
„...dotknąć inne ciało”. 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 dotknąć inne ciało” (komentarz ten w oryginale brzmi: „la voix part d’un corps pour t o u c h e r un autre corps”¹). Tego 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 e*, M tali e, Paris 1996, s. 198; wyróżnienie w oryginale. Co do formy „dotkn c inne ciało”, stosuj  konstrukcj  biernikow , gdyż czasownik „dotkn c” odnosi się tu do sfery psychicznej – do nowych praktyk słylenia i procesów zapośredniczonego słylenia, do-świadczenia 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”². 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 technologicznych³ 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 powiedziałyby Paul Zumthor, „oralności zmediatyzowanej”⁴. 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.⁵), 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 fatycznej⁶ (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 tożsamości⁷ (to właśnie głos, jak przypominał Maurice Merleau-Ponty, legitymizuje stwierdzenie: „jestem nieporównywalny” – „je suis incomparable”⁸, 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 opatrzony, 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 pierwszy⁹.

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”¹⁰.

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 Ezawa¹¹. 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”¹²). 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*¹³). 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 akuzmatyki¹⁴ (słowo wiążące się z greckim *ἀκούω* – ‘słyszę’), pozwala mówić w rezultacie o głosie akuzmatycznym (niedającym się zneutralizować, jak zauważa Mladen Dolar, przez to, co widzialne¹⁵) i o konsekwencjach n o w o c z e s n e g o d o ś w i a d c z e n i a a k u z m a t y c z n e g o. 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. Kutyla, 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 formuł „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”¹⁶), 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*¹⁷ (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 audiotekstu¹⁸, literatury audialnej¹⁹ 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 wchodzi w konflikt i się nie wykluczają. Ścisłą ich zależność dosadnie eksponuje Zumthor, podkreślając, że „celem dyskursu nadal pozostaje cielesność głosu”²⁰. 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 różnomedialne²¹, 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 CD²², rozmaitych transpozycji intermedialnych, przypadków poezji wchodzącej w interakcję z muzyką, czego rezultatami są *Tutaj/Here*²³ Wisławy Szymborskiej i Tomasza Stańki z roku 2009 czy *Awaria świata*²⁴ 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 czytanyymi 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”²⁵) 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 nagrania). 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)²⁶, 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”²⁷). 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’)²⁸ – „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*²⁹ (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*³⁰ 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*³¹, 2021).

12.

Po doświadczeniach słuchającego Różewiczowskiego głosu, głosu zatem już zdeponowanego w pamięci, powrót do R ó z 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”³². 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. Uhumwangho, 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 zobiektywizowane. 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 zmanifestuje swoją obecność.

13.

Odzyskiwanie 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”³³, 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”³⁴.

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 audiotekstu³⁵ (Charles Bernstein), ani do fonotekstu³⁶ (Garrett Stewart), ani do literatury audialnej³⁷ (Maryla Hopfinger), ani też do zjawisk muzyczno-literackich interesujących audiokrytykę³⁸ (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