wydanie (2008), ich polskie tłumaczenie autorstwa Michała Herera (z 2018 r.) oraz polskie tłumaczenie *Iona*, z którego korzysta Herer, autorstwa Jerzego Łanowskiego (wznowione w 2006 r.). W badaniu korzystałam z oryginalnych wydań wykładów Foucaulta oraz wszystkich wspomnianych tłumaczeń Eurypidesa.

Przyjrzyjmy się słowom dramatu. Sytuacja, w której został poczęty Ion, przywołana jest w tekście kilkakrotnie. Jako pierwszy informuje o tym w prologu Hermes:

Jest jedno z miast Hellenów, i to sławne:  
miasto Pallady o złocistej włóczni –  
tam Feb wziął gwałtem córę Erechteja,  
Kreusę [...]⁶.

Za drugim razem słyszymy słowa Kreuzy. Atenka mówi o swoim doświadczeniu, przedstawiając je jako historię swojej fikcyjnej „przyjaciółki”. Rozmowa toczy się podczas pierwszego spotkania kobiety i Iona, kiedy oboje są nieświadomi istniejącego między nimi pokrewieństwa. Kreuza płacze („łzy się z oczu leją”⁷), trudno jej mówić, przywołuje biedny los kobiet oraz śmiałość bogów, ich „bezprawie”, a zarazem bezkarność⁸. Jej „przyjaciółka” ma mieć dziecko z Apollem, mimo że „nikt jej nie uwiódł”, a kobieta „cierpi bardzo”⁹.

Wreszcie Kreuza wydobywa całą prawdę na światło dzienne i publicznie oskarża Apolla:

Przyszedłeś do mnie, wstrząsając  
złotą grzywą, kiedy w skraj szaty

6 Eurypides, *Tragedie*, t. 2, przeł. J. Łanowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2006, w. 8-11.

7 Tamże, w. 246.

8 Tamże, w. 252-254.

9 Tamże, w. 340-342.

zbierałam kwiat krokusów, kwiaty o złotym blasku,  
żeby z nich uwić wieńce.  
Chwyciłeś za białe przeguby rąk  
i na posłanie w jaskini  
– kiedy krzyczałam „O matko!” –  
porwałeś, by dzielić łożo.  
Ty, bóg bez wstydu,  
spełniłeś zachciankę Kypridy.  
Urodziłam dla ciebie, nieszczęsna,  
chłopca i w lęku przed matką  
porzuciłam na twoim posłaniu –  
tam, gdzie mnie nieszczęsną w nieszczęsne  
pociągnął śluby<sup>10</sup>.

Fakt, że o tym, co wydarzyło się w grocie między Apollem a kobietą, słyszymy od samej Kreuzy, dwukrotnie odczytuję jako celowy zabieg dramaturgiczny. Wbrew interpretacji polskiego tłumacza, sugerującego, że powtórzenia „smutnej historii Kreuzy” (omyłkowe? niepotrzebne?) wynikają z podeszłego wieku autora<sup>11</sup>, oraz wbrew interpretacji Foucaulta, dla którego rozmowa Kreuzy z Ionem jest przykładem mataczenia kobiety ze strachu przed przyznaniem się do własnego „występku”<sup>12</sup>, uważam, że stopniowy proces ujawniania prawdy w dramacie Eurypidesa ma sygnalizować, jak niezwykle trudne jest opowiedzenie o doświadczeniu przemocy seksualnej. Dlatego akt właściwej parezji Kreuzy poprzedzony zostaje czymś na kształt „próby generalnej” – wypowiedzeniem krzywdy na głos.

W niektórych interpretacjach przywołane słowa Kreuzy wskazują, że znała ona Apolla wcześniej, widziała w nim atrakcyjnego mężczyznę (wszak wspomina jego „złote loki”), a dwójkę bohaterów łączył romans<sup>13</sup>. Z oczywistych względów romantyczne relacje nie wykluczają przemocy. Czyn Apolla mógł być gwałtem na randce, bóg mógł wykorzystać emocje Kreuzy, aby

<sup>10</sup> Tamże, w. 887-901.

<sup>11</sup> J. Łanowski, *Ion. Wstęp*, w: Eurypides, *Tragedie*, t. 2, Prószyński i S-ka, Warszawa 2006, s. 350.

<sup>12</sup> M. Foucault, *Rządzenie sobą i innymi*, s. 151. W wersji oryginalnej *une faute* (M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France (1982-1983)*, Seuil/Gallimard, Paris 2008).

<sup>13</sup> N.S. Rabinovitz, *Greek Tragedy: A Rape Culture?*, „Eugesta. Journal of Gender Studies in Antiquity” 2011, nr 1, s. 11.

zaaranżować spotkanie, a następnie wymusić zbliżenie. O tym, że doszło do niego wbrew woli kobiety, przekonująco świadczą dalsze wypadki: Kreuza przeżywa wstyd, przez lata nie mówi nikomu o tym, co się stało.

Hermes mówi wprost: Apollo „wziął gwałtem” Kreuzę<sup>14</sup>. Ona zaś opowiada, że bóg chwycił ją za ręce i porwał, zawłókł w ustronne miejsce. Kobieta krzyczała, wzywała matkę i walczyła z Apollem. W rozmowie ze Starcem wyznała, że została „smutnie złączona z Febem wbrew swej woli”<sup>15</sup>, Apollo spełnił swą „zachciankę”. W opisie Eurypidesa gwałt i jego konsekwencje są wiarygodne i psychologicznie realistyczne. Trudno też twierdzić, że do gwałtu nie doszło, zwłaszcza jeśli zgodnie ze społeczną ekonomią wiarygodności mówi o nim nie tylko kobieta, która doświadczyła przemocy, lecz także inny ważny mężczyzna, w tym przypadku Hermes – bóg i brat sprawcy.

Inną przesłanką zaświadczącą, że w *Ionie* mowa o gwałcie, jest sama postać Apolla, nieobecna w dramacie. Z perspektywy sprawcy taka konstrukcja to najlepsze rozwiązanie: usunąć się w cień wydarzeń, unikać konfrontacji. Apollo milczy, a ponieważ posiada koneksje i władzę, podejmuje też dodatkowe kroki, aby prawda nie wyszła na jaw. Hermes wykonuje jego polecenia, Atena tłumaczy brata i pilnuje jego interesów, a podkreślając zasługi, aktywnie umniejsza jego winę. Według Pallady Kreuza powinna docenić bezbolesny poród oraz utrzymanie w tajemnicy ciąży i narodzin syna, co miał ułatwić Apollo. Ojciec Iona uratował go od śmierci. Atena konkluduje: „pięknie uładził Apollon”<sup>16</sup>. Bogini tłumaczy też milczenie brata, który „nie chciał wyrzutów za dawne historie”<sup>17</sup>. Zgodnie z chronologią dramatu „dawną historią”, która mogłaby wywołać oburzenie, może być jedynie gwałt. Słowa Ateny pośrednio zaświadcza o strachu Apolla przed konsekwencjami zde-maskowania go jako gwałciciela.

### Co przeczytał profesor Foucault?

Realistyczny opis gwałtu w *Ionie* w analizie Foucaulta nabiera cech ambiwalencji. Filozof relacjonuje akcję dramatu:

14 Eurypides, *Tragedie*, w. 10.

15 Tamże, w. 939-941.

16 Tamże, w. 1595.

17 Tamże, w. 1558.

Młoda Kreuza została uwiedziona przez Apolla. Apollo uwiódł ją i posiadał w grotach Akropolu [...]. Uwiódł ją i posiadał na zboczach Akropolu, ta zaś powiła syna, którego następnie ze wstydu porzuciła, by ukryć swoją hańbę. Ów syn znika bez śladu, ale w rzeczywistości to Hermes zabiera ze sobą owoc miłości swego brata Apolla i Kreuzy<sup>18</sup>.

Przywołany cytat jest emblematyczny. Z wykładów Foucaulta bardzo trudno się domyślić, że w *Ionie* jest w ogóle mowa o gwałcie. Słowo to nie pada ani razu, a kiedy filozof cytuje fragmenty z Eurypidesa implikujące przemoc, wątek zostaje pominięty w dalszych rozważaniach. Foucault konsekwentnie przesłania przemoc przez wielokrotne użycie słów „uwiedzenie” czy „miłość”. Według profesora Kreuza i Apollo byli „partnerami”, „dwójką uczestników sekretnego tajnego połączenia”, którzy wspólnie popełnili „postępek”<sup>19</sup>. Łączyły ich „potajemne stosunki”, w efekcie których „spłodzili” dziecko<sup>20</sup>. Foucault nie zaprzecza, że było to „haniebne zbliżenie”<sup>21</sup>, jednak według niego dyshonor nie miał związku z przemocą (gdyż w rekonstrukcji zdarzeń ją stale przemilcza), lecz wynikał z relacji intymnej między bogiem i śmiertelniczką, faktu poczęcia nieślubnego dziecka oraz porzucenia go przez matkę na pastwę losu. W tak zarysowanej narracji, zgodnie z którą ujmą dla kobiety może być w równym stopniu seks konsensualny (pozamałżeński, nienormatywny czy społecznie nieaprobowany), jak gwałt, jednoznaczne rozpoznanie ostatniego jako aktu przemocy staje się dla profesora trudno wykonalne.

Co ciekawe, analizując krzyk Kreuzy, Foucault skupia uwagę między innymi na motywie złota. Szlachetny kruszec, symbolizujący płodność, w dramacie Eurypidesa opisuje „grzywę Apolla” i kwiaty, które „o złotym brzasku” zbierała dziewczyna. W odczytaniu filozofa zabieg ten sygnalizuje „pozycję symetryczną” kobiety wobec boga oraz „relację wymiany” związanej z „miłością

18 M. Foucault, *Rządzenie sobą i innymi*, s. 98.

19 Tamże, s. 100-146. Por. M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, s. 71-121. W wersji oryginalnej Foucault używa sformułowań: *prendre de force* („wziąć siłą”), *commettre une faute* („popełnić występki”), *séduir* („uwieść”), *les deux partenaires qui ont donné naissance à Ion* („dwoje partnerów, którzy dali życie Ionowi”), *faire un enfant* („zrobić dziecko”), *la faute qu'ils ont commise ensemble* („występki, który wspólnie popełnili”), *les amours secrètes* („sekretne amory”), *l'union injuste* („nieprawy związek”). W wywodzie nie pojawia się czasownik *violer* oznaczający wprost gwałt.

20 Tamże.

21 Tamże.

i zbliżeniem seksualnym”. Apollo uwodzi, a „dziewczyna zgadza się ofiarować mu swe ciało”<sup>22</sup>. Mimo że Atenka mówiła o „chwyceniu białych przegubów rąk”<sup>23</sup> przez Apolla, w wykładach z Collège de France czytamy o „uniesieniu” rąk, które stają się znakiem zgody na zbliżenie<sup>24</sup>. I nie jest to kwestia błędu w polskim tłumaczeniu. We francuskiej wersji *Iona*, której używa Foucault, zacytowany fragment Eurypidesa przetłumaczony jest za pomocą czasownika *étreindre*, oznaczającego „ściskać mocno” lub „ściskać boleśnie”<sup>25</sup>, tymczasem referując ten fragment, filozof używa neutralnego czasownika *tenir* („trzymać”). W ten sposób Foucault w znaczący sposób przeinacza tekst dramatu, mówiąc o Kreuzie „[elle] tend ses ‘poignets blanc’ au dieu qui l’appelle”<sup>26</sup>. W literalnym tłumaczeniu jego słów kobieta „wyciągnęła swoje białe przeguby rąk w stronę boga, który ją zawołał”. To, czego dokonuje profesor, *de facto* oznacza transformację aktu przemocy ze strony Apolla w akt zgody ze strony Kreuzy. Zabieg ten skutecznie eliminuje kategorię gwałtu z pola analizy.

Dezynwoltura Foucaulta w interpretowaniu słów kobiety wydaje się wynikać z ogólnej postawy. W tym samym wykładzie autor twierdzi, iż cokolwiek wydarzyło się między dwojgiem, „chronologia i rozwój wypadków są tu bez znaczenia”<sup>27</sup>. W ramach, bądź co bądź, wyjątkowo drobiazgowej analizy klasycznego tekstu konstatacja ta brzmi zaskakująco. Arcyważną figurą dramatu jest prawdomówność, centralnym punktem – wyznanie Kreuzy, jednak gdy przyglądamy się zaproponowanej interpretacji, niektóre wypowiedziane przez nią słowa stają się blahe i niegodne uwagi. Niedbałości w traktowaniu tekstu źródłowego towarzyszą pogmatwane, by nie powiedzieć nieuprawnione, interpretacje. Foucault, odczytując na potrzeby wykładu rozmowę Kreuzy ze Starcem, przytacza fragmenty, w których kobieta mówi o „strasznych zapasach”<sup>28</sup>. Mimo tego sugestywnego stwierdzenia, które podpowiada, że mowa o intensywnym fizycznym oporze, Foucault proponuje, że „w całym tym dialogu między starcem a Kreuzą nie chodzi [...] o niesprawiedliwość

22 Tamże.

23 Eurypides, *Tragedie*, w. 891.

24 M. Foucault, *Rządzenie sobą i innymi*, s. 146.

25 Euripide, *Tragédies. Héraclès – Les Suppliantes – Ion*, t. III, przygot. i przeł. L. Parmentier, H. Grégoire, Les Belles Lettres, Paris 2002.

26 M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, s. 120.

27 M. Foucault, *Rządzenie sobą i innymi*, s. 147.

28 Eurypides, *Tragedie*, w. 939.

boga, [...] lecz przeciwnie – o winę samej Kreuzy”<sup>29</sup>. W tym miejscu Foucault nie konkluduje w jasny sposób, jednak pomysł, że to Atenka ponosiła część odpowiedzialności za czyny Apolla, wyraża popularne i dobrze ugruntowane seksistowskie przekonania na temat gwałtu.

Wykłady z Collège de France poświęcone analizie *Iona* wielokrotnie i konsekwentnie przesłaniają przemoc seksualną, o której mówi dramat Eurypidesa. Wydźwięk rozważań filozofa jest spójny, choć nie rozstrzygający: gwałtu nie było, albo nie miał on znaczenia, *ergo* nieważne, czy był, czy nie<sup>30</sup>. O co więc tak naprawdę chodzi? W jaki sposób Foucault, stawiając oskarżenie Kreuzy za wzór paretzji, rozumie jej słowa? Skoro w tak ważnym dla niego tekście politycznej wartości nie niesie ujawnienie opresji możliwych wobec słabszych (tutaj: mężczyzn wobec kobiet), gdzie leży realna waga kluczowej dla niego wypowiedzi?

Według profesora odpowiedź jest jedna: zasadnicza prawda, którą ujawnia Kreuza, dotyczy tego, że jest ona matką Iona. W antycznej Grecji potwierdzenie linii dziedziczenia i zapewnienie kontynuacji rodu było możliwe tylko przez matkę. Nie chodzi więc o gwałt (nawet jeśli miałby miejsce), lecz, jak bezceremonialnie powtarza Foucault, o „zrobienie dziecka”, które gwarantuje utrzymanie władzy w rękach królewskiego rodu. Centrum sprawy to zapłodnienie i żywy poród, który ustanawia relacje pokrewieństwa, nie zaś warunki, w jakich dochodzi do poczęcia. Wobec milczenia Apolla tylko Kreuza może wyjawić prawdę i dać Ionowi upragniony dostęp do władzy. Mając Kreuzę za matkę, mężczyzna staje się pełnoprawnym obywatelem Aten. Stawką dla Foucaulta jest więc reprodukcja męskich rządów i spełnienie politycznych ambicji chłopaka.

Aby zbudować taką interpretację, Foucault nie tylko wybiórczo podchodzi do słów Kreuzy, ale też arbitralnie decyduje o ich wadze i wydźwięku. Dla interwencji w obszarze politycznym, ujętej zresztą w bardzo konwencjonalny sposób jako kontynuacja królewskiej dynastii, nie jest konieczne zrozumienie tego, co faktycznie mówi Kreuza, lecz jedynie wykazanie logicznych następstw jej słów. Fakt, iż pada oskarżenie o przemoc seksualną, nie ma większego znaczenia.

Chcę uwypuklić w tym miejscu, że to, co Foucault przyjmuje za najważniejszą część wypowiedzi Kreuzy, dosłownie *n i e j e s t* jej treścią. Nie może

29 M. Foucault, *Rządzenie sobą i innymi*, s 156-157.

30 W wykładach wygłoszonych w języku angielskim w Berkeley w 1983 r. Foucault używał słowa *rape* („gwałcić, gwałt”). Nie zmieniło to jednak sposobu interpretacji dramatu Eurypidesa.

zresztą nią być. Zgodnie z chronologią dramatu, w momencie, w którym Atenka mówi o gwałcie Apolla, nie jest jeszcze świadoma losów ich wspólnego dziecka, nie wie, czy ono żyje, a tym bardziej nie rozpoznaje go w Ionie. Foucault, aby skupić się na politycznych następstwach pazezji, pomija przekaz dzieła Eurypidesa, ale też zaprzecza sam sobie. Publiczna skarga Kreuzy, jedynie poprzez obnażenie opresji ze strony Apolla, mogła ukonstytuować się jako pazezja właśnie, stać się dyskursem prawdy, „w którym słaby, pomimo swej słabości, ryzykuje wyrzucając silnemu niesprawiedliwość, jakiej ten się dopuścił”<sup>31</sup>. Przesuwając uwagę i ciężar analityczny ze słów wygłoszonych przez postać Kreuzy w stronę ich finalnych skutków, Foucault oddala się od własnego wywodu. Polityczna ranga nieustraszonej mowy, ściśle powiązana z aktem obnażenia niesprawiedliwości możliwych, schodzi na dalszy plan.

Foucaultowskie selektywne odczytanie dramatu Eurypidesa z łatwością można by określić jako męskocentryczne. Ocenę tę podbija sam profesor, przywołując kolejne patriarchalne *cliché*, by stwierdzić, że pazezja Kreuzy miała charakter prywatny, a pazezja Iona niesie prawdziwy „polityczny krytycyzm”<sup>32</sup>. Przykrojona, nieistotna w szczegółach, „prywatna” prawda Kreuzy dowodzi nie tylko, z jak wielką swobodą Foucault podszedł do samego tekstu *Iona*, ale też jak bezkrytycznie potraktował jego historyczny kontekst – głęboko nieegalitarną strukturę *polis*, w ramach której podległy status kobiet oraz gwałt były ze sobą ściśle powiązane.

### Gwałt w antycznej Grecji

Pobieżna znajomość greckiej mitologii czy antycznych dramatów wystarczy, by zauważyć, że ich nieodłącznym wątkiem są liczne gwałty na kobietach. Przemoc seksualna mężczyzn wobec kobiet nierzadko jest przyczyną pierwszoplanowych konfliktów, staje się zarzewiem wojen i wyznacza główne osie narracji. Jednocześnie, słowo „gwałt” w klasycznym greckim nie istniało, a ocena przemocy seksualnej jako naruszenia norm była silnie zależna od kontekstu.

Próbując odnieść współczesne rozumienie gwałtu do antycznego kontekstu, badaczki i badacze antyku skupiają się na trzech greckich słowach: *hybris*,

31 M. Foucault, *Rządzenie sobą i innymi*, s. 152.

32 Tamże, s. 56.

*bia* oraz *moicheia*<sup>33</sup>. *Hybris* opisywała wszelkie działania, których sprawca miał na celu poniżenie ofiary, naruszenie jej honoru. Słowo mogło służyć opisaniu wielu różnych działań, w tym między innymi gwałtu, ale rozstrzygającą sprawą była intencja gwałciciela: zniszczenie reputacji i pohańbienie. Słowo *bia* odnosiło się do przemocy fizycznej lub groźby jej użycia. Mogło opisywać gwałt – wymuszenie siłą seksu, ale też pobicie czy rozbój. *Moicheia* określała zaś przypadki cudzołóstwa, które mogło się wiązać z przemocą. Decydujące dla użycia tego określenia było jednak to, czy kobieta była żoną innego mężczyzny.

Jak widzimy, żadne z trzech słów mogących opisywać w antycznej Grecji gwałt nie odnosiło się do wymuszenia seksu wbrew woli kobiety. Sprawa zgody nie była ważna i praktycznie nie brano jej pod uwagę. Podstawą rozstrzygnięcia o naruszeniu była kwestia, czy uchybiono prawom obywatela *polis*: ojca lub męża, do których ostatecznie należały kobiety. Ówczesne rozwiązania prawne, które dziś możemy odnieść do gwałtu, nie chroniły praw kobiet (takowe praktycznie nie istniały), lecz zabezpieczały władzę mężczyzn i ich prawo do kobiet na zasadach wyłączności<sup>34</sup>.

Logiczną konsekwencją tego porządku stanowił fakt, że gwałt, tak, jak rozumiemy go współcześnie, nie był w ogóle kryminalizowany. W odniesieniu do kobiet i sfery seksu poważnym przestępstwem pozostawało cudzołóstwo<sup>35</sup> bezpośrednio łamiące prawa mężczyzn. Ponieważ w małżeństwie za najwyższą stawkę zawsze uważano zachowanie czystości rodu i jego przedłużenie, węzłową sprawą okazywała się kontrola seksualna kobiet umożliwiającą jednoznaczne przypisanie potomstwa. Seks wymuszony przemocą (*bia*), a więc gwałt na żonie, był naruszeniem lżejszym od dobrowolnej zdrady, która stwarzała o wiele większe ryzyko dla mężczyzny. W warunkach obopólnej zgody kochanków do zbliżeń mogło dochodzić wielokrotnie i potajemnie, wzrastały tym samym wątpliwości dotyczące ojcostwa dzieci danej kobiety<sup>36</sup>.

33 R. Omitowaju, *Rape and the Politics of Consent in Classical Athens*, Cambridge University Press, Cambridge 2002; E.M. Harris, *Did Rape Exist in Classical Athens? Further Reflections on the Laws about Sexual Violence*, „Dike” 2004, t. 7.

34 S.G. Cole, *Greek Sanctions Against Sexual Assault*, „Classical Philology” 1984, t. 79, nr 2, s. 97.

35 Tamże, s. 133.

36 Tamże, s. 101-102; C. Carey, *Rape and Adultery in Athenian Law*, „The Classical Quarterly” 1995, t. 45, nr 2, s. 414-416.

Dla porządku chcę dodać, że prawo greckie dotyczące cudzołóstwa miało zastosowanie wyłącznie do kobiet wywodzących się z rodzin obywateli. Tylko one mogły mówić o seksie wymuszonym przemocą (*bia*). Gwałty na kobietach zniewolonych nie były w ogóle problematyzowane. W tych przypadkach naruszenie mogło wynikać jedynie z braku zgody na seks z daną kobietą ze strony jej właściciela<sup>37</sup>.

W historycznym kontekście zroszwały staję się tok rozumowania Foucaulta – trudno mu zarzucić anachronizm. Jego odczytanie pozostaje zgodne z patriarchalną strukturą *polis*, w ramach której powstał *Ion*, a głęboko nieegalitarny porządek antycznej Grecji wyznacza horyzont jego wywodu. Nawet gdy Foucault dopuszcza myśl, że *Ion* został poczęty na skutek gwałtu (co nie budzi wątpliwości wśród większości badaczek i badaczy dramatu Eurypidesa<sup>38</sup>), widzi on skargę Kreuzy jako głos sfrustrowanej, bezdzietnej kobiety, upokorzonej milczeniem Apolla i pozbawionej wpływu na decyzje swego męża. W jego wykładach oskarżenie kobiety zostaje zredukowane do prywatnej wymówki: to zaledwie żal porzuconej kochanki. Tymczasem fakt, że Kreuza wyraźnie odwołuje się do grupowego doświadczenia kobiet („trudna jest rola kobiet wobec mężczyzn<sup>39</sup>”), otwiera przestrzeń do zupełnie innej interpretacji. Słowa Atenki prezentują jednostkowe doświadczenie krzywdy jako znacznik szerszej, politycznej kondycji. Kreuza mówi o gwałcie i zarazem obnaża usankcjonowaną tradycję niesprawiedliwości. Jak pisze jeden z badaczy antycznego dramatu, Apollo i Ksuthos symbolizują wielowymiarową opresję: „Apollo ucieleśnia przemoc wobec kobiet sankcjonowaną przez religię i mit, podczas gdy Ksuthos uosabia wykluczenie kobiet podtrzymywane przez prawo i społeczeństwo”<sup>40</sup>.

37 Tamże. Por. D. Cohen, *Consent and Sexual Relations in Classical Athens*, w: *Consent and Coercion to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies*, red. A.E. Laiou, Dumbarton Oaks, Washington D.C. 1993.

38 E.M. Harris, *Did Rape Exist in Classical Athens? Further Reflections on the Laws about Sexual Violence*, s. 141; F.M. Dunn, *The Battle of the Sexes in Euripides' „Ion”*, „*Ramus*” 1990, nr 19; N.S. Rabinovitz, *Greek Tragedy: A Rape Culture?*, s. 11. Zgodni w tej sprawie są też polscy badacze: J. Kucharski, *Eurypides „Ion”: the Contemporary and the Past*, „*Scripta Classica*” 2006, t. 3; J. Kuciak, *Mit w służbie polityki na przykładzie tragedii Eurypidesa „Ion”*, „*Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Społeczne*” 2016, t. 1, nr 12, a także tłumacz Foucault: M. Herer, *Theweleit w Ameryce. Kompleks Pocahontas, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”* 2017, nr 19.

39 Eurypides, *Tragedie*, w. 398.

40 M. Dunn, *The Battle of the Sexes in Euripides' Ion*, s. 139.

### Męska arogancja Foucaulta

Skierowany w stronę Foucaulta zarzut o seksizm nie jest oryginalny. Najostrzejsza feministyczna krytyka filozofa, którego myśl skądinąd wielokrotnie posłużyła rozwijaniu feministycznych teorii, skupia się na jego stosunku do gwałtu. Z tej perspektywy najszerzej komentowanym fragmentem twórczości filozofa jest opis zdarzeń, do których doszło między Charles'em Jouy i Sophie Adam we wsi Lupcourt w 1867 roku, przywołany w *Historii seksualności*<sup>41</sup> oraz wykładach z Collège de France z lat 1974-1975<sup>42</sup>. Sednem krytyki jest przeprowadzona przez profesora interpretacja tekstu źródłowego, a precyzyjniej: duża łatwość, z jaką udało mu się przesłonić przemoc seksualną i zignorować patriarchalne relacje władzy.

Na potrzeby wywodu o medykalizacji Foucault rekapitułuje sytuację, w której czterdziestoletni Charles Jouy, „niezbyt rozgarnięty” robotnik rolny, „wyłudził kilka pieszczot od małej dziewczynki”<sup>43</sup> – Sophie Adam. Filozof przywołuje raport medyczny z obserwacji psychiatrycznej mężczyzny. Podkreśla drobiazgowość przyjętej procedury (wielokrotne przepytywanie, pomiar czaszki, analizę budowy genitaliów) i wypukła jej nadmiarowość wobec zdarzeń, których prawdziwą istotą, według Foucault, jest ich „bła-chość”<sup>44</sup>. Mimo że mowa o gwałcie lub próbie gwałtu dorosłego mężczyzny na jedenastoletniej dziewczynce, publiczne zainteresowanie sprawą miało być nieuzasadnione. W słowach profesora to, do czego doszło między Jouy a Adam, było „zwykłym przejawem wiejskiej seksualności”, „lichymi przyjemnościami zażywanyymi w krzakach”, zwykłą sprawą dla „prostaczków” i „wiejskich łobuziaków”<sup>45</sup>, a zarazem odwiecznym elementem gminnego krajobrazu. Pojawienie się „donosu” w sprawie tego zajścia, a następnie zainteresowanie władz mężczyzną były niewspółmierne wobec „wymienionych ukradkiem przyjemności”<sup>46</sup>.

41 M. Foucault, *Historia seksualności*, t. 1, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 30-31.

42 M. Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France 1974-1975*, Gallimard-Seuil, Paris 1999.

43 M. Foucault, *Historia seksualności*, s. 30.

44 Tamże.

45 Tamże.

46 Tamże.

W ocenie feministycznych badaczek, między innymi Lindy Alcoff<sup>47</sup>, Lois McNay<sup>48</sup>, Johanny Oksali<sup>49</sup> oraz Chloë Taylor<sup>50</sup>, filozof przedstawia zdarzenia między Jouy a Adam zgodnie z optyką oskarżonego mężczyzny, który nie widzi niczego złego w tym, co zrobił dziewczynce. Banalizuje te zdarzenia, nie zastanawia się nad położeniem Sophie i tym, czym dla niej było zachowanie mężczyzny. Foucault w żadnym miejscu nie potępia tego, co Charles zrobił Sophie, nie zastanawia się nad istniejącymi hierarchiami między dorosłym mężczyzną a dziewczynką<sup>51</sup>. Analiza przypadku, mająca na celu wydobycie historycznych procesów wytwarzania podmiotu seksualnie zaburzonego, przy okazji odtworzyła patriarchalną normę pomijania głosów kobiet i umniejszania przemocy seksualnej, której sprawcami są mężczyźni.

Paradoksalnie więc imponujące studia Foucaulta nad społecznym konstruowaniem seksualności w odniesieniu do gwałtu pomijają fakt, że jest on wynikiem tego, w jaki sposób seksualność oraz sama różnica płci są społecznie wytwarzane i wpisywane w dwie odrębne kategorie ciał<sup>52</sup>. To martwy punkt w polu widzenia Foucaulta – przejaw poznawczej, męskiej arogancji<sup>53</sup>, której profesor wydawał się zresztą świadomy. Sposób potraktowania postaci Kreuzu: przykrojenie znaczenia jej słów do potrzeb Iona i greckiej polityki tworzonej wyłącznie przez mężczyzn oraz zlekceważenie doświadczenia Sophie Adam, aby chronić przyjemność seksualną Charles'a Jouy, obrazują szerszy problem Foucaulta z rozpoznaniem męskiej dominacji. Jednocześnie, zasadnicze wady myślenia filozofa na temat gwałtu nie ujmują znaczenia jego

47 L.M. Alcoff, *Rape and Resistance. Understanding the Complexities of Sexual Violation*, Polity Press, Cambridge 2018.

48 L. McNay, *Foucault and Feminism: Power, Gender and the Self*, Polity Press, Cambridge 1992.

49 J. Oksala, *Sexual Experience: Foucault, Phenomenology, and Feminist Theory*, „Hypatia” 2011, t. 26, nr 1.

50 C. Taylor, *Foucault, Feminism and Sex Crimes. Anti-Carceral Analysis*, Routledge, New York 2019.

51 Warto zaznaczyć, że według innej feministycznej badaczki Jouy może być opisany jako osoba żyjąca z niepełnosprawnością intelektualną, wykazująca niedojrzałość małego dziecka. Z tej perspektywy relację między Jouy a Adam można opisać jako wymianę, a rozumowanie Foucaulta pozostaje adekwatne. Por. S. Tremain, *Educating Jouy*, „Hypatia” 2013, t. 28, nr 4.

52 A.J. Cahill, *Foucault, Rape, and the Construction of the Feminine Body*, „Hypatia” 2000, t. 15, nr 1.

53 J. Oksala, *Sexual Experience*, s. 208, 215; C. Taylor, *Foucault, Feminism and Sex Crimes*, s. 34.

refleksji na temat parezji<sup>54</sup>. Wciąż jesteśmy w stanie skorzystać z wywodu filozofa, by usłyszeć prawdę Kreuzy i docenić jej polityczną siłę.

### Polityczna walka nie-obywateli

Zanim przejdę do końcowych uwag, chcę jeszcze raz podkreślić, że moim zamiarem jest zaproponowanie alternatywnej interpretacji dramatu Eurypidesa, a zarazem nowej ścieżki w sposobie myślenia o parezji jako dyskursie politycznym. Jednocześnie, zdaję sobie sprawę, że na moją lekturę przemożny wpływ ma bogata myśl feministyczna, którą od *Iona* i postaci Kreuzy dzieli tysiąclecia. Tekst dramatu jest w oczywisty sposób wieloznaczny, a jego oryginalną polisemię dodatkowo intensyfikują kolejne, różniące się od siebie tłumaczenia, na których kształt mają wpływ kulturowo zmienne konteksty rozumienia i definiowania gwałtu<sup>55</sup>. Problem języka, doboru słownictwa czy społecznych norm mówienia oraz słuchania ma rozstrzygającą wagę w przypadku świadectw dotyczących przemocy seksualnej.

W ramach tak wielowarstwowej oraz podatnej na przemieszczenia sensów kwestii trudno założyć istnienie stabilnej siatki znaczeń, którą można by nałożyć na tekst dramatu. Nie jest to jednak moją ambicją. Raczej w duchu sprzeciwu wobec nonszalanckiego potraktowania słów Kreuzy przez Foucaulta podejmuję próbę obdarzenia tej postaci większą uważnością i zaufaniem. Staram się odczytać *Iona* również w zgodzie z Eurypidesem, który w normalizującym gwałt otoczeniu umiał dostrzec przemoc seksualną i opisać jej destrukcyjne skutki.

Postać Kreuzy jest wyjątkowo blisko związana z prawdą, którą głosi. Atenka mówi o osobistym doświadczeniu, jej oskarżenie znajduje umocowanie w materialnej rzeczywistości ciała. W tym sensie życiorys i motywacje Kreuzy

54. Co ciekawe, w polskiej literaturze socjologicznej istnieje udane wykorzystanie kategorii parezji w analizie wypowiedzi kobiet dotyczących przemocy seksualnej w ramach polskiej odsony ruchu #metoo. Badanie jednak nie odnosi się w żaden sposób do postaci Kreuzy, referując jedynie główne tezy Foucaulta dotyczące parezji jako dyskursu prawdy odmiennego od sytuacji wyznania i spowiedzi opisanych w *Zło czynić, mówić prawdę. Funkcja wyznania w sprawiedliwości. Wykłady z Louvain, 1981* (przeł. A. Zawadzki, Znak, Kraków 2012). Zob. P. Bagiński, „We Might Give People a Sense of the Magnitude of the Problem”: *On the Truth Discourse about Violence against Women in the First Phase of Polish #MeToo (#JaTeż) Action (October 2017) on Facebook*, „Stan Rzeczy” 2019, nr 2 (17).

55. G. Vigarello, *Historia gwałtu*, Aletheia, Warszawa 2010.

prowadzące do publicznego wypowiedzenia prawdy wyraźnie odróżniają jej figurę od Sokratesa (broniącego się przed ateńskim sądem), Platona (doradzającego Dionizjosowi) czy Peryklesa (przemawiającego na forum *polis* w sprawie przystąpienia Aten do wojny ze Spartą) – innych wzorów parezjastów przywołanych przez Foucaulta. Prawda mężczyzn jest ugruntowana w ich światopoglądzie, ale też przede wszystkim w sprawowanych funkcjach publicznych: filozofa, doradcy, polityka czy przywódcy. Te ostatnie z definicji były całkowicie niedostępne Atence.

Kreuza przemawia więc z politycznego niebytu. Nie ma swojego forum ani publiczności, której może opowiedzieć prawdę. Nie ma dyskursu, który zna słowo „gwałt”. Nie ma zwolenników czy zgromadzenia, które czekają na jej słowa. Ateńska *politeia* nie widzi w niej samodzielnego podmiotu. Jako nie-obywatelka Kreuza nie ma swojej autonomii, prawa do decyzji, ale też prawa do zabierania głosu. Publicznie oskarżając Apolla o przemoc, Kreuza zajmuje miejsce w obszarze politycznym, które do niej nie należy. To akt politycznego samoustanowienia, podważający społeczny uzus, ale też skodyfikowane normy i praktyki reprodukujące męską władzę. W ten sposób bohaterka przeciera szlaki dla apelacji innych nie-obywatelek i podporządkowanych. Wskazuje na możliwość politycznej sprawczości poza prawomocnym rejestrem.

Oskarżenie Kreuzy nie przypomina lamentu, jest raczej gniewną konfrontacją. Doświadczenie gwałtu staje się miejscem, z którego Kreuza rozpoczyna swój sprzeciw. Jej prawda jest dyskursem zdominowanych, którzy odnajdują sprawstwo w otwartym nazwaniu niesprawiedliwości. Jednocześnie, zgodnie z tym, co pisze Foucault, „w owym dyskursie kierowanym przez słabego ku możliwemu zaznacza się pewna forma rewindykacji własnego prawa, ale także wyzwanie rzucone wszechmocnemu: ujawnienie prawdy o jego postępkach jest poniekąd wyzwaniem go na pojedynek”<sup>56</sup>.

Fundamentalne znaczenie tego gestu jest zrozumiałe nie tylko w kontekście całkowitego wykluczenia kobiet z polityki, lecz także z perspektywy myślenia o możliwych konsekwencjach przemocy seksualnej. Kreuza odmawia pozostania ofiarą uwikłaną w milczenie, wycofanie czy bierność. Ma odwagę publicznie wskazać gwałciiciela, pomimo jego wysokiej, a w przypadku boga najwyższej, „społecznej” pozycji. Głośno go wywołuje, oburza się na jego bezkarność, wykuwając dyskurs, który nie istnieje. Mówi o systemowej opresji kobiet oraz przemocy seksualnej, dla których w jej społeczeństwie nie ma jeszcze nazwy.

56 M. Foucault, *Rządzenie sobą i innymi*, s. 151.

Jednocześnie postać Atenki nie realizuje schematu „idealnej ofiary”. Kreuza chce mieć kontrolę na tym, co się dzieje, podejmuje decyzje mogące budzić obiekcje: porzuca swoje dziecko, pragnie śmierci domniemanego pasierba i planuje jego zabójstwo. Jako śmiertelniczka dziewczyna romansowała z bogiem, okłamywała rodziców, spiskowała za plecami męża. Gdy dowiaduje się jednak, że Ion to jej syn, uznaje, że jej interesy zostały zaspokojone, i odpuszcza walkę. Fakt, że jej rodzony syn będzie władcą Aten, a ona odzyska społeczny prestiż, zdaje się rozwiązywać konflikt z gwałcicielem. Kreuza postanawia go z radością „chwalić”<sup>57</sup>, jej potępienie słabnie, a może nawet zupełnie znika? Atenka nie ma ambicji stać się obrończynią wszystkich kobiet. Wycofuje krytykę patriarchalnego ustroju miasta w momencie, gdy na powrót staje się jego bezpośrednią beneficjentką.

Tymczasem, demaskacja nieegalitarnych hierarchii antycznej *polis*, której dokonuje Kreuza, buduje przestrzeń dla fundamentalnej krytyki. Na szerszym planie jej słowa dobitnie ukazują, jak od zarania demokracji, kategoria *demos* była ukonstytuowana na systemowym wykluczeniu. Formalnemu zabezpieczeniu opresji kobiet i osób zniewolonych towarzyszyło całkowite przesłonięcie. Spuszczona zasłona ukrywała elitarny status obywatelstwa, ale też materialne konsekwencje dominacji dla ciał nie-obywaterek i niewolnych. Ich doświadczenia przemocy, mimo że głęboko osadzone w mechanizmach dominacji i podporządkowania, pozostawały całkowicie nie do opowiedzenia w ramach debaty politycznej. Wyrugowanie tematu przemocy seksualnej poza granice tego, o czym mówimy, gdy rozmawiamy o polityce, a tym samym społeczna dewaluacja tego problemu i jednostkowych doświadczeń przemocy, mają w Europie długowieczną historię.

Dramat Eurypidesa, budujący legendę o potomku ateńskiej dynastii, sugeruje, że wspólnota polityczna potrzebuje gwałtu na kobiecie, aby trwać i się odradzać. Kontrola i podporządkowanie kobiet są konstytutywne dla reprodukcji *polis* i zagwarantowania w jej ramach czystości krwi. Dopiero to połączenie – kobiety i przemoc seksualna – daje pewność, że władza w rękach mężczyzn będzie stale odtwarzana. Mechanizm ten jednak pozostaje ukryty dla samej wspólnoty, która na nim się opiera. Formalnie, przemoc seksualna wobec kobiet nie jest przemocą, lecz częścią damsko-męskiej gry lub elementem boskiego planu.

Mysząc o Atenach jako kolebce europejskiej cywilizacji, warto zapytać o konsekwencje tego stanu rzeczy. Na ile przemoc seksualna wobec kobiet

57 Eurypides, *Tragedie*, w. 1609-1610.

jest milczącym założeniem europejskiego sposobu myślenia o polityce oraz ukrywaną praktyką sprawowania męskiej władzy? W jakim stopniu przemoc i wykluczenie, wraz z towarzyszącymi procedurami zaprzeczania, ukrywania i normalizacji, wciąż stanowią narzędzie umożliwiające odnowę i wzmocnienie wspólnoty politycznej również dziś? Do jakiego stopnia współczesna myśl polityczna, kształtująca granice naszej wyobraźni i krytyki, reprodukuje nierzetelność Foucaulta: koncentruje się na mężczyznach i ich słowach, nie chcąc przyjąć prawdy ze strony kobiet i innych nie-obywateli? I wreszcie, jakie konsekwencje w rozumieniu istoty europejskiej władzy i polityki przyniosłoby uznane, że pierwowzorem politycznego dyskursu prawdy i obywatelskiej odwagi była kobieta publicznie ujawniająca tożsamość swojego gwałciciela?

## Abstract

---

**Marta Rawłuszko**

UNIVERSITY OF WARSAW

*Creusa's Truth: Rape, Foucault, and Politics*

The article addresses the issue of truth-telling or parrhesia in politics. The author draws on Michel Foucault's late lectures on this topic while simultaneously questioning Foucault's interpretation of the ancient prototype of parrhesia from Euripides's play *Ion*. The analysis highlights Foucault's "masculine arrogance," as he consistently overlooks, obscures, or trivializes the fact that the first instance of parrhesia was a woman's accusation against her rapist. An alternative, more attentive reading of *Ion* brings questions about the status of sexual violence in politics and acknowledges the importance of non-citizen female voices in the political field.

## Keywords

---

parrhesia, rape, politics, Foucault, Creusa

---

## Jan Śniadecki – strażnik fundamentów

---

Grażyna Borkowska

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 369–382

---

DOI: 10.18318/td.2024.3.21 | ORCID: 0000-0002-6281-4566

Referat wygłoszony na konferencji „Krytyka literacka i historia krytyki”, zorganizowanej 7-8 maja 2024 r. przez Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza i Instytut Badań Literackich PAN.

**N**iezwykły obraz nakreślił Juliusz Słowacki w liście do zaprzyjaźnionej rodziny Stattlerów. Formalnym adresatem korespondencji był imiennik poety i jego syn chrzestny, półroczny wówczas Julek, faktycznym – zapewne ojciec rodziny, malarz Wojciech Stattler:

Przed stu laty (blisko) urodził się w Krakowie Jan Śniadecki; ten człowiek po upadku i wymarciu stanisławowskich czasów wziął w Polszcze berło ducha i utrzymywał je aż do r. 1831 nie słowem ani czynem, ale prosto siłą w sercu będącą, duchem, który w nim przybrał kształt brązowego posągu i wielkością jakąś tajemniczą działał na ludzi. Nikt nie zbliżył się do tego człowieka bez trwogi i poszanowania; on też, siwy, osiemdziesięcioletni starzec, jak wulkan śniegiem pokryty – bo tak go słowy odmalowali sobie Litwini – stał dumny, twardy, niepochylony przed nikim, nawet przed Napoleonem nie drżący. Przy tym człowieku ja, dziecko, igrałem jak przy wielkim posągu, ale ten lew brązowy zdawał się nie uważać

---

**Grażyna Borkowska**  
– historyk literatury, redaktor naczelna „Pamiętnika Literackiego”. Zajmowała się i zajmuje historią powieści (kulturową historią powieści dziewiętnastowiecznej), krytyką feministyczną i krytyką literacką XIX stulecia.

na mnie, nie wiedzieć, nie czuć, że ja egzystuję na świecie; jam też był przekonany, że oczy jego siwe mnie nie widzą, że ucho jego wyrazów moich nie słyszy – i nieraz wrzał we mnie gniew, a serce gotowało się na jakieś straszne wysilenie sił duchowych, aby ściągnąć siłą albo pieśnią tego człowieka uwagę...<sup>1</sup>

Starzec i dziecko – parafraza biblijnej postaci Symeona, który w nowo narodzonym rozpoznał Zbawiciela. Według opowieści Słowackiego Śniadecki dokonał nobilitacji poety znacznie później, nie w dzieciństwie, ale w czasie jego pożegnalnej, poprzedzającej wyjazd z kraju, wizyty w Jaszunach:

– tą razą zaprosił mnie na obiad. Osób było cztery; siedliśmy do okrągłego stołu, miejscem więc nieodznaczonym. Lokaj stary, zwyczajem w domu zachowanym, z pierwszą potrawą zbliżył się do Jana Śniadeckiego – on wtenczas poważnie półmisek od siebie odsunął i pokazał lokajowi, aby ode mnie usługę swoją zaczynał. I tak szedł cały obiad – w wielkim milczeniu. Mój duch pełen był pokory razem i królestwa<sup>2</sup>.

Początkowo zamierzałam dokonać jedynie parafrazy listu, bojąc się, że jego obrazowy i fantazmatyczny potencjał rozsądzi skromne miary tej wypowiedzi. Nie znalazłam jednak słów godnych tego obrazu i tej narracji. Takich, które oddawałyby zawartą w liście nieprostą „prawdę” o poecie (o jego narcyzmie, idiosynkrazji i proroczym oku) i o Janie Śniadeckim, o jego pozycji w świecie dziewiętnastowiecznej kultury i nauki, o jego mistycznej sile, posągowości, respekcie, jaki wzbudzał. O postaci widzącej i wiedzącej być może więcej niż inni, obdarzanej szacunkiem, opanowanej, twardej, a też na swój sposób groźnej, tchnącej ukrytym żarem, „jak wulkan śniegiem pokryty”, może też „jak lawa”? Śniadecki nie był jednym z wielu krytycznych obserwatorów

- 
- 1 J. Słowacki, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, oprac. J. Pelc, w: J. Słowacki, *Dzieła*, wydanie przygotowane przez Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza pod red. Juliana Krzyżanowskiego, t. 14, wyd. 3, Ossolineum, Wrocław 1959, s. 264–265. Ten cytat otwiera przypominający o stuleciu śmierci Jana Śniadeckiego artykuł Kazimierza Kolbuszewskiego *Stanowisko Jana Śniadeckiego wobec współczesnych prądów kultury polskiej*. (Przemówienie na Akademii w Auli Kolumnowej USB dnia 21 listopada 1930 r.), „Alma Mater Vilniensis” 1930, nr 9.
  - 2 J. Słowacki, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, s. 419. Wcześniej to zdarzenie Słowacki opisał w notatkach dziennikowych; korzystam z edycji: tenże, *Dziennik niektórych dni mego życia. Antologia zapisków diariuszowych*, pomysł i opracowanie M. Troszyński, PIW, Warszawa 2019, s. 60–61 (i z naprowadzających uwag Profesora Troszyńskiego).

romantycznej fali; był patriarchą, sędzią doskonałym, używającym słów, ale też obywatelom się bez ich pomocy. Jego gesty, jak w scenie obiadowania w Jaszunach, mówiły wiele, a znaczyły wszystko. Milczenie stanowi bowiem najbardziej przekonujący sposób okazania prawdy, która jest znana i oczywista. Pozwólmy więc prowadzić się dwóm wielkim duchom, bo wiele wskazuje na to, że nie znalazły się tam przypadkowo, że coś ważnego objawia się za ich sprawą.



Bieg życia Jana Śniadeckiego układa się w linię prostą, pozbawioną zakrętów. Może były, ale niewiele o nich wiemy, jeśli nie liczyć drobnej niedyskrecji Ignacego Chrzanowskiego na temat „bogatej i uroczej Pani Chołoniewskiej”<sup>3</sup>. W dodatku wydaje się, że mimo wstrząsów, które targały epoką w obu perspektywach – polskiej i europejskiej – Śniadecki pozostawał dla siebie ste-rem i okrętem. Realizował plan, w jaki wierzył i jaki wydawał się mu konieczny do wykonania. Dlatego odrzucał przedwczesne, jego zdaniem, propozycje, na przykład prośbę o objęcie posady na Uniwersytecie Wileńskim. Przeniósł się do Wilna dopiero w 1806 roku po odbyciu zaplanowanych podróży naukowych. Było to o tyle niezwykle, że uczony nie pochodził z bogatej rodziny, musiał więc liczyć, przynajmniej na pierwszym etapie aktywności, ale także później, gdy planował dłuższe wojaże, na hojność mecenasów, fundatorów stypendialnych, opiekunów i dostępność kredytów. W młodości korzystał z pomocy przyjaciół.

Mój kochany Śniadecki! [– pisał do niego dowcipny, ironiczny i autoironiczny Hugo Kołłątaj 8 grudnia 1779 roku –] [...] WPanu nic wyrobić nie mogłem, zostałeś więc na lodzie. Twój mecenas tylko 50 cz. zł. obiecał.

3 I. Chrzanowski, *Jan Śniadecki jako nauczyciel narodu. Odczyt wygłoszony na publicznym posiedzeniu Polskiej Akademii Umiejętności dnia 12 czerwca 1930*, PAU, Kraków 1930, s. 7. Chodzi o Antoninę z Morskich Chołoniewską, wdowę, którą Jan Śniadecki poznał w Wiedniu w roku 1796 i z którą odbył w roku 1804 podróż po Europie, co nastąpiło okazji do plotek. Zob. list Jana Śniadeckiego do Franciszka Ksawerego Dmochowskiego z 18 marca 1804 r. w: *Korespondencja Jana Śniadeckiego. Listy z Krakowa*, t. 2: 1787-1807, ze spuścizny po L. Kamykowskim do druku przygot. M. Chamcówna, S. Tync, Ossolineum, Wrocław 1954, s. 375 i n. Zob. także K. Libelt, *Dwaj bracia Śniadecy. Odczyt w Kole Towarzystwa Poznańskiego dnia 12 stycznia 1866 roku*, Księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań 1856, s. 28; (o relacji Chołoniewska – Śniadecki): „Są to idealne sympatie geniuszów, nie na podobieństwo atrakcji i kohezji ciał ziemskich, ale na podobieństwo grawitacji ciał niebieskich”.

Komisja nic nie da, poszło za tym, że ja o WMPanu myśleć muszę. Żebyś więc, kiedy ja się do ciebie interesuję, zawodu nie miał, tak donoszę. Zrobiłem kredyt dla WMPana na cz. zł 200. Z tych odbierzesz w Getyndze cz. zł 50, w Amsterdamie cz. zł 50, a w Paryżu cz. zł. 100. Więcej nie mogę. Obchodźże się tym i już przestań na opatrności<sup>4</sup>.

Opatrność mu najwyraźniej sprzyjała; w Getyndze wziął go pod swoje skrzydła wybitny matematyk Abraham Gottfel Kästner, w Utrechcie poznał innego matematyka i fizyka „rodem z Berlina”, jak pisał Michał Baliński, Johanna Friedricha Hennerta, w Lejdzie słuchał wykładów anatoma Petrusa Campera. Po owocnym pobycie w Holandii wyjechał do Paryża, gdzie uczył się na wykłady Jeana-Antoine’a Cousina. Poznał osobiście Jeana Le Rond d’Alemberta i Pierre’a Simona Laplace’a. Studiował dzieła Marie Jeana Antoine’a Nicolasa Caritata de Condorceta, Alexisa Claude’a Clairauta, Josepha-Louisa Lagrange’a<sup>5</sup>. Europa XVII i XVIII wieku była prawdziwą republiką pisarzy i uczonych. Przekazywanie wiedzy łączyło się z kontaktem osobistym, a ten często był początkiem przyjaźni. W rozmowie przekazywano również uwagi dotyczące stypendystów. Śniadecki zaskarbił sobie życzliwość i uznanie europejskich uczonych, którzy dzielili się obserwacjami na jego temat między sobą i z przebywającym w Paryżu Grzegorzem Piramowiczem, członkiem Komisji Edukacji Narodowej sprawdzającym postępy młodych adeptów nauki przybywających z Polski. Ksiądz Piramowicz zawiózł te opinie do Warszawy, a Komisja Edukacji Narodowej przyznała Śniadeckiemu trzysta czerwonych złotych na dalsze nauki i badania. Rok później, w 1781 roku, wezwano Śniadeckiego do Krakowa na stanowisko profesora matematyki Szkoły Głównej Koronnej. I choć d’Alembert sfinalizował starania o stanowisko dla Śniadeckiego na uniwersytecie w Madrycie, chociaż czasy były niepewne, chociaż uczony miał też w planach naukę astronomii w Anglii, to poprzestając chwilowo na tym, co zobaczył i usłyszał w obserwatorium astronomicznym Josepha Jérôme’a Lalande’a, wrócił do kraju, częściowo już podzielonego.

Nie było w osiemnastowiecznej Europie nauk, których by nie znał. Stał się wybitnym matematykiem sięgającym po rachunek różniczkowy i teorię

4 Cyt. za: M. Baliński, *Pamiętniki o Janie Śniadeckim, jego życiu prywatnym i publicznym, i dziełach jego*, t. 1, nakł. i druk Józef Zawadzki, Wilno 1865, s. 24.

5 Korzystałam z ustaleń autorów artykułu W. Foryś, J. Mietelski, A. Pelczar, *Jan Śniadecki (1756-1830), matematyk, astronom reformator Akademii*, w: *Uniwersytet Jagielloński. Złota Księga Wydziału Matematyki i Fizyki*, red. B. Szafirski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000.

prawdopodobieństwa (*Rachunek zdarzeń i przypadków losu*<sup>6</sup>), astronomem, logikiem, filozofem, studiował fizykę, chemię, architekturę, nauki o języku, wypowiadał się na temat literatury, wymowy, kwestii poprawnościowych. Ten rozrzut zainteresowań i wiedzy nastęrczał potomnym trudności przy próbach prezentacji jego dorobku. Szczególnie po latach, kiedy niektóre osiągnięcia Śniadeckiego zostały zastąpione nowymi teoriami i odkryciami, kiedy jego dorobek przedstawiał nie tyle aktualny stan nauki, ile pewien etap jej rozwoju. Funkcja historyczna miała również swoją wartość i skłaniała do podjęcia wysiłku edytorskiego, tym razem opartego na selekcji i przemyślanym wyborze.

Stosowano różne klucze przy układaniu współczesnych edycji. W jednomowym wydaniu z roku 1954 dokonano podziału na *Pisma humanistyczne* oraz *Pisma matematyczne i przyrodnicze*. Każdą z dwu części opracował inny badacz; Zdzisław Libera – pierwszą; Stefan Drobot, matematyk z Politechniki Wrocławskiej, uczestnik powojennych seminariów Hugona Steinhausa, po 1969 roku emigrant pracujący w USA – drugą<sup>7</sup>. Trudno zaprzeczyć logice tego podziału, ale w przypadku Śniadeckiego nie było to rozwiązanie idealne. I tak na przykład rozprawa *O języku narodowym w matematyce* z roku 1813 znalazła się w części drugiej, choć jej związek z myśleniem humanistycznym nie ulegał wątpliwości, podobnie jak stosunek samej matematyki do sztuk pięknych. Wydanie kolejne z roku 1958 zachowywało w zasadzie logikę wcześniej omówionego podziału<sup>8</sup>. Oba tomy, pierwszy i drugi, opatrzone jednak tym samym tytułem *Pisma filozoficzne*, milcząco wprowadzając nową płaszczyznę, różną od wyodrębnionej matematyki z jednej strony, z drugiej zaś – od literatury. Było to rozwiązanie bliskie poprzedniemu (tu również rozważania o języku polskim w matematyce przyporządkowano części nachylonej ku naukom ścisłym), zmodyfikowane jednak nad wyraz szczęśliwie. Śniadecki nie chciał bowiem nauk ani dzielić, ani łączyć. Chciał je widzieć jak obrazy w galerii, usytuować na niewzruszonym fundamencie, który podsuwała mu refleksja o języku (filozofii języka), zbudowanym w sposób logiczny i niepodważalny. Samą filozofię traktował, idąc za Kartezjuszem, jako naukę szczególną, która

6 J. Śniadecki, *Rachunek Zdarzeń i Przypadków Losu*, przygot. z rękopisu Biblioteki Jagiellońskiej W. Więśław, w: *Wokół Bernoullich. XIX Ogólnopolska Szkoła Historii Matematyki. Zamość 6-10 czerwca 2005*, red. W. Więśław, Wydawnictwo Politechniki Lubelskiej, Lublin 2006.

7 J. Śniadecki, *Wybór pism naukowych*, pisma humanistyczne oprac. i wstępem opatrzył Z. Libera, pisma matematyczne oprac. i wstępem opatrzył S. Drobot, PWN, Warszawa 1954.

8 J. Śniadecki, *Pisma filozoficzne*, t. 1-2, oprac. red. D. Petsch, PWN, Warszawa 1958.

jest „dostojnym i najważniejszym zatrudnieniem człowieka około wydoskonalenia samego siebie”<sup>9</sup>. Stanowi skłonność rozumu, a nie konkretny przedmiot badań, a ponieważ zawładnęli nią, jak konstatował uczony, fałszywi prorocy, półmędrki, kuglarze i oszuści, zadaniem filozofii jest stać przy dowodach zmysłowych, zapisywać je w formułach rachunkowych (matematyka) lub słownych zgodnych z logiką myślenia, jasno zdefiniowanych, związanych, odnoszących się wprost do rzeczy.

Aluzja do kuglarzy uprawiających filozofię była jasna i czytelna. W ten sposób Śniadecki dystansował się od filozofii Kanta i innych myślicieli idealizmu niemieckiego. Nakładając na filozofię i filozofów wyjątkowe zobowiązania etyczne, uczony zmierzał do wykazania, iż niektórzy współcześni adepci tej nauki prowadzą działalność szkodliwą i niezgodną z etosem mędrca, szerząc zdania fałszywe. „Nie godzi [się] nadawać poważnego nazwiska *filozofii* temu *mistycyzmowi* metafizycznemu, który z dawnych subtelnosci zlepił Kant i jego stronnicy pod szumnym imieniem *filozofii transcendentalnej*”<sup>10</sup>. Nie należy zadawać pytań pierwszych, na które umysł ludzki nie jest zdolny znaleźć odpowiedzi, a co Kant „z większą jeszcze od innych śmiałością” próbuje zgruntować metodą a priori. Właśnie metodę tę, ograniczoną wiarę w poznanie zmysłowe, oderwanie duszy myślącej od zmysłów, oparcie własnej nauki na przesłankach wziętych za pewnik, choć nieudowodnionych, zawiła nomenklaturę, która ujawnia „widok i obrót zatopionego w abstrakcjach myślenia”<sup>11</sup>, uważa Śniadecki za kardynalne błędy Kanta i kantyizmu. Ostrze krytyki kieruje także w stronę teologii, która spotwarzając ludzi nauki, szkodzi religii i moralności.

Bezwzględna krytykę kantyizmu kontynuuje autor również w późniejszym *Przydatku do pisma „O filozofii”*, gdzie stwierdza między innymi:

*z metafizykami nigdy spierać się nie godzi. Są to głowy osobliwego gatunku, opatrzone w torbę słów obosiecznych, to jest ciemnych i na różne strony brać się mogących; cała u nich mądrość zależy na znajomości różnych kryjówek, w których są utajone różne znaczenia tego samego słowa*<sup>12</sup>.

9 J. Śniadecki, *O filozofii. Rzecz czytana na sesji literackiej Uniwersytetu Wileńskiego dn. 15/27 kwietnia r. 1819*; cyt. za: tenże, *Pisma filozoficzne*, t. 2, s. 166.

10 Tamże, s. 167, wyróżnienie Śniadeckiego.

11 Tamże, s. 169, 170.

12 J. Śniadecki, *Przydatek do pisma „O filozofii”*. Rzecz czytana na sesji literackiej Cesarskiego Wileńskiego Uniwersytetu dnia 15 maja 1820 v. s.; cyt. za: tenże, *Pisma filozoficzne*, t. 2, s. 187-188, wyróżnienie Śniadeckiego.

Wprowadzenie spekulacji, opartej na wieloznaczności słów, pojętności (*intellectus*), robocie rozumu (*ratio*) i tylko dodatkowo zmysłowości (*sensibilitas*), która nie daje jednak wyobrażeniom o myślach i rzeczach pewności poznawczej – odbiega od zasad uprawiania nauki, którą filozofia mogłaby być po odrzuceniu założeń Kanta.

\*\*\*

Precyzja myśli i jasność języka – to były te własności, które obowiązywały uczonego niezależnie od dziedziny, jaką się zajmował. Dlatego Śniadecki dbał o nomenklaturę nauk szczegółowych. Chwalił terminologię chemiczną, notabene ustaloną przez jego młodszego brata Jędrzeja, doskonale skorelowaną z polszczyzną. Przypisując Jędrzejowi Gawrońskiemu pewne zasługi w przełożeniu języka matematycznego na język polski, kontynuował jego pracę w obszarze matematyki wyższej. Stworzył słowniczek terminów tłumaczący wyrażenia łacińskie dotyczące rachunku różniczkowego na język rodzimy<sup>13</sup>. Zachowywał rozsądek, unikał przesady. Preferując wyrazy polskie, a nawet staropolskie (widział w tej praktyce wiele zalet, np. osłuchanie się z konkretną nauką), przestrzegał przed zbyt swobodną inwencją językową: „A ponieważ całe wydoskonalenie myślenia zawisło od dobitności języka i od dobrze ustanowionych nazwisk, zgodzi się każdy ze mną, że kiedy w naukach nie możemy dokładnie przełożyć wyrazu technicznego, lepiej jest cudzoziemski zatrzymać”<sup>14</sup>.

Śniadecki wykraczał poza te zagadnienia, szukając bardziej integralnych związków łączących nauki szczegółowe z językiem. Tym razem nie chodziło mu o język pospolity; przeciwnie, język pospolity z jego rozwlekłością, brakiem precyzji stanowił antywzór języka naukowego, w matematyce – języka rachunkowego. I jakkolwiek język naukowy przemawia przez swoje wzory i swoje zasady składniowe, czyli zrównania (*aequatio*), to podlega tym samym regułom inteligibility, co języki „naturalne”. Najważniejsza sprawa to umieć czytać zapisane znaki. Wymaga to ogromnej pracy, „przenikłości”, geniuszu. Czasem minimalne przekształcenia wzoru mogą prowadzić do

13. Podobny słowniczek terminów astronomicznych włączył do rozprawy *O obserwacjach astronomicznych*, w: J. Śniadecki, *Pisma rozmaite. Tom II. Zawierający zagajenia i rozprawy w naukach*, nakł. i druk Józef Zawadzki, Wilno–Warszawa 1814.

14. J. Śniadecki, *O języku narodowym w matematyce. Rzecz czytana na posiedzeniu literackim Uniwersytetu Wileńskiego dn. 15 listopada roku 1813 v. s.*; cyt. za: tenże, *Pisma filozoficzne*, t. 1, s. 42.

wielkich odkryć: „Jak w pospolitym języku szczęśliwie przez talent wprowadzony wyraz może być źródłem nowej mocy i nowych piękności, tak w języku matematycznym stać się może albo wielkim ułatwieniem nauki, albo nową sztuką dochodzenia prawdy i źródłem ważnych wynalazków”<sup>15</sup>. Uczony zalecał, aby ta nauka czytania odbywała się w stanie napiętej uwagi i dociekliwości, by zadawać pytania o cel poszczególnych przekształceń. Tylko dzięki uwadze i napięciu można nie stracić z oczu prawd fundamentalnych, które kryją się w „odnogach”, jak to ujmuje badacz, matematyki – w algebrze, geometrii, rachunku różniczkowym, prawach mechaniki. Wiązanie prawd fundamentalnych, namysł towarzyszący ich analizie nazywany jest czasami metafizyką. Znając podejrzliwość Śniadeckiego wobec tego rodzaju rozważań, które, według niego, znalazły szerokie ujście w nauce Kanta i innych filozofów niemieckich, nie może dziwić powściągliwość uczonego wobec podejmowania tych praktyk. Ostatecznie gotów był je rezerwować dla umysłów wybitnych. Metafizyka nauk była jedyną akceptowalną formą metafizycznego myślenia, bliską znaczeniu, jakie nadawał terminowi „meta fizyka”, zarezerwowanemu dla rzeczy „wychodzących z granic fizyki”<sup>16</sup>, Arystoteles.

Pisząc o języku, uczony nie odrywał go zupełnie (pewien wyjątek uczynił dla matematyki) od naturalnych źródeł. Wspominał o usiłowaniach filozofów angielskich i Leibniza, pragnących stworzyć powszechny język filozoficzny. „Niech nas Pan Bóg od podobnych wynalazków zachowa!” – wzdychał<sup>17</sup>. Formułował surowe wymagania wobec polszczyzny; o jej wartości decydowały stare wzory przejęte od wybitnych pisarzy renesansowych, Piotra Skargi i kilku poetów współczesnych uczoneму; język w stanie błogosławionej dojrzałości musi być językiem stabilnym, wyłączonym z obszaru eksperymentów, zapożyczeń i dziwactw. Uczony podkreślał patriarchalne, męskie ukierunkowanie polszczyzny<sup>18</sup> podszyte, jak można przypuścić, lekkim mizoginizmem: „Język nie jest (to) strojem kobiecym wystawionym na dziwactwa mody

15 J. Śniadecki, *O rozumowaniu rachunkowym. Rzecz czytana na sesji literackiej Imperatorskiego Wileńskiego Uniwersytetu dnia 15 kwietnia roku 1818 v. s.*; cyt. za: tenże, *Pisma filozoficzne*, t. 2, s. 124.

16 J. Śniadecki, *O metafizyce*, w: tegoż, *Pisma filozoficzne*, t. 2, s. 146.

17 J. Śniadecki, *Filozofia umysłu ludzkiego, czyli rozważny wywód sił i działań umysłowych*, w: tegoż, *Pisma rozmaite*, t. 4, nakł. i druk Józef Zawadzki, Wilno 1822; cyt. za: tenże, *Filozofia umysłu ludzkiego*, w: tegoż, *Pisma filozoficzne*, t. 2, s. 321.

18 J. Śniadecki, *Przemowa (do tomu 4 „Pism rozmaitych”)*, w: tegoż, *Pisma filozoficzne*, t. 2, s. 246: „Ma, prawda, język nasz swoją ostrość i łagodność zaciągnioną z posady fizycznej kraju i z męskiego charakteru ludów słowiańskich”.

i wymyśli przymilenia, który by wolno było giąć, wykręcać i przerabiać, żeby go potem porzucić i zaniechać<sup>19</sup>.

Jednocześnie widział rolę kobiet jako strażniczek czystości językowej, które winny skierować uwagę ku poprawnej polszczyźnie<sup>20</sup>. Nie przypadkiem, o czym wspominała Maria Renata Mayenowa, dostrzegając w pismach Śniadeckiego negatywną rolę Warszawy jako okna otwartego na nowinki językowe<sup>21</sup>, uczony włożył apel w usta Przemysłanki, bo to obszary zderzone bezpośrednio z obcym żywiołem mowy wykazywały większą dbałość o język rodzimy. Język stanowi miarę postępu cywilizacyjnego i oświecenia, ale tylko wtedy, kiedy piszący zachowują równowagę między słowem a rzeczą i myślą. „Ale kiedy pisarz jest wprzód, że tak powiem, myśliwcem na słowa, łowi sylaby, lepi je, klei i nimi się pasie i do takiej lepianki naciąga i gniewa myśli, wiadomości i naukę, budowa taka musi być nieforemna, niesmaczna ani językowi, ani wzrostowi nauk niepotrzebna<sup>22</sup>. Oświeceniowy spór o to, czy język sprzyja rozwojowi nauk, czy rozwój nauk służy rozwojowi języka, rozstrzyga Śniadecki w sposób mniej stanowczy niż Kołłątaj. O ile ten ostatni miał pewność, że nauki mogą kwitnąć tam, gdzie mamy do czynienia z wygimnastykowanym, wszechstronnie rozwiniętym językiem<sup>23</sup>, o tyle Śniadecki nie przesądzał sprawy, raczej postrzegał oba człony (język – nauka) w dialektycznym splocie. Uważał ponadto, że anarchia językowa jest równie niebezpieczna jak anarchia polityczna, ale zapewne łatwiejsza do powstrzymania poprzez twarde egzekwowanie praw i obowiązków przynależnych językowi.

19 J. Śniadecki, *O języku polskim*, „Dziennik Wileński” 1815, t. 1, nr 1 i 2; cyt. za: tenże, *O języku polskim*, w: tegoż, *Pisma filozoficzne*, t. 2, s. 61.

20 *List Damy urodzonej w ziemi przemyskiej do Redaktora „Dziennika Wileńskiego”*, „Dziennik Wileński” 1815, t. 1, nr 3; przedruk w: tegoż, *Dzieła*, t. 4, A. E. Glücksberg, Warszawa 1837. Omówienie wymowy i ortografii polskiej dokonał Zygmunt Szczeropolski z Kruszewicy w artykule *List do Redaktora „Pamiętnika Warszawskiego”*, „Pamiętnik Warszawski” 1816, t. 6, grudzień, gdzie Śniadecki oburzał się na Alojzego Felińskiego za wprowadzenie do pisowni polskiej „j”. Jako Zachariasz Krytykiłło (z Litwy lub Żmudzi pochodzący) krytykował „niepotrzebne” zapożyczenia, np. słowo „istnieć”, *List do Redaktora „Dziennika Wileńskiego”*, „Dziennik Wileński” 1815, t. 2, nr 12 (grudzień).

21 M.R. Mayenowa, *Mickiewicz a tradycje stylistyczne*, „Pamiętnik Literacki” 1956, zeszyt specjalny, s. 279.

22 J. Śniadecki, *O języku polskim*, s. 78.

23 M.R. Mayenowa, *Wstęp*, w: *Ludzie Oświecenia o stylu i języku*, t. 1-3, oprac. Z. Florczak, L. Pszczółowska, red. M.R. Mayenowa, t. 1, s. 10 i n.

Warto dodać, że z czasem nasilały się wątpliwości wobec filozoficznych koncepcji Śniadeckiego. Wytykano mu brak stosownych studiów, o czym miała przesądzać ogólna, wyposażona w powierzchowne argumenty i zdecydowanie jednostronna krytyka Kanta, któremu uczony zarzucał przede wszystkim odwrót od poznania zmysłowego na rzecz spekulacji. Zarzuty wobec Śniadeckiego, choć formułowane przez autorów, skłaniających się ku koncepcjom idealistycznym, nie są pozbawione poważnych przesłanek i trzeba zachować je w pamięci<sup>24</sup>. Ale nie można też zaprzeczyć, iż tej negatywnej opinii nie potwierdzały badania innych autorów mówiące, że wyjeżdżając do Getyngi, uczony znalazł się w samym centrum dysput filozoficznych wywołanych publikacjami Kanta<sup>25</sup>. Co nie przeszkadzało Janowi Majorkiewiczowi powiedzieć o Śniadeckim, że „jest powierzchowny, a jego rozprawy filozoficzne mają wartości bardzo względne”<sup>26</sup>, a Władysławowi Nehringowi wyrokować: „W zarozumieniu wyższości swojej wmięszał się do sporu klasyków z romantykami, ale rozprawa jego była ostro przez krytyków ganiąca, a powaga jego na tym ucierpiała”<sup>27</sup>. Pozostając w obszarze pojedynczych sądów, rozstrzygnięcia nie znajdziemy, ale pewnym tropem niech będzie to, co wynika pośrednio z rozprawy Ziembę: filozofia scholastyczna trzymała się w Polsce dobrze aż do czasów działalności Komisji Edukacji Narodowej; Śniadecki obawiał się, że kantyizm sprowadzi myślenie na dawne ścieżki spekulacji. Nie jest to z pewnością wyjaśnienie w pełni tłumaczące tak zasadniczy rozrzut opinii. Szukamy więc dalej.



Analizę wypowiedzi Śniadeckiego na tematy strictly literackie ograniczę do najbardziej znanej rozprawy *O pismach klasycznych i romantycznych*. Znane i analizowane są też głosy polemiczne wobec tej publikacji, między innymi artykuły Franciszka Wężyka, Tytusa Dzieduszyckiego, Maurycego Mochnackiego.

24 Mam na myśli głównie prace Aleksandra Skórskiego *Filozofia Jana Śniadeckiego* (nakładem „Tygodnika Wielkopolskiego”, Poznań 1873) oraz *Jan Śniadecki wobec współczesnej metafizyki niemieckiej i dzisiejszych dążeń filozoficznych* (Gubrynowicz i Schmidt, Lwów 1890).

25 Por. T. Ziembę, *Jan Śniadecki na polu filozofii*, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1871, s. 12 i n.

26 J. Majorkiewicz, *Historia, literatura i krytyka. Literatura polska w rozwinięciu historycznym*, wyd. 2 pomnożone, G. Sennewald, Warszawa 1850, s. 347.

27 W. Nehring, *Kurs literatury polskiej do użytku szkół*, J.K. Żupański, Poznań 1866, s. 96.

Przed wszystkim należy powiedzieć, że wspomniana rozprawa nie jest do końca tym, za co się ją bierze. Uważam, że w tym artykule, podobnie jak w pracy *O filozofii*, Śniadecki posłużył się maską, przyjął rolę podmiotu retorycznego, który siłą perswazji, wagą użytych argumentów, dobitnością opinii podbudowanych autorytetem wielkiego uczonego ma zdyskredytować „pisma romantyczne” (i filozofię niemiecką). Dodatkowym impulsem do zabrania głosu była rozprawa Kazimierza Brodzińskiego zamieszczona w tomach 10 i 11 „Pamiętnika Warszawskiego” z roku 1818. Krytyk dokonał tam omówienia obu kierunków poezji dziewiętnastowiecznej. I chociaż sformułował wnioski dalekie od aprobaty romantyczności na gruncie poezji polskiej, to jednak nie zaprzeczał, że geniusz Goethego i Schillera przynosi imponujące dzieła literackie. Stanowisko Brodzińskiego było skierowane nie tyle na krytykę romantyczności, ile na zasadność jej rozwijania w literaturze polskiej.

Ta wyważona opinia musiała, a z pewnością mogła zaniepokoić Śniadeckiego. Być może uznał ją za zbyt łagodną, dwuznaczną, może nawet pod pewnymi warunkami – zachęcającą. Postanowił zatem zadać romantyczności cios śmiertelny, nie patrząc na wymowę i rezonans swego wystąpienia z wyraźnie zarysowanymi тезami. Konflikt został postawiony na ostrzu noża; Śniadecki, gdzie indziej sceptyczny wobec sięgania do źródeł kultury klasycznej, tutaj przyjmuje za domenę akceptowanej klasycyzmu reguły starożytnych z podkreśleniem roli Horacego, a także Boileau. To akurat nie może dziwić, szczególnie jeśli przywołać ciekawe zależności, o czym wspominałam w innym miejscu<sup>28</sup>, że wierszowana rozprawa Boileau *L'Art poétique*, pełna powściągliwości w stosunku do inwencji i niepohamowanej kreatywności słownej, stanowi ukłon sztuki wobec nauk wchodzących w tym czasie w fazę świetnego rozwoju<sup>29</sup>. Śniadecki podnosi temperaturę wywodu, pisząc, iż romantyczne jest to, co „przeciwko tym regułom [klasycznym] grzeszy i wykracza”<sup>30</sup>. Nie ma tu żadnego niuansowania, jest drastyczny rozdział albo-albo. Albo klasycyzm i prawdziwa poezja, albo jej napiętnowana, wypaczona (romantyczna) formuła. Cytaty z *Listu do Pizonów* wystarczą Śniadeckiemu

28 G. Borkowska, *Chmielowski, czyli wszystko* (artykuł ukaże się pod koniec br. w: „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, Warszawa 2024).

29 Z pewnym zdziwieniem wzajemne przyciąganie filozoficznego realizmu i doktryny klasycznej konstatuje Maurycy Straszewski w pracy *Jan Śniadecki, jego stanowisko w dziejach oświaty i filozofii w Polsce*, PAU, Kraków 1875, s. 113.

30 J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński” 1819, t. 1 i 2; cyt. za: tenże, *Pisma filozoficzne*, t. 2, s. 105.

do udowodnienia niestosowności zerwania z teatrem, który trzyma się podziału na akty i sceny oraz reguły trzech jedności. Podobnie, a nawet ostrzej, rysuje się jego stosunek do Szekspira, dzieł poety i jego osoby. Wprawdzie Brodziński w swojej rozprawie przyznał, że polska krytyka nie uporała się jeszcze z fenomenem angielskiego dramaturga, czego przejawem są skrajne opinie na jego temat, w tym przekonanie autora artykułu, że my, Polacy, nie gustujemy w okropnościach<sup>31</sup>, ale mimo to stanowisko Śniadeckiego może zaskakiwać. I wielu zaskakiwało.

Lista zarzutów wobec pisarza jest długa. Śniadecki widzi w nim nieokrzesanego plebejusza, który działał „bez starannego wychowania, bez wzoru, bez nauki”, pisał zaś prędko „dla potrzeby teatru i dla zaludnienia go chciwym nowości pospółstwem”. Trafiają się w jego „dramach” sceny świetne, ale żadna sztuka w całości nie zasługuje na to miano. Główna to wina języka, grubego, nieokrzesanego (co jest związane zdaniem Śniadeckiego między innymi z brakiem skodyfikowanej gramatyki języka angielskiego) i predylekcji do malowania scen okropnych, nieprzyjemnych. „Tu wypada ciekawe zapytanie: czy by był Szekspir tak pisał, gdyby był znał przepisy Arystotelesa i Horacego, gdyby się był dobrze obeznał z dziełami Greków i Rzymian, gdyby był czytał Racine’a i Moliere’a, gdyby miał tyle nauki i światła, ile pisarze dzisiejsi?”<sup>32</sup>. Już nie tylko w dziełach Szekspira, ale w płodach całej romantyczności źródłem spustoszenia jest poszukiwanie języka mistycznego, odkrywającego zdaniem Śniadeckiego rzekomą umiejętność duszy widzenia bez granic. „[L]iteratura opętała teatr diabłami, a medycyna pracuje nad sposobieniem e g z o r c y s t ó w”<sup>33</sup>. Uczony kieruje konkretne zalecenia do polskiej publiczności literackiej i teatralnej, elit naukowych: słuchajmy Locke’a w filozofii, Arystotelesa i Horacego w literaturze, Bacona w naukach doświadczalnych.

Maurycy Straszewski nazwał tę rozprawę najślabszą w dorobku Śniadeckiego<sup>34</sup> i dziwił się, jak daleko „zapał może porwać pisarza”<sup>35</sup>. Trudno się z tym nie zgodzić – przy jednym ważnym zastrzeżeniu: ta filipika nie była pokłosiem złości i zacierzwienia. Stanowiła krok starannie wykoncypowany, obliczony

31 K. Brodziński, *O klasycyzmie i romantyczności tudzież o duchu poezji w Polsce*, „Pamiętnik Warszawski” 1818, t. 11.

32 J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, w: tegoż, *Pisma filozoficzne*, t. 2, s. 113-116.

33 Tamże, s. 122-123, wyróżnienie Śniadeckiego.

34 M. Straszewski, *Jan Śniadecki, jego stanowisko w dziejach oświaty i filozofii w Polsce*, s. 164.

35 Tamże, s. 166.

na ostateczny rozrachunek z kierunkiem myślenia, który Śniadecki uznał za zły, rozkładowy, niebezpieczny we wszystkich dziedzinach życia społecznego, szczególnie „dla kraju poczynającego się porządnie uczyć”<sup>36</sup>. Mając taki cel, nie wahał się poddać łatwej w tym przypadku krytyce, której pojawienie się było niemal pewne. Franciszek Wężyk uznał, że obierając w rozprawie przedmiot sobie obcy (literaturę, sztukę), Śniadecki nie znał się na rzeczy<sup>37</sup>, a być może wielu przywołanych dzieł nie czytał. Tytus Dzieduszycki powierzchowność wywodu świadcząca – być może – o niedostatecznej znajomości przedmiotu wypowiedzi podkreślił także w dokonanej przez Śniadeckiego krytyce Kanta<sup>38</sup>. Maurycy Mochnacki mniej niż wcześniej wymienieni zajmował się rozprawami Śniadeckiego; uprawniał go do tego moment publikacji własnej polemiki – sześć lat po ogłoszeniu prowokacyjnego artykułu wileńskiego profesora<sup>39</sup>, ale być może to ograniczenie części krytycznej wiązało się z przekonaniem, że czas dokonał już oceny dzieł oświeceniowego uczonego.

Każdy, nawet najwybitniejszy, uczonego może popełnić słabą pracę. Ale na pewno nie dwa razy w tej samej sprawie. Dzieła Śniadeckiego, znakomita korespondencja, nie zdradzają rozkołysanych emocji autora. Czyżby katalizatorem niezwyčajnego wybuchu miał być Szekspir albo Kant? Popularność nowej poetyki i nowej filozofii odczuwał Śniadecki jako zagrożenie dla kraju, który wchodził na drogę nowoczesnej edukacji. Zagrał więc *va banque*. Jego artykuły nie miały z założenia funkcji poznawczych; były perswazyjne, może nawet interwencyjne. Miały odstraszać potencjalnie zainteresowanych. Czy trzeba pytać o rezultat tego działania?

Obiad w Jaszunach. Skrótowna, poetycka wizja koronacyjna. Umarł król, niech żyje król?

---

36 J. Śniadecki, *O metafizyce*, w: tegoż, *Pisma filozoficzne*, t. 2, s. 163.

37 F. Wężyk, *Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą „O pismach klasycznych i romantycznych”*, „Pamiętnik Warszawski” 1819, t. 14, s. 477.

38 Philopolski [Tytus Dzieduszycki], *Uwagi nad pismem Jana Śniadeckiego „O filozofii”*, „Pamiętnik Lwowski” 1819, t. 2, nr 10.

39 M. Mochnacki, *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych”*, „Dziennik Warszawski” 1825, t. 2, nr 5.

## Abstract

---

**Grażyna Borkowska**

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*Jan Śniadecki, the Guardian of Foundations*

The article explores Jan Śniadecki's interest in various domains of science and culture, with particular emphasis on his contributions to the study and standardization of language. These considerations explain Śniadecki's harsh, unbalanced critique of Mickiewicz and Shakespeare. According to Śniadecki, romanticizing imagination, stimulating passions, and resorting to legends, folk tales, and witchcraft harmed a society that was only just beginning to learn.

## Keywords

---

Enlightenment, Romanticism, science, literature, education