

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 dźwięku¹. 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 peryferijnych². Dynamikę tych przemian precyzyjnie ujmuje rozwój akuzmatyki

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.

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.

– 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) uwarunkowania³. To właśnie „słuchanie akuzmatyczne” zupełnie odmieniło sposób doświadczania muzyki i audiosfery: wpłynęło między innymi na pojawienie się neopragmatycznych stanowisk w percepcji muzyki⁴ czy nowych strategii manipulowania przestrzenią publiczną przy pomocy muzyki programowanej⁵. 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 tożsamości⁶. Niewątpliwie można powtórzyć za Niną S. Eidsheim i Katherine Meizel, że rozważania na temat sprawczości głosu mają źródło w namyśle nad problemem tożsamości⁷. 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”)⁸, czy nawet wykorzystywania w mowie potocznej pozornie niewinnych sformułowań (takich jak: „mam prawo głosu”, „dawać komuś głos” itd.)⁹, odsyłają do głęboko zakorzenionego 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 Noudelmanna), a w konsekwencji w perspektywie nieprzerwanej historii wykluczania dźwięku ze sfery znaczenia, łączenia go ze sferą semantycznej nieprzejrzystości, chaosu czy zwierzęcości¹⁰, 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 głosu¹¹. 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)¹², 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”¹³. 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 politycznych¹⁴. 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 marksistowskiego¹⁵.

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 tożsamości¹⁶ zaproponowali oni zgłębienie jego efemerycznej i nieuchwytniej natury w kontekście fenomenu akuzmatyki¹⁷. Znamionym 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 znaczących¹⁸ 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 wydobycia¹⁹), oddziałuje niczym głos akuzmatyczny, destabilizujący „bezpieczną” pozycję podmiotu²⁰. Słuchacz, pozbawiony możliwości absolutnej konkretyzacji głosu (odniesienia go do ram własnego porządku symboliczno-wyobrażeniowego²¹), musi bowiem zmierzyć się z jego nieustanną, niepokojącą, a przez to niepożądaną (nadmiarową) obecnością²². 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 literackiego²³ 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 performatywnym²⁴. Szczególną wagę przywiązuje się w nich przede wszystkim do autorskich realizacji głosowych określanych jako naturalne, nieekspresyjne, antyretoryczne itd.²⁵, 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*²⁶. 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*)²⁷. 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 wypowiediane przez autorów głosami wątlymi, dotkniętymi oznakami choroby lub przeżytych traum, czy głosami nieperfekcyjnymi, naznaczonymi wadami wymowy²⁸. 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 utworu²⁹. 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 lektury³⁰. Przed rewolucją technologiczną słuchanie poezji sprowadzało się wyłącznie do wyimaginowanej reprezentacji głosów (skomentowana przez Hejmeja propozycja Garretta Stewarta³¹) lub subwokalizacji, związanej z uobecnianiem rzeczywistego brzmienia głosu w trakcie czytania tekstu według zawartych w nim prozodycznych wskazówek (propozycja Stephanie Bishop³²). 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)³³; pośrednio zaś (bo w ramach lakonicznej uwagi) – Lawrence Kramer w monografii *The Hum of the World: A Philosophy of Listening* (2019)³⁴. 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 Phontext*, 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 „głosew cizy”) 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”³⁵. 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”³⁶.

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”)³⁷. 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 odbiorcy³⁸.

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*)³⁹. Ta literaturoznawcza propozycja Dolara stanowi więc odzwierciedlenie wyłożonej przez niego kilka lat wcześniej

35 M. Merleau-Ponty, *Mowa pośrednia i głosy 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 znaczącym⁴⁰. 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 znaczeń⁴¹. 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 Innego⁴². 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*⁴³, 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 własnych⁴⁴. 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 tekstowych⁴⁵) nieustannie zakłóca odczuwanie tej materialności. Zarazem jednak doświadczanie przez odbiorcę nieuchwytności wierszowego sensu sprawia, że potencjalnie przeczuwa on alternatywę wyjścia elementu znaczącego poza element znaczący⁴⁶; 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 powszechnie 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 przyjrzeć się zwłaszcza poematowi *Nie* Konrada Góry z 2016 roku⁴⁷. 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 wyobraźni⁴⁸. 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*⁴⁹ 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 rozsmazany 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 rzeki⁵⁰.

Badacze raczej zgodnie wnioskuje, 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)⁵¹. 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”)⁵². Polityczny potencjał tej poezji wynika zatem nie tylko z obecnych w niej polityczno-społecznych komentarzy czy nawiązań do tradycji sztuk zaangażowanych (zwłaszcza muzycznych ruchów kontestatorskich⁵³), 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 polityki⁵⁴.

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 roku⁵⁵. 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*)⁵⁶. 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 pozostałości 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”⁵⁷.

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