

Widmowość lektury. Głos autora a granice interpretacji wiersza

Elżbieta Winiecka*

doi: 10.24425/rl.2023.148324

ruch literacki • R. LXIV • 2023 • z. 6 (381) PL • literatura – głos – transpozycje

zeszyt pod red. Andrzeja Hejmeja (Uniwersytet Jagielloński)

i Katarzyny Kuci-Kuśmierskiej (Uniwersytet Jagielloński)

PL ISSN 0035-9602

1.

Trudno dziś uznać za przypadkową popularność audiobooków (w tym audiobooków poetyckich), żyjemy bowiem w kulturze pośpiechu i wielozadaniowości, w której czytanie staje się aktywnością coraz mniej popularną, zbyt mało – z punktu widzenia odbiorcy – efektywną. Jednocześnie nie sposób jednak poprzestać na stwierdzeniu, że ten powrót współczesnej literatury, zwłaszcza zaś poezji, do oralności, dyktowany jest wyłącznie ekonomią wolnego czasu i równie merkantylną chęcią skuteczniejszej promocji literatury, a tym samym zapewnienia jej szerszego zasięgu.

Ze starym (w sensie powrotu do oralności i meliczności), a zarazem nowym (bo akuzmatycznym, zapośredniczonym przez technologie zapisu i odtwarzania dźwięku) sposobem obcowania ze sztuką słowa wiążą się niebagatelne kwestie dotyczące ontologii, epistemologii i estetyki literackiej komunikacji. Zwłaszcza przygotowane z wokalnym udziałem autora/autorki nagrania dźwiękowe wydobywają na jaw nowe możliwości oddziaływania słowa na czytelnika,

* Elżbieta Winiecka – prof., Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologii Polskiej i klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

ORCID: 0000-0002-8267-2219

redefiniują rolę i pozycję autora utworu, przekształcają także możliwości interpretacyjne odbiorcy, który podczas spotkania z autorskim głosem utrwalonym na nośniku ustąpić musi pola twórcy, oddając mu część zdobytej wcześniej wolności interpretacyjnej, scedowanej nań przez druk.

Analizę tych zjawisk audialnych należy ulokować w kontekście rozwoju technologii rejestracji i odbioru przekazów wizualnych/akustycznych. Związanych jest z tym przynajmniej kilka wątków: kwestia intensywności przekazu i wynikający stąd sposób odbioru – skoncentrowanie na przekazie, czy przeciwnie – rozproszenie. O ile proces lektury tekstu drukowanego wymagał niepodzielnej uwagi, o tyle słuchanie audiobooków stało się czynnością pozwalającą połączyć obcowanie ze sztuką słowa, która staje się sztuką głosu, z inną aktywnością. Ponadto problem (nie)obecności autora w tekście przeciwstawić trzeba jego uobecnieniu w nagraniu. I wreszcie: ta widmowa, to jest pozorna, poza rzeczywistym miejscem i czasem jego przebywania, obecność autora w znaczący sposób zdaje się ograniczać swobodę interpretacji przez słuchającego, przeważa bowiem przekonanie, że autor wie najlepiej, jak czytać swoje wiersze, staje się on zatem autorytetem narzucającym sposób ich głosowej realizacji, a tym samym pozbawiającym odbiorcę części należnych mu w kulturze literackiej praw. Konieczność uwzględnienia roli medium w akcie odbioru i interpretacji wiersza wyłoniła się zatem jako problem dopiero wówczas, gdy ono samo okazało się istotnym nośnikiem/katalizatorem sensu.

Medioznawca Joshua Meyrowitz¹ wskazał na trzy aspekty analizy mediów: jako nośnika treści, jako kodu oraz jako samego medium, wykorzystywanego w procesie komunikacji. Zmienność gramatyki mediów (kodu) okazuje się szczególnie istotna w sytuacji, gdy mamy do czynienia z podwójną – drukowaną i audialną – tożsamością utworu. Porównanie ich pozwala wydobyć różnice, wpływające na semiotykę przekazu i sposób jego odbioru. Porównując wiersze drukowane i wiersze w wersji audialnej, zwrócić należy między innymi uwagę na to, że w druku liczą się rozmiar, grubość i kolor papieru, wielkość, rodzaj i kolor czcionek, położenie tekstu na stronie, użycie kursywy, szerokość kolumn, światła między wersami, akapity, grafika i łamanie tekstu. W nagraniu istotne są parametry sprzętu nagrywającego, w tym jakość mikrofonu, warunki nagrywania (wytlumienie dźwięków tła lub ich ekspozycja), głośność, a także właściwości głosu i indywidualne predyspozycje czytającego: ton, tempo lektury oddziałujące na rytm, intonacja, pauzy, zawieszenia głosu, artykulacja, onomatopeje itd. Te i inne czynniki oddziałują z kolei na percepcję tego, co stanowi treść przekazu oraz na jej interpretację². Nie bez znaczenia jest zatem to, z czego i jak słuchamy: liczy się jakość sprzętu wpływająca na komfort i swobodę słuchania. Inaczej odbieramy dźwięk z odtwarzacza CD,

¹ J. Meyrowitz, *Multiple Media Literacies*, „Journal of Communication” 1998, nr 48, s. 96–108.

² Por. T. Goban-Klas, *Nauki o mediach. Prekursorzy – ojcowie założyciele – medioznawcy i mediolodzy*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2013, t. 56, nr 1, s. 11–25.

inaczej z odtwarzacza MP4, przy użyciu dousznych bądź nausznych słuchawek lub bez nich.

Aktualna pozostaje McLuhanowska perspektywa badań wpływu medium na treść przekazu³. Medium wpływa na odbiór mniej lub bardziej emocjonalny, związany z długotrwałym namysłem lub ograniczony do chwili, w której wybrzmiewa dźwięk; angażujący wzrok i uwagę lub angażujący słuch z możliwością podzielenia uwagi na inne bodźce wzrokowe. Samotne czytanie wiersza sprzyja pogłębieniu analizy znaczeń słów i ich związków, poszukiwaniu sensów ukrytych, intertekstualnych nawiązań oraz wieloznaczności. Słuchanie zakłada natychmiastowe reagowanie na przekaz, ulotność dźwięku sprzyja bowiem odbiorowi afektywnemu kosztem namysłu nad złożonością konstrukcji językowej oraz składniowo-wersyfikacyjnej, która częstokroć staje się niesłyszalna, a zatem nieuchwytna. Meyrowitz wskazuje również na cechy dotyczące właściwości samego medium, takie jak wizualność vs audialność, pismo vs głos, trudność kodowania i dekodowania, sposób odbioru, stopień wierności utrwalenia przekazu i zagadnienie tego, co bardziej wiarygodne: odsyłający do myśli tekst, czy ucieleśniony, niepowtarzalny głos.

Filozoficzny namysł nad językiem i głosem, wywodzący się od Platona i Arystotelesa, poddany krytyce przez Jacques'a Derridę, ujmuje go jako sferę dominacji racjonalności (logosu). Przeciwnie koncepcje (spod znaku Jeana-Jacques'a Rousseau, Arthura Schopenhauera i Friedricha Nietzschego) eksponują subiektywizm głosu, przyznając pierwszeństwo sferze uczuciowo-popędowej. Podkreślając rolę głosu (grec. *phōnē*) jako świadectwa afektywnej natury subiektywności, wskazują, że „pierwotnie afektywny potencjał mowy tkwi w materialnych cechach głosu, jego sile, intonacji, barwie, rytmie, melodii, nie w formach artykulacji”⁴. Mowa jest związana z ciałem, podczas gdy druk uwalnia język od związku z osobą, przenosi znaczeniotwórczy punkt ciężkości na namysł intelektualny. „Natura myślenia sprowadza się bowiem do tego, że jest ono świadome, iż próbując wyrazić się w słowach, podejmuje się zadania niemożliwego. Myśl nigdy nie wypowie tego, co zamierzała wypowiedzieć. Słowa i zdania nie nadążają za myślą, która jest szybsza od mowy i nie daje się złowić w «słowną sieć»”⁵. W mocy pozostają ustalenia Waltera Jacksona Onga dotyczące oralności jako uśpionej cechy każdego tekstu:

³ Kanadyjski badacz po raz pierwszy zaprezentował tę perspektywę w książce *Understanding Media: The Extensions of Man* (London–New York 1964, wyd. pol.: M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przedmowa L.H. Lapham, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004), a następnie rozwinął w pracy przygotowanej wspólnie z grafikiem Quentinem Fiore *The Medium Is the Message: An Inventory of Effects*. Por. M. McLuhan, Q. Fiore, *The Medium Is the Message: An Inventory of Effects*, London 1967.

⁴ J. Michalik, *Filozofia i głos*, Kraków 2010, s. 111. W partiach tekstu dotyczących filozofii mowy i głosu opieram się na ustaleniach badaczki. Korzystam również z: M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge MA–London 2006.

⁵ J. Michalik, *Filozofia i głos*, dz. cyt., s. 93.

Słowo mówione nadal przebywa i żyje w każdym z tych cudownych światów, jakie otwiera pismo. Teksty pisane, by mogły rodzić znaczenie, muszą być pośrednio lub bezpośrednio powiązane ze światem dźwięku, naturalnym środowiskiem języka. „Czytanie” tekstu oznacza przekształcenie go w dźwięk, głośny lub wyobraźalny [...]. Pismo nie może nigdy oderwać się od oralności.⁶

Trzeba jednak dodać, że proces ten jest dwukierunkowy: czytany na głos wiersz nie uwalnia się od swojej piśmienności, z którą dotąd był łączony. Wybrzmiewa i znaczy w kontekście wcześniejszych interpretacji jego tekstowej formy. Ożywa zatem jako już-czytane, a zarazem jako inne-nieznane-zaskakujące nowymi znaczeniami, które ujawniła/wykreowała dopiero głosowa realizacja. Milczące trwanie zapisu czekającego na tchnięcie weń znaczeń w akcie czytelniczego odbioru i głos autora wybrzmiewający w przestrzeni akuzmatycznej to zatem odrębne byty, które tworzą zwielokrotnione archiwum (zwykle bowiem takich wersji głosowych – śpiewanych, recytowanych, czytanych w różnych sytuacjach – krąży w przestrzeni medialnej niezliczona liczba). Podejmując się dzisiaj charakterystyki medialnych transformacji literatury, trzeba o tej zwielokrotnionej obecności realizacji głosowych i zapisu tekstowego pamiętać i uwzględnić ich złożone zależności, niedające się często sprowadzić do komplementarności wskazanej przez Andrzeja Hejmeja charakteryzującego *Wiersze przeczytane* Tadeusza Różewicza jako przypadek podwójnego archiwum⁷. Jak zauważa badacz,

[j]akikolwiek kontakt z poezją „czytaną” przez autora i dostępną w postaci nagrania dźwiękowego stwarza dla dzisiejszego odbiorcy sytuację akuzmatycznego bycia w dźwięku i tym samym ujawnia ważne kody porządku oralności oraz porządku wokalnności.⁸

⁶ W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1992, s. 27–28.

⁷ Por.: „Ujęcie literatury jako takiej w kategoriach skryptoralności, podwójnego archiwum, oznacza przede wszystkim to, że realizacja głosowa współlistnieje komplementarnie – na prawach równoważności – z zapisem tekstowym, że jej archiwum w dobie społeczeństwa medialnego tworzone jest jednocześnie poprzez tekst i poprzez głos”. (A. Hejmej, *(Nie)obecny głos. W podwójnym archiwum Tadeusza Różewicza*, „Wielogłos” 2022, nr 2, s. 94).

⁸ A. Hejmej, *(Nie)obecny głos*, dz. cyt., s. 93.

Badacz wyodrębnił sześć sytuacji, w których odbiorca spotyka się z dwutekstem, czyli dwiema wersjami utworu – tekstową i głosową, oraz wskazał wynikające z nich zależności pomiędzy chronologicznie wcześniejszym tekstem drukowanym a późniejszą jego realizacją głosową. Te możliwości to:

1. przygodna autorska realizacja zamieszczona na płycie CD, utrwalająca sytuację czytania,
2. dodatek do książki wyprodukowany przez wydawnictwo, aby promować tom,
3. rodzaj metatekstu (nietyпова interpretacja),
4. postać fakultatywna tekstu (suplement), „dźwięk tła” kreujący sytuację słuchania literackiego,
5. słuchanie zastępujące czytanie: autonomiczny przekaz audialny, literatura intermedialna,

W dalszej części tego artykułu przyglądam się sytuacji, w której wersja audialna wierszy wcześniej znanych (opublikowanych w tomach, czytanych przez autora w czasie spotkań z czytelnikami) zyskuje status autonomicznego dzieła. Interesują mnie dwa audialne projekty poetyckie. Pierwszy to intermedialny montaż *ciebie ode mnie* Krystyny Miłobędzkiej⁹ z akompaniamentem fortepianowym Hani Rani, drugi to zestaw dwóch płyt, na których wiersze Marcina Świetlickiego czytają kolejno: autor, profesjonalny lektor oraz zaproszeni do tego znajomi poety. Całość, zatytułowaną *Wiersze (autor, lektor i przypadkowe lafiryndy)*¹⁰ firmuje poeta, to on jest bowiem pomysłodawcą przedsięwzięcia oraz autorem wszystkich czytanych wierszy.

2.

W przypadku płyty Miłobędzkiej / Rani mamy do czynienia z utworem dwuautorskim oraz intermedialnym, słowno-muzycznym¹¹, nad którym czuwał pomysłodawca, redaktor i wydawca Jarosław Borowiec. Dwupłytowy album Świetlickiego – choć złożony z kilkadziesiątu głosów – jest natomiast od początku do końca realizacją artystycznej wizji Świetlickiego. Poeta podkreśla to w dołączonym do nagrań komentarzu:

[...] jest to moje pierwsze w pełni autorskie solowe dzieło, mimo że paradoksalnie w jego nagraniu wzięło udział kilkadziesiąt osób, ale mam silne przeczucie, że wreszcie po raz pierwszy zrealizowana została w pełni moja koncepcja [...].¹²

Dalej tłumaczy genezę przedsięwzięcia:

[...] wymyśliłem to sobie i namówiłem kilkadziesiąt osób, żeby swoimi grubymi i cienkimi głosami oraz głosikami przeczytały moje wiersze w różnych warunkach akustycznych, w różnych warunkach pogodowych, w różnych warunkach psychofizycznych, w różnych warunkach społeczno-politycznych.¹³

Kompozycja ma więc charakter performansu, nad którego finalnym kształtem artysta performer nie panuje. Zaskoczenie, nieprzewidywalność i sytu-

6. rejestracja głosu jako metonimiczna reprezentacja osoby, ślad (cielesnego) istnienia (zob. tamże, s. 94–95).

⁹ K. Miłobędzka, H. Rani, *ciebie ode mnie*, wybór i redakcja J. Borowiec, Lusowo 2022.

¹⁰ M. Świetlicki, *Wiersze (autor, lektor i przypadkowe lafiryndy)*, Lusowo 2022.

¹¹ Podobnie rzecz się ma z wierszami Marcina Świetlickiego melorecytowanymi, wyśpiewywanymi, wykrzykiwanymi przez niego ze sceny przy akompaniamentie muzyki podczas koncertów Świetlicków i innych grup, z którymi występuje (ostatnio są to Zgniłość i Morświn). Stanowią one bez wątpienia odrębny gatunek tak zwanej poezji śpiewanej, którą tutaj się nie zajmuję.

¹² M. Świetlicki, *Wiersze (autor, lektor i przypadkowe lafiryndy)*, dz. cyt., s. 2.

¹³ Tamże.

acyjność, związane ze sposobem wokalnego wykonywania utworów przez „przypadkowe lafiryndy”, stanowią zamierzony efekt tego przedsięwzięcia i warte są osobnego komentarza. W dalszej części tych rozważań skupiam się wyłącznie na głosach dwojga poetów, to one bowiem wywołują efekt widmowości lektury, która redefiniuje wszystkie składowe sytuacje komunikacyjnej.

Wiersze, które znalazły się na omawianych przeze mnie płytach, są dobrze znane czytelnikom współczesnej poezji. Na tyle dobrze, że odbiorcy, którzy słuchają ich wersji głosowych, bez problemu mogą je rozpoznać jako już czytane: *déjà lu*. W obu projektach nie chodzi zatem o spotkanie po raz pierwszy słuchacza z wierszami, lecz o doświadczenie innego sposobu ich istnienia, ze wszystkimi tego konsekwencjami, o których będzie tu jeszcze mowa.

Przed wszystkim nie ma tu symultaniczności sytuacji nadawczo-odbiorczej, cechującej wystąpienia nagrywane na przykład podczas wieczorów autorskich. Jest to istotne, ponieważ – w odróżnieniu od nich – obie interesujące mnie kompozycje stanowią niezależne dzieła, funkcjonujące nie jako suplement tomików poetyckich, lecz jako propozycja innego sposobu istnienia poezji. Jest to w pewnych aspektach powrót do pierwotnej sytuacji poezji melicznej, która była wykonywana na głos. Pamiętać trzeba jednak, że wiersze opublikowane zostały wcześniej w tomikach, z których są przez autorów czytane, a zatem odtwarzane. To sytuacja wtórnej oralności odbiegająca od tej, z jaką odbiorca miał do czynienia w zetknięciu z literaturą oralną.

Oba zestawy, dostępne na płytach CD, nazwać można akuzmatycznymi w ujęciu Pierre’a Schaeffera¹⁴, lub – jak wolałabym mówić – widmowymi w sensie nadanym temu słowu przez Jacques’a Derridę¹⁵. Oba ukazały się w roku 2022, w tym samym podpoznańskim wydawnictwie, oba to nagrania wierszy czytanych przez uznanych i cenionych poetkę i poetę, oba lokują się w przestrzeni przemieszczonego dźwięku jako śladu autora nawiedzającego terazniejszość odbiorcy z przeszłości¹⁶. Jest w tym doświadczeniu, o którym myślę z perspektywy słuchacza, doznanie niesamowitości, która za sprawą rozwoju mediów audialnych i audiowizualnych stała się niezauważaną zwykle częścią naszej współczesności, a która w sytuacji słuchania przekazu poetyckiego odzyskuje swą istotność, a także zyskuje nowe, obce niememu piśmiu, znaczenia¹⁷.

¹⁴ P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyła, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i redakcja Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 106–112.

¹⁵ J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016. Najważniejsze komentarze do koncepcji Derridy przyniosły w Polsce dwie książki: J. Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014 oraz A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015.

¹⁶ Por. A. Kopkiewicz, *Widmowa terazniejszość*, rozmowa z Jakubem Momrą i Andrzejem Sosnowskim, dwutygodnik.com, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6411-widmowa-terazniejszosc.html> [dostęp: 27.06.2023].

¹⁷ Na zasadność użycia kategorii widmowości w charakterystyce naszej medialnie zapośredniczonej współczesności wskazywał wcześniej Krzysztof Hoffmann, do-

W przypadku projektu Świetlickiego głos poety mówiący do nas skądinąd, znikąd i zewsząd zarazem, ma zupełnie inną siłę i status niż tekst tego samego wiersza w cichej lekturze. Sposób jego czytania: falująca intonacja, niewspółbieżna z intonacją zdań, odklejająca jakby głos od ich sensu, lekko nonszalancki ton i towarzyszące lekturze odgłosy przewracania kartek tomu, z którego poeta wybiera na chybił trafił (jak twierdzi) swoje wiersze do czytania, pomrukiwania pod nosem – to czynniki budujące dystans osoby do tekstu i do samej czynności głośnego czytania napisanych przez siebie wierszy. Nagranie zaczyna się wymianą technicznych uwag i próbą mikrofonu, tworzącymi dla poetyckiej zawartości wyraźną sytuacyjną ramę dla sceny czytania:

– Już poszło?

– Już idzie!

– Mówię coś, mówię coś, wolałbym, żeby samo się mówiło, żeby samo się grało, żeby samo się zaczęło, żeby samo się skończyło, mówię coś, mówię coś. W głowie mam stare numery telefonów, nieaktualne adresy, mnóstwo bardzo wulgarnych wyrazów. To ja, Marcin, i moja suka. Nagrywamy razem audiobuka. Ona leży tu przy mnie. Jeśli zachrapie, to państwo wybaczcie. Być może zachrapie, a być może niekoniecznie.

Dopiero potem następuje „właściwe” rozpoczęcie, gdy Świetlicki-człowiek wchodzi w rolę lektora. W podobnym trybie odbywa się nagrywanie wszystkich wierszy. Chwilami głosowi poety towarzyszy chrapanie psa, po kilkunastu wierszach słychać odgłos przewracania kartek. Świetlicki podśpiewuje: „fiu, fiu, fiu / fiu, fiu, fiu / fiu, fiu, fiu”, by następnie przeczytać wiersz:

Etos pracy (24 marca 1988)

Zamiatam schody, prowadzące do

Pałacu Sztuki. Żadna metafora:

autentyczna historia. Dodatkowe pieniądze.

Poezja musi jakoś żyć. Poezja

musi jeść.

Jest wiosna. Z zimy został brud,

to białe się tak łatwo przeistacza w mokre,

strzegając jeden z możliwych sposobów jego funkcjonalizacji w charakterystyce rozwoju współczesnych teletechnologii prowadzących do przemian ontologicznych. Por. „Sama eksplikacja pojęcia «wirtualnej rzeczywistości» przeprowadzona w dekonstrukcyjnym duchu mogłaby być jednym ze znaczeń widmontologii. Czym jest rozproszony, sieciowy awatar? Czy odcieleśnienie podmiotu pozwala jeszcze posługiwać się terminem «podmiot», skoro gest deiktyczny («oto ja») wydaje się jedną z podstawowych charakterystyk tradycyjnego modelu antropologicznego, cechą widma zaś jest «zamieszkiwać tam, gdzie go nie ma, nawiedzać jednocześnie wszystkie miejsca, być *atopiczne*» [Derrida 2016: 218]?” K. Hoffmann, *Widmo. Instrukcja obsługi (pierwsze uruchomienie)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30, s. 306.

ciemne i lepkie. Masa
 niedopałków, papierosów, ptasich gówien, psich i
 jedno jest prawdopodobnie ludzkie.
 To żadna metafora: autentyczna historia.
 Mój język doprowadził mnie
 do tego miejsca. Chmurzy się.
 Deszcz nie zmyje wszystkiego.¹⁸

Celowy zabieg utrwalania rzeczywistej sytuacji, w której odbywało się czytanie, redukuje dystans pomiędzy sztuką i życiem, włącza wiersz w codzienność, czytanie wiersza czyni jedną z tych trywialnych czynności, którą wykonuje się mimochodem. Z technicznego punktu widzenia nic nie stało przecież na przeszkodzie, by z nagrania usunąć robocze, techniczne fragmenty, by wyciszyć dźwięki tła tak, aby do słuchającego dotarł czysty, niezakłócony przekaz poetycki. Tymczasem Świetlicki robi wszystko, by nie pozbawiać swoich wierszy sytuacyjności. Jednocześnie zaś wyrzywa je z porządku historycznoliterackiego, wymazując ze swojej głośnej lektury całą historię interpretacji, które narosły nad wierszem. Prowokacyjnie dokonuje zatem gestu unieważnienia głębi i złożoności znaczeń utworu, sprowadzając go do tu i teraz sytuacji głośnego czytania. W podobny sposób utrwalone zostały głosy innych czytających, którzy, zaproszeni do realizacji projektu, wnoszą do niego swoją codzienność, wrażliwość oraz własny sposób głosowej interpretacji. Nie wszystkie wykonania są perfekcyjne, wszystkie natomiast noszą jednostkowe znamię czytającej osoby, której metonimią jest głos.

Ta polifonia osłabia jednocześnie potencjał autobiograficzny wiersza, skłaniający odbiorcę do identyfikacji lirycznego „ja” z osobą autora, a także unieważnia osadzenie w kontekście epoki, kultury i świadomości historycznych odbiorców, które rzutowało na sposób oddziaływania tego utworu na publiczność literacką na przykład na początku lat 90. XX wieku. Zapis pełnić zaczyna rolę partytury każdorazowo realizowanej przez czytającego. Osłabia się jego status lirycznego wyznania podmiotu czekającego na odkrycie i interpretację. Bo też nie więź autora z wierszem stanowi istotę tej poezji, lecz jej zdolność ożywiania, zyskiwania nowego, niepowtarzalnego kształtu w akcie głośnego wykonywania. Zapis okazuje się zatem szkicem, librettem, które dopiero kiedy zyskuje kształt wokalny, staje się właściwym utworem:

[...] wiersze w moim skromnym mniemaniu są po to, by na głos wypowiedane były, wiersze, które można tylko czytać oczkami, są ubożutkie, mniej wartościowe, wiersze trzeba w moim skromnym mniemaniu szeptać, mruczeć, wypowiadać cicho i głośno, trzeba wiersze wrzeszczeć, bo to ich rola i moja rola również, piszę wiersze do mówienia, śpiewania, one są raczej w sferze uszkowej niż oczkowej, tak chcę, tak wolę, tak musi być.¹⁹

¹⁸ M. Świetlicki, *Etos pracy (24 marca 1988)*, [w:] tegoż, *Wiersze*, Kraków 2011, s. 58.

¹⁹ M. Świetlicki, *Wiersze (autor, lektor i przypadkowe lafiryndy)*, dz. cyt., s. 3.

Czytane głośno wiersze Świetlickiego to przede wszystkim gra słów i przewrotne kontrastowanie pięknych brzmień z trywialnością przekazu, dopiero w drugiej kolejności głębia i groza jednostkowej egzystencji odsłanianej w wierszu. („Poezja musi jakoś żyć. Poezja / musi jeść. / Jest wiosna. Z zimy został brud”). Na nią w wokalnej wersji wierszy po prostu nie ma czasu.

O tej ucieczce od patosu, czułościowości i łatwego liryzmu traktuje wiersz *Etos pracy*, którego głównym zabiegiem stylistycznym pracującego w języku poety jest demetaforyzacja, kierująca ostrze ironii w stronę metafizycznych wyobrażeń o poetyckości języka i powołaniu poety. Nagranie partii Świetlickiego kończy komentarz, w którym poeta wzmacnia przekaz swoich wierszy, a jednocześnie się od nich dystansuje jako autor:

I chyba dosyć, i chyba dosyć, i chyba dosyć. Bokser trochę chrapał, ale niech to stanowi urok. Nagrane zostało w Bazie, w dzień, który się nazywa czwartek, w styczniu, którego stycznia? chyba trzeciego stycznia 2022. I już. Piotruś nagrał, Bunia chrapała, Marcin gadał.

Jak widać, Świetlicki audialny robi wszystko, by zasygnalizować swój – ironiczny, żartobliwy, ale też sentymentalny – stosunek do wierszy i samej roli poety czytającego własne wiersze. Dlatego słuchacz otrzymuje sygnały, że „ja” czytające nie jest tym „ja”, które mówi w wierszu. Te dwie instancje dzieli wszystko: czas, życiowa sytuacja, zasób doświadczeń, ale także fakt, że wiersz to byt odrębny od swego autora, niepotrzebujący jego obecności, by brzmieć, działać i być.

Dobrze oddaje ten sposób myślenia o wierszach konstrukcja całego audiobooka, w którym utwory Świetlickiego wybrzmiewają kilkudziesięcioma głosami, w tym także należącymi do obcokrajowców. Pomiedzy tekstem i głosem jest szczelina, celowo pogłębianą przez czytającego autora, którą można nazwać relacją figuratywną: to zderzenie głosu i tekstu prowadzi słuchacza w kierunku konstatacji absolutnego nieuzgodnienia i odrębności obu instancji. W lekturze poety mamy do czynienia z inscenizacją ironii, w której Świetlicki daje do zrozumienia, że co innego mówi, co innego myśli. Autoironia jest też gestem obronnym. W ten sposób Świetlicki-autor chroni swoją prywatność przed dostępem innych. A jednocześnie, eksponując granicę między sobą żywym i „ja” tekstowym, otwiera przestrzeń wolności wiersza. Dzięki temu goście zaproszeni do głośnej lektury tej poezji mogą robić z czytаныmi tekstami, co chcą – także nadając im zgoła odmienne sensy od tych, które zdawały się wyłaniać z dotychczasowych odczytań utworów drukowanych.

Paradoksalność tych zabiegów polega na tym, że słysząc znany, jedyny i niepowtarzalny głos Marcina Świetlickiego, wiemy, że mówi autor. Autor, którego tu i teraz nie ma. Jest tylko nagranie jego głosu symulujące obecność poety, potęgujące wrażenie niesamowitości doświadczenia słuchania i odrębności tekstu oraz głosu. Zwielokrotnienie tego efektu poprzez różnogłosową realizację wierszy prowadzi do całkowitego oderwania i separacji wiersza od autora. Jako projekt złożony z całej gamy bardzo różnych głosowych realizacji wierszy jednego twórcy, album ten staje się dla niego rodzajem audialnego lustra, czy

raczej akustycznej membrany, która wprawiona w drganie sprawia, że własne wiersze wracają jako całkiem inne. To przeglądanie się w głosie innego, będące przysłuchiwaniem się sobie-innemu-w-cudzym (własnym)-głosie, zachęca do spojrzenia na opisany proces samostanowienia i alienacji w optyce psychoanalitycznej, w której konfrontują się ze sobą perspektywa Wyobraźniowego, Symbolicznego i nieuchwytnego Realnego. Sam Świetlicki tak to tłumaczy:

[...] gdy te wiersze wracają do mnie wypowiedane przez innych ludzi, stają się czymś zupełnie innym. To już nie ja, to już nie oni, to takie radio, które z jakiejś kosmicznej częstotliwości usiłuje nawiązać słowny kontakt, a może nawet nie słowny, tylko brzmieniowy, brzmienie ważniejsze się czasem staje niż sens, wiadomo.²⁰

W tym oddawaniu pierwszeństwa znaczącemu przed znaczoną ujawnia się niesamowitość głosu, który nawiedza autora i czytelnika zawsze jako cudzy, nie-swój, inny. Dla słuchacza jest to natomiast okazja, by poddać rewizji dotychczasowy sposób czytania i interpretowania tych wierszy jako zapisów autobiograficznych.

Głosowa realizacja Świetlickiego to przykład tego, co Andrzej Hejmej nazywa kontra-dykcją, czyli wersją akuzmatyczną (zapośredniczoną przez medium audialne) wiersza. Wprowadza ona nowe (opozycyjne wobec potencjalnie niesionych lub wręcz przypisywanych przez cudze interpretacje) znaczenia do tekstu²¹. Audialny tekst Świetlickiego-lektora zajmuje pozycję metakomentarza, poprzez swą odmienność buduje mocny, ironiczny dystans wobec tych tekstowych znaczeń, które swobodnie dają się przypisać wersji zapisanej, czytanej po cichu przez odbiorcę. Nie ma tu utożsamienia między osobą czytającego autora a poezją. Wręcz przeciwnie – maniera lekceważącego, nonszalanckiego czytania jest rodzajem maski. Można ją traktować jako przejaw wstydu uczuć – powściągliwości wobec nadmiernego odsłonięcia prawdy o osobie autora.

3.

Zupełnie inaczej dzieje się w przypadku płyty z wierszami Miłobędzkiej. Pomysł wydania tej słowno-muzycznej opowieści wyszedł od Jarosława Borowca – redaktora i znawcy twórczości Miłobędzkiej. Z okazji 90. urodzin poetki powstało w podpoznańskim Lusowie oryginalne dzieło składające się z pięknie wydanej książki z wyborem jej wierszy w oprawie graficznej Łukasza Pałczyńskiego oraz z płyty CD. Wiersze czyta poetka, a towarzyszy jej grająca na fortepianie Hania Rani, która do wierszy Miłobędzkiej skomponowała muzykę. Mamy zatem do czynienia z projektem intermedialnym w rozumieniu Dicka

²⁰ M. Świetlicki, *Wiersze (autor, lektor i przypadkowe lafiryndy)*, dz. cyt., s. 5.

²¹ Por. A. Hejmej, *(Nie)obecny głos*, dz. cyt., s. 101.

Higginsa²²: sztuka słowa pisanego, sztuka wizualna, muzyka oraz głos poetki tworzą nową synkretyczną kompozycję, niesprowadzalną do składających się nań elementów. Tutaj nie ma miejsca na dochodzące spoza świata sztuki dźwięki. Są poetka i pianistka; artykułowane powoli słowa i muzyka. Sposób, w jaki autorka czyta swoje utwory, redukuje do minimum szczelinę między tekstem i głosem, prawie uniemożliwiając wsunięcie się w nią słuchającego ze swoją własną interpretacją.

Problematyczna jest natomiast funkcja akompaniamentu, trudno bowiem oprzeć się wrażeniu, że stanowi on dodatek, bez którego wiersze wybrzmiewałyby równie mocno i czysto. Na użytek tych rozważań skupię się na relacji między zapisem i głosem poetki, zostawiając na boku niejasną relację pomiędzy mediami wchodzącymi w skład tej kompozycji.

Zacznijmy od tego, że wiersze Miłobędzkiej są zapisem mowy – głosu należącego do kobiety zwracającej się do drugiej, bliskiej osoby, zazwyczaj męża, dziecka lub innego słuchacza, któremu zwierza się ona ze swoich przeżyć, przemyśleń, wątpliwości i uczuć. Tekst wiersza utrwała zatem to, co wcześniej było wypowiedziane. Spoglądając na zapis, czytelnik powinien wyobrazić sobie osobę mówiącą, obudzić w wyobraźni uspioną mowę, której pierwotność sygnalizowana jest sytuacyjnością: „staraj się ładnie równo pokolorować”, „chcę mówić o tobie, siebie słyszę”, „I tylko mówię sobie: tylko tym jak sobie to mówię jeszcze raz / Cię przeinaczę żeby dotknąć”, „ślady moje. łyzy moje. / słowa moje. // drzewa moje. góry moje. pola moje. / chmury moje // zagubione. / gubione po drodze”, „szklistość (zaszybie) tego co widzę / tego co tu mówię”, „czy powiedzenie ciebie to duża rzecz?”, „przepraszam za nigdy cię już nie powtórzę / za w kółko w kółko ciebie powtarzam”, „powiedz coś świecącego na drogę / – idzie noc”²³.

Wtórność zapisu sygnalizują też autotematyczne wtręty, wielokrotnie podkreślające niedoskonałość głosu i tekstu wobec dynamicznej i płynnej sytuacji, którą te media mają oddawać: „ruch temu domowi, nie pokój, teraz i zawsze / zapis ruchu”, „w ciszy słyszę twój oddech”, „Bo to jest w mijaniu. Jest kiedy mija. Uchem przy uchu, sercem przy sercu.”²⁴

Sama poetka po wielokroć podkreśla swoją niepewność, nieporadność i bezradność wobec niewyraźności życia i świata. To właśnie ta metafizyczna, źródłowa nieobecność wymykającej się, ruchliwej i nietrwałej postaci świata leży

²² D. Higgins, *Intermedia*, „Leonardo” 2001, vol. 34, nr 1, s. 49–54 (przekład: D. Higgins, *Intermedia*, przeł. M. i T. Zielińscy, [w:] *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wybór, oprac. i posłowie P. Rypson, Gdańsk 2000, s. 115–133).

²³ Kolejne cytaty pochodzą z wierszy: [inc. *staraj się ładnie równo pokolorować*], [inc. *w jego śmiechu twoja twarz dokładna i bliska*], *Ten skrawek zaraz*, [inc. *ślady czyje? łyzy czyje?*], [inc. *coraz dłuższe patrzę, coraz krótsze widzę*], [inc. *nasuwa się łąka, łąka łąk ta jedna na starość*], [inc. *przepraszam za*], [inc. *powiedz coś*].

²⁴ Kolejne cytaty pochodzą z wierszy: [ruch temu domowi], [dlaczego tak niedbale szłam przez park], *Ten skrawek zaraz*.

u podstaw poezji Miłobędzkiej, która jest absolutnie niepowtarzalną, w głosie autorki ucieleśnioną obecnością tego, co nieuchwytnie: zapisem osobistego doświadczenia z tu i teraz procesu zapisywania przeżywania. Jak wyznaje autorka *ciebie ode mnie*:

Życie jest łatwiej wyplakać, niż opowiedzieć. Wszystkie nasze wobec i nasze nie dość. Słowa niedokładnie przylegają do tego, co chcielibyśmy powiedzieć. Spóźnione, za szybkie, nieuważne, niecierpliwe. Gdyby można było „mówić w milczeniu”.²⁵

Ta idea mówiącej ciszy, milczenia brzemiennego w znaczenia, zawieszeń głosu, spowolnień, potknięć zyskuje swoją realizację właśnie w audialnej wersji poezji, gdy Miłobędzka czyta to, co zapisane, ale uobecnia się w tej lekturze także to, co niezapisane. Jej głos porusza, przenika, powoduje wręcz somatyczną reakcję słuchacza. Wynika to między innymi z przyległości tego, co oraz tego, jak poetka czyta. Wiersze układają się w opowieść o kruchości i ulotności życia oraz relacjach z innymi, o ich delikatności i nieuchwytności, wynikających z nieuchronnej nieuważności. Czytane drżącym, kruchym i łamiącym się głosem autorki przejmująco unaoczniają to, co i o czym mówią. Oto dwa przykłady:

staraj się ładnie równo pokolorować te puste białe ręce nogi
 twarze
 to są czarne drzewa w zimie, to niebo wieczorem, twoja matka
 to są stare suknie, słowa w pół ćwierć przerwane
 rano rodzenie ścielenie, odstawianie mimo wszystko, i parę
 własnych kroków dalej, na resztę nie miałam, mimo wszystko
 zabrakło mi, nie wyszłam przez te kilkadziesiąt lat z wielkiego
 koła światła, dręcząca jasność powtarzania, przypomnij sobie
 roześmiana dziewczynka trzyma w rękach blaszaną puszkę
 na której roześmiana dziewczynka trzyma w rękach puszkę
 z roześmianą dziewczynką która trzyma dziewczynkę głębiej
 na wierzchu puszek w rękach coraz mniejszej puszek puszkę
 dziewczynkę
 znam siebie najlepiej z widzenia i słyszenia innych, uczyłam
 się powtarzać, powtarzanie sprawiało mi wielką trudność,
 wciąż źle wymawiałam długie schody i szybkie bicie serca, nie
 mówiłam śniegu, nie miałam tak czystej sposobności
 dokota się kręci płacz na śmiech zachodzi obiad na dziś jest
 jutro a jeszcze wczoraj nie mam, nie znalazłam²⁶

²⁵ K. Miłobędzka, H. Rani, *ciebie ode mnie*, dz. cyt., brak paginacji.

²⁶ K. Miłobędzka, [inc. *staraj się ładnie równo*], [w:] tejże, *Wykaz treści*, Warszawa 1984, s. 9. K. Miłobędzka, H. Rani, 2. [inc. *staraj się ładnie równo*], [w:] tejże, *ciebie ode mnie*, 03:24, brak paginacji.

Ten skrawek zaraz

Wierzy się samo. Ja i o mnie, czuвам i przymierzam na czuwaniu, wtedy, dziś, będzie, przepadło (trwamy?), dogoni, chwilka.

Bo to jest w mijaniu. Jest kiedy mija. Uchem przy uchu, sercem przy sercu. Za prędko słyszy, za szybko nadbiega, upada splotzone. Posypało w sen, w trawę. Dom w swój cień. Ktoś najbliższy (ja, prawie ja) daje znak. Jest że w przelocie ale przelotem.

Próbujemy siebie mieć. Chciałam przyłgnąć ozdobić powstrzymać. Przez ile tak niosę trwonię żeby w tym cieniu świetle nikogo czy wszystkich nie mieć obejmować? Ile mnie, ile pamięci, ile w pamięci? Przecież coś sobie podajemy, dzień, miesiąc, miejsce. Piasek.

Wpadamy z krzykiem. Do kogoś biegnę, może mnie na rękach, może ja to trzymam przez i dalej, tam na świeżym i powtórzonym płaczemy. Co Ci doniosę, czy dotrzymają uszy oczy palce – a Ty wychylony Twoim ogromnym słuchem do nas. Co mam, co mnie, co po sobie, co po skrętnie? W jedno. Po okruszku żebyś brał (to tutaj!) za nad podziw, za łżejsze.

(I tylko mówię sobie: tylko tym jak sobie to mówię jeszcze raz Cię przeinaczę żeby dotknąć.)²⁷

Z fenomenologicznego, Husserlowskiego punktu widzenia sens jest dany świadomości, nim znajdzie swój wyraz w języku. Tę ideę „czystego języka” poddał krytyce Derrida, wskazując, że jest przeciwnie: to niepełna obecność domaga się języka. W ten sposób źródłowy sens zostaje przeciwstawiony jego nieuchronnemu zapośredniczeniu w języku. Dopiero jednak Maurice Merleau-Ponty w swojej fenomenologii mowy zwrócił uwagę na rolę cielesności jako na ontologiczne źródło obecności. O ile refleksyjność jest zawsze tym, co ją odsuwa, „mowa – jak pisał filozof – gdy się rodzi i żyje, jest gestem ponawiającym i odzyskującym, który łączy mnie ze mną i z innymi. Musimy ujmować świadomość wraz z całą przypadkowością mowy [...]”²⁸.

Koncepcja egzystencji ucieleśnionej, w której głos jest sposobem bycia dla innych, sposobem, w jaki „ja” transcenduje siebie właśnie jako podmiot mówiący, zdaje się doskonale odzwierciedlać sytuację autorki, która czytając własne wiersze nie odtwarza sensu zawartego wcześniej w słowach, lecz wykonuje

²⁷ K. Miłobędzka, *Ten skrawek zaraz*, [w:] *tejże, Dom, pokarmy*, Wrocław 1975, s. 53. K. Miłobędzka, H. Rani, 9. *Ten skrawek zaraz*, [w:] *tejże, Ciebie ode mnie*, 05: 55, brak paginacji.

²⁸ M. Merleau-Ponty, *Ekspresja w świetle doświadczenia i refleksji*, przeł. J. Skoczylas, [w:] *tegoż, Proza świata. Eseje o mowie*, przeł. E. Bieńkowska, S. Cichowicz, J. Skoczylas, Warszawa 1999, s. 125.

gest ustanawiający znaczenia, które dopiero wyłaniają się niewyraźnie w akcie mówienia. Wsłuchując się w głos poetki czytającej swoje wiersze, warto mieć na uwadze te ujęcia filozoficzne i językoznawcze, które wskazują, że znaczenie przekazywane jest również przez prozodię języka: wysokość, natężenie i długość dźwięków. Głos zaś staje się znamieniem indywidualności za sprawą charakterystycznej i niepowtarzalnej barwy, mocy i modulacji.

Mowa to efekt aktywności ciała, przy czym owo ciało (aparatus artykulacyjny) zostało uformowane na sposób dyktowany przez właściwości języka. W ten sposób to, co biologiczne i naturalne zostaje przekształcone przez to, co zewnętrzne i kulturowe. Ciało i język tworzą wyjątkowy spłot warunków doświadczenia subiektywności. To zaś, jak zauważa badaczka w recenzji *Fenomenologii percepcji*, dla Merleau-Ponty'ego jest „doświadczeniem węzła relacji ze światem i innymi ludźmi. Innymi słowy, źródłowe doświadczenie samych siebie jest zawsze doświadczeniem egzystencjalno-kulturowym”²⁹.

Poezja Miłobędzkiej rejestruje błądzenie między życiem i każdą próbą jego uchwycenia i zapisania; między bogactwem świata a ubóstwem i nieadekwatnością możliwości oraz ograniczeniami, jakie napotyka poetka starająca się w słowa ująć to, co ulotne i nieuchwytnie. Sytuacja „ja” mówiącego, które odzyskuje w mowie własną subiektywność, to perspektywa języka przeżywanego, w którym mówiący uobecnia się sam sobie. W tej sytuacji przywrócenie związku znaczenia słów z głosem, z jego emocjonalnością i wyjątkowością staje się sposobem na ponowne uobecnienie jednostkowego sensu, który rodzi się w akcie mówienia. Merleau-Ponty tłumaczy:

Jeżeli rozważamy tylko pojęciowy i końcowy sens słów, jest prawdą, że forma językowa [...] wydaje się arbitralna. Nie byłoby tak, gdybyśmy uwzględnili emocjonalny sens słowa, to, co nazwalibyśmy wyżej jego sensem gestowym [...]. Odkrylibyśmy wówczas, że słowa, samogłoski, fonemy są różnymi sposobami opiewania świata i że [...] wyciskają z przedmiotów [...] ich istotę emocjonalną.³⁰

Tym właśnie jest mowa poetki, która odzyskuje (a dla słuchacza zanurzonego w sytuacji zaaranżowanej na nagraniu: rodzi) znaczenia wypowiedzianych głośno słów. Nasycają się one emocjami i intencjami mówiącej. W ten sposób niepowtarzany wydźwięk słów artykułowanych przez poetkę wyłania się w akcie mozolnego ich wypowiedziania, a skończony zasób językowych środków w mowie zyskuje zdolność wyrażania nowych sensów. Zwłaszcza ekspresja artystyczna, określana przez filozofa mianem mowy wysławiającej, ma moc twórczą, która polega na tworzeniu i wyrażaniu nowych znaczeń:

²⁹ Z. Rosińska, *Merleau-Ponty: nobilitacja nieustannej medytacji*, „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria” 2003, nr 1, s. 300.

³⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 208.

[...] słowo prawdziwe, znaczące, które w końcu uobecnia «to, co nieobecne we wszystkich bukietach», i wyzwała sens uwięziony w rzeczy, w porównaniu z użytkowaniem empirycznym jest tylko milczeniem [...].³¹

Wsluchując się w głos Miłobędzkiej, trzeba pamiętać, że mowa wyraża zarówno poprzez słowa, jak i to, co pomiędzy słowami – pauzy i zamilknięcia; zarówno tym, co mówi, jak i tym, czego nie mówi, a wreszcie: tym, jak wymawia to, co chce powiedzieć: „lada wahanie, lada odmiana głosu, dobór pewnej składni wystarczą do jego modyfikacji [...]”³². Dlatego tak ważne jest, by wsłuchać się w to, co i jak poetka mówi, ale też czego nie mówi: w natężenie jej głosu, intonację, barwę, zmierzające do zamilknięcia coraz wolniejsze tempo czytania. Bo głos staje się tu miejscem uobecnienia tego, czego nie sposób uchwycić słowami, co jest sposobem ujawnienia biologiczno-psychologicznej prawdy o osobie, która uobecnia się w dźwięku swego głosu. Czymś, czego zapis jest tylko śladem, co zaś ucieleśniona mowa uobecnia. Ten widmowy – bo przecież nie rzeczywisty – gest ujawnienia autora w nagraniu słuchanym z płyty staje się pieczęcią poświadczającą tożsamość poezji i osoby.

4.

Wybrane przeze mnie dwa przypadki czytania utworów przez poetów są interesujące z kilku powodów. Odróżniają się od zarejestrowanych i udostępnianych w sieci autorskich wykonaniach na żywo najpierw tym, że zostały pomyślane jako samodzielne utwory: starannie zaprojektowane i zrealizowane. Jednocześnie Miłobędzka i Świetlicki wytyczają dwa umowne (i zarysowane w dużym uproszczeniu) bieguny głosowej modalności, przez którą rozumie manifestujący się w realizacji wokalne stosunek autora do treści wypowiedzi poetyckiej, wyrażający się za pomocą niewerbalnych środków głosowych: jego modulacji, melodii, tempa wypowiedzi, intonacji, barwy i wyrażanych dzięki nim emocji. Chodzi tu nie o uczucia podmiotu utworu, lecz właśnie o stosunek mówiącego autora do treści wyrażanych w czytanim wierszu. Oba dzieła projektują bowiem zupełnie odmienne sytuacje nadawcze (wykonawcze). Świetlicki zanurza swoje czytanie w życiu. Zależy mu na uchwyceniu towarzyszących lekturze dźwięków tła. Nie tyle stanowią one niezaplany akompaniament, ile tworzą nową zaskakującą, performatywną całość, w której to, co uprzednio zarejestrowane, tworzy spłot z nieprzewidywalnym, a toczącym się cały czas życiem. Poezja w tym wydaniu ma być maksymalnie oderwana od związku z autorem; istnieje jako wokalnie-akustyczna kompozy-

³¹ M. Merleau-Ponty, *Mowa pośrednia i głosy milczenia*, przeł. E. Bieńkowska, [w:] tegoż, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybór i oprac. S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 119.

³² M. Merleau-Ponty, *O fenomenologii mowy*, przeł. S. Cichowicz, [w:] tegoż, *Proza świata*, dz. cyt., s. 164.

cja. Jej brzmieniowe składniki – zmienne i efemeryczne – są równie istotne, jak autorski tekst. W przypadku Miłobędzkiej jej osobowość staje się częścią wiersza. Udaje jej się w przejmujący sposób ukazać to, co stanowi lejtmotyw jej poezji: niewspółmierność każdej reprezentacji, ale nade wszystko własną wrażliwość, czułość i empatię wobec nie-ja.

Oba omawiane tu przypadki autorskiej lektury poezji stanowią odrębne od samodzielnie jako funkcjonujących wierszy do czytania, integralne projekty, pomyślane dotąd wiersze do słuchania. Nie mieszczą się zatem w formule dwutekstu, czy też „podwójnego archiwum”, o którym pisał w odniesieniu do zbioru *Wierszy przeczytanych* Różewicza Hejmej. Nie podtrzymują opozycji wersja tekstowa – wersja głosowa, lecz pokazują, jak istotną rolę odgrywa głos w wytwarzaniu przestrzeni audialnego doświadczenia poetyckiego, na które składa się nie tylko interpretacja złożonej konstrukcji semantycznej tekstu, odsyłająca do sfery językowych znaczeń, lecz w równej mierze zanurzenie w świecie brzmień, a także spotkanie z – jedynym i niepowtarzalnym – zdarzeniem głośniejszej lektury. Możliwość wielokrotnego odtworzenia nagrania sytuacji, samej w sobie jednorazowej i niepowtarzalnej, nie zmienia faktu, że tamtej chwili, w której ktoś głośno czytał wiersz, nagrywany na elektronicznym nośniku, już nie ma. Zetknięcie z realizacją głosową utworu generuje nowe problemy teoretycznoliterackie: problem poetyki odbioru (co w tej sytuacji jest przedmiotem interpretacji odbiorcy?), ale też kwestie relacji między tekstem zapisanym a wykonanym, a także relacje między podmiotem utworu a autorem jako osobą, które znoszą, a przynajmniej problematyzują granicę między wnętrzem i zewnątrzem utworu, między tym, co w nim stałe i co w nim zmienne, wreszcie – to również problem granic interpretacji, która w przypadku głosowej realizacji autorskiej staje się wyraźnie ograniczoną przez obecność autorskiego głosu autointerpretacją.

Autorskie realizacje głosowe utworów – po pierwsze – potwierdzają afektywny potencjał głosu: jego siły, intonacji, melodii, barwy, rytmu. Zwłaszcza koncept zrealizowany w *Autorze, lektorze i przypadkowych lafiryndach* dobrze pokazuje, jak bardzo styl i okoliczności czytania wpływają na znaczenie i sposób oddziaływania utworu na słuchacza; jak rozdzielić między tym, co czytane i tym, co niesie głos, staje się sygnałem obecności ironii – figurą wolności artysty. Po drugie, wielką rolę odgrywa także medium, którego pośrednictwo definiuje nową w stosunku do cichej lektury sytuację komunikacyjną. Słuchacz staje przed zupełnie odmiennymi wyzwaniem poznawczymi. Słuchanie poezji tylko na pozór jest łatwiejsze niż ciche czytanie. Wymaga również dużego skupienia, oswajania z indywidualnymi właściwościami artykulacyjnymi czytającego, a dodatkową barierę percepcyjną stanowi ulotność głosu, który „jest kiedy mija”. Biorąc pod uwagę, że ascetyczne wiersze Miłobędzkiej funkcjonują częstokroć jako wiersze do oglądania – ściśle związane z kartką, z pustą przestrzenią strony otaczającą związane frazy – słuchający musi bardzo uważnie skoncentrować się na słuchaniu. Gdy czytane są przez poetkę cichym, kruchym i niepewnym głosem, powoli – brzmią tak, jakby artykułowanie kolejnych słów wiązało się z fizycznym cierpieniem i odbywało się na granicy

afonii, czyli utraty zdolności mówienia. Pomóc mogą w ich odbiorze słuchawki, odgryzające ucho od dźwięków płynących z otoczenia, dopiero jednak wielokrotnie powtórzone słuchanie pozwala zrekonstruować sens płynących zdań.

Po trzecie wreszcie – afektywny wymiar głosu stanowi, zwłaszcza w przypadku lektury Miłobędzkiej, podstawę nawiązania emocjonalnej więzi między słuchaczem i czytającą. To przez mowę, jak pisał Merleau-Ponty „człowiek transcenduje siebie ku nowemu zachowaniu albo ku innemu człowiekowi, albo ku własnemu myśleniu [...]”³³. Tym samym sytuacja słuchania staje się sytuacją dialogiczną, w której słuchacz nie może pozostać obojętny na wezwanie tej, która mówiąc, powierza mu siebie.

³³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, dz. cyt., s. 215.

Elżbieta Winiecka

Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologii Polskiej i klasycznej,

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID 0000-0002-8267-2219

(ang) Widmowość lektury. Głos autora a granice interpretacji wiersza

Summary

(rezerwacja) Artykuł dotyczy coraz powszechniejszej we współczesnej kulturze obecności utworów poetyckich w sferze audialnej. Szczególnym przypadkiem głośnego czytania wierszy, znanych wcześniej odbiorcom w wersji drukowanej, są utwory wykonywane przez autorów. Głos autora utrwalony na nośniku stwarza złudzenie jego obecności. Ta widmowa obecność autora ogranicza interpretacyjną wolność czytelnika. W istotny sposób redefiniuje również cały model komunikacji poetyckiej, wypracowany w odniesieniu do poezji drukowanej, w której język stanowi system znaków granicznych.

Zapośredniczenie komunikacji przez nowe technologie medialne stwarza zatem nowe problemy, związane z ich wpływem zarówno na ontologię utworu, jak i na sposób jego oddziaływania na słuchacza i sposób interpretowania przez niego audialnej wersji wiersza. Ta nigdy nie jest tożsama pod względem znaczeniowym z tekstem w postaci zapisanej (wydrukowanej). Wyzwania i możliwości, jakie przestrzeń akuzmatyczna stawia przed czytelnikami (badaczami) poezji, omówione zostają na przykładzie dwóch intermedialnych projektów poetyckich: Marcina Świetlickiego *Wiersze (autor, lektor i przypadkowe lafiryndy)* (2022) oraz Krystyny Miłobędzkiej *ciebie ode mnie* (2022).

Key words

(rezerwacja)

Słowa kluczowe

głos, autor, oralność, przestrzeń akuzmatyczna, audialna wersja wiersza, zwielokrotnione archiwum, granice interpretacji

Bibliografia

- Derrida J., 2016, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Zatuski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Dolar M., 2006, *A Voice and Nothing More*, Cambridge MA–London: The MIT Press.
- Goban-Klas T., 2013, *Nauki o mediach. Prekursorzy – ojcowie założyciele – medioznawcy i mediolodzy*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2013, t. 56, nr 1, s. 11–25.
- Hejmej A., 2022, *(Nie)obecny głos. W podwójnym archiwum Tadeusza Różewicza*, „Wielogłos” 2022, nr 2, s. 89–111.
- Hoffmann K., 2017, *Widmo. Instrukcja obsługi (pierwsze uruchomienie)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30, s. 299–312
- Kopkiewicz A., *Widmowa terażniejszość*. Rozmowa z Jakubem Momrą i Andrzejem Sosnowskim, dwutygodnik.com, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6411-widmowa-terazniejszosc.html> [dostęp: 27.06.2023].
- Marzec A., 2015, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa: Bęc Zmiana.
- McLuhan M., 1964, *Understanding Media: The Extensions of Man*, London–New York: McGraw-Hill.
- McLuhan M., 2004, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przedm. L.H. Lapham, przeł. N. Szczucka, Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne.
- McLuhan M., Fiore Q., 1967, *The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects*, London.
- Merleau-Ponty M., 1999, *Ekspresja w świetle doświadczenia i refleksji*, przeł. J. Skoczylas, [w:] tegoż, *Proza świata. Eseje o mowie*, przeł. E. Bieńkowska, S. Cichowicz, J. Skoczylas, Warszawa: Czytelnik, s. 116–156.
- Merleau-Ponty M., 2001, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Merleau-Ponty M., 1996, *Mowa pośrednia i głosy milczenia*, przeł. E. Bieńkowska, [w:] tegoż, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie, wybrał i oprac. S. Cichowicz*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 109–184.
- Merleau-Ponty M., 1999, *O fenomenologii mowy*, przeł. S. Cichowicz; tegoż, *Proza świata. Eseje o mowie*, przeł. E. Bieńkowska, S. Cichowicz, J. Skoczylas, Warszawa: Czytelnik, s. 157–177.
- Meyrowitz J., 1998, *Multiple Media Literacies*, „Journal of Communication” 1998, nr 48, s. 96–108.
- Michalik J., 2010, *Filozofia i głos*, Kraków: Nomos.
- Momro J., 2014, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Ong W.J., 1992, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.
- Miłobędzka K., Rani H., 2022, *ciebie ode mnie*, Lusowo: Wydawnictwo Wolno.

- Świetlicki M., 2022, *Wiersze (autor, lektor i przypadkowe labirynty)*, Lusowo: Wydawnictwo Wolno.
- Rosińska Z., 2003, *Merleau-Ponty: nobilitacja nieustannej medytacji*, „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria” 2003, nr 1, s. 299–305.
- Schaeffer P., 2010, *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wstęp M. Libera, red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 106–112.