

„Śmiertelne piosenki” Marcina Świetlickiego. Głos – skryptoralność – metalepsa

Tomasz Kunz*

doi: 10.24425/rl.2023. xxxyy6

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

Publikacja książkowego debiutu poetyckiego Marcina Świetlickiego i początki jego występów z zespołem Świetliki przypadają – o czym często się zapomina – na ten sam 1992 rok. Oznacza to, że artystyczna biografia autora *Zimnych krajów* od ponad trzydziestu lat rozwija się dwutorowo, a konsekwencji tego faktu nie sposób już ignorować. Z dzisiejszej perspektywy widać wyraźnie, że Świetlicki jest nie tylko poetą publikującym kolejne książki poetyckie, ale także artystą wykonującym i rejestrującym na płytach muzyczne/głosowe wersje własnych utworów, twórcą, który „[n]a niespotykaną wcześniej skalę utożsamiał dwie (dotychczas) sprzeczne role: poety oraz autora tekstów piosenek i wokalisty zespołu rockowego”¹. To podwójne usytuowanie (funkcjonowanie w dwóch różnych obiegach kultury i dwóch różnych artystycznych wcieleniach) każe zastanowić się nad istotą fenomenu owej zdublowanej – „graficznej” i „dźwiękowej”, „piśmiennej” i „głosowej” – obecności utworów Świetlickiego w przestrzeni odbiorczej.

* Tomasz Kunz – dr hab., Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

ORCID: 0000-0003-0037-5470

¹ K. Gajda, *Marcin Świetlicki w piosence*, [w:] *Pierwsza połowa Marcina. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*, red. E. Kledzik, J. Roszak, Poznań 2012, s. 103.

Początkowy sceptycyzm czy wręcz jawna niechęć części krytyki do sceniczno-wokalnej działalności autora *Schizmy* ustąpiły z czasem miejsca zdystansowanej, warunkowej akceptacji, na ogół jednak literaturoznawcy – pragnąc podtrzymać ów dystans – wicklali się w znamiennej sprzeczności. Z jednej strony bowiem skłonni byli ujmować twórczość muzyczną Świetlickiego jako odrębną i w znacznym stopniu autonomiczną względem twórczości poetyckiej (co prowadziło do prób odróżniania „wierszy” od „piosenek”), z drugiej zaś odmawiali tym głosowym realizacjom autonomii, traktując wersje wokalne jako sekundarne wobec graficznego „oryginału”. Sam Świetlicki, który dość konsekwentnie sprzeciwiał się oddzielaniu „szlachetnych wierszy” od „niskich przyspiewek”², dokonał natomiast w pewnym momencie, jakby w akcie przekory, swoistej retranskrypcji głosu na pismo, wydając książkę zatytułowaną *Zło, te przeboje* zawierającą teksty utworów zarejestrowanych na płytach, co sugerowało ich „wtórną graficzność”, wtórność zdewokalizowanego pisma wobec żywego głosu.

Jeśli próbowano znaleźć jakąś formułę zdolną połączyć obie formy aktywności twórczej Świetlickiego, to traktowano zwykle muzyczne wykonania głosowe jako przypadek nietypowej autorskiej interpretacji tekstu pisanego lub rodzaj transpozycji medialnej (swoistej wstecznej remediacji), zmieniającej warunki komunikacji z odbiorcą. Krytyków zajmował zatem albo proces przekształcania wiersza w piosenkę³, albo performatywny aspekt związany z publicznym wykonywaniem utworów, analiza zachowań scenicznych Świetlickiego i form interakcji między artystą a publicznością⁴.

Nacisk na wymiar performatywny, w którym realizacja głosowa traktowana jest jako część wydarzenia – występu scenicznego, wiąże się z myśleniem o tej formie działalności artystycznej autora *Schizmy* przede wszystkim w kontekście poszukiwania nowej, bezpośredniej formy kontaktu z odbiorcą. Poszukiwanie to interpretowano zaś zwykle jako reakcję na kryzys tradycyjnego modelu literackiej relacji nadawczo-odbiorczej⁵. Krytycy podkreślali zatem zdarzeniowy

² *Moje niskie przyspiewki*. Rozmowa z Marcinem Świetlickim, finalistą konkursu o Nagrodę Literacką NIKE 2002, rozmawia M. Olszewski, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 218, s. 14.

³ „Dla czytelnika poezji najciekawsze jest co innego – metamorfoza wiersza, przestawianie się w piosenkę” (P. Śliwiński, *W gorszej formie? O piosenkach Marcina Świetlickiego*, [w:] tegoż, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 228).

⁴ Wnikliwe i szczegółowe analizy tych zagadnień przedstawia Malwina Mus w książce *Marcin Świetlicki – artysta multimedialny* (Kraków 2019). Zob. tamże, s. 175–184, zwłaszcza zaś s. 186–199.

⁵ Występy na scenie mają być, jak pisze Piotr Śliwiński: „sposobem poradzenia sobie z pustką, jaka coraz bardziej opanowuje tradycyjne przestrzenie komunikacji literackiej. Chcąc przemawiać wierszem, mówić raczej do kogoś niż do nikogo, poszukać musisz sojusznika na tym obszarze kultury, gdzie żywa komunikacja ciągle zachodzi. Alians poezji i muzyki – cóż może być bardziej naturalne?” (P. Śliwiński, *W gorszej formie?...*, dz. cyt., s. 227).

charakter występów Świetlickiego związany z realną, fizyczną obecnością artysty na scenie, co, jak się wydaje, utrwalało tendencję do przeciwstawiania autonomii i trwałości wiersza – oderwanego od twórcy czysto językowego bytu – pozbawionej językowej niezależności, ulotnej, efemerycznej i „śmiertelnej” piosence, domagającej się performatywnego, osobowego uwierzytelnienia⁶. „A to moje śmiertelne piosenki, kochanie. / A to moje śmiertelne piosenki. / Łatwo je zlekceważyć, to jest rodzaj żywiołowej stypy, / na którą się trafiło przypadkiem. Wszyscy są pijani / i nie pamiętają, nad czym boją”⁷ – pisał (i śpiewał) Świetlicki w utworze *Śmiertelne piosenki*, podsumowując w ten sposób relację komunikacyjną z odbiorcami swojej twórczości muzycznej.

Chciałbym odciąć się od tak rozumianego performatywnego spojrzenia na Świetlickiego artystę scenicznego, wykonawcę swoich utworów, by skupić uwagę na samym głosie poety zarejestrowanym na nagraniach – głosie pozornie oderwanym od ciała, a przecież nierozłącznie, choć w inny, bardziej zagadkowy sposób z nim związanym. Występy na scenie – ponawiane z jakimś kompulsywnym przymusem w rozmaitych składach muzycznych – mają bowiem charakter jednostkowych, przemijających zdarzeń. Ale głos, zarejestrowany na nośniku, trwa. Jest repetytywny, można go odtwarzać wielokrotnie, potwierdzając jego – nieumiejęscowione, rozproszone w przestrzeni w postaci rozchodzących się w niej fal dźwiękowych – trwanie. „Papier przecież płonie, lecz głosy pozostają i wiecznie brzmią w kosmosach!”⁸ – pisał (nieco patetycznie) Świetlicki w końcowym akapicie swojego komentarza do audiobooka *Wiersze (autor, lektor i przypadkowe lafiryndy)*.

W odniesieniu do samej kwestii performatywności, skłonny byłbym twierdzić, że to nie tyle Świetlicki robi coś ze swoimi wierszami, ile raczej wiersze – podczas ich wykonywania – robią coś z nim, z jego głosem i ciałem, że to im przysługuje sprawczość, a co za tym idzie: zdolność przemiany wypowiadającego, wywrzaskującego czy wyszeptującego je podmiotu. To one przemieniają, wydobywają z niego kogoś innego, z kim Świetlicki prywatny, ale także Świetlicki artysta nie jest do końca tożsamy.

Nie mniej ważne niż to, co wiersze robią z ciałem poety, jaki rodzaj latentnej, wewnętrznej somatyczności rozbudzają i aktywizują, byłoby także to, co robią z naszymi ciałami, w jaki sposób ich dotykają, jak dalece i głęboko w nie wnikają. Widać to dobrze na przykładzie eksperymentu, jakiego dokonał Świetlicki, zapraszając do nagrania swoich utworów liczną grupę mniej lub bardziej świadomie i intencjonalnie wybranych osób: „Przypadkowych Lafirynd”. Interesowało go, jak sędzę, nie to, w jaki sposób poszczególne osoby zinterpretują jego wiersze, ale w jaki sposób wiersze „przyobleką się” w ich

⁶ Zob. np. K. Maliszewski, *Piosenki o kończącej czterdziestce*, [w:] tegoż, *Rozproszone głosy. Notatki krytyka*, Warszawa 2006, s. 121–124.

⁷ M. Świetlicki, *Śmiertelne piosenki*, [w:] tegoż, *Wybór*, wybrał i ułożył M. Świetlicki, Lusowo 2021, s. 294.

⁸ M. Świetlicki, *Wiersze (autor, lektor i przypadkowe lafiryndy)*, Lusowo 2022, s. 35.

głosy, jak zabrzmiały zmaterializowane w cudzych głosach i cudzych ciałach. Wiersze, które w twórczości autora Muzyki Środka – tak jawnie i ostentacyjnie wręcz autobiograficzne – także mówią przecież różnymi głosami, pozornie tylko należącymi do jednego podmiotu, który okazuje się mnogi i zwielokrotniony, nietożsamy z sobą, a tym bardziej nietożsamy z autorem⁹.

Świetlicki wielokrotnie podkreślał, że muzyczne/piosenkowe wersje jego utworów muszą w większym stopniu niż wersje graficzne uwzględnić wymogi rytmiczne¹⁰. To skądinąd oczywiste. Mniej oczywiste – choć potwierdzone już dzisiaj wieloma sugestywnymi analizami somatycznych form doświadczania tekstu poetyckiego oraz „doświadczeni[a] somatyczne[go] w poezji”¹¹ – wydaje się związek rytmu z cielesnością wykonującego utwór artysty i słuchającego go odbiorcy. Realizacje głosowe, dowartościowujące warstwę brzmieniową utworów i ich wewnętrzny rytm przesuwają akcent z odbioru intelektualnego, skoncentrowanego na znaczeniu przekazu, na odbiór afektywny, wywołujący mimowolne reakcje psychofizyczne i ruchowe (wystukiwanie rytmu, kołysanie, rytmiczne ruchy głową, taniec). Poeta w rozmowie z Rafałem Księżykiem, mówiąc o reakcjach publiczności podczas koncertów, zauważał: „Bardzo lubię, jak tańczą, nawet jeśli tańczą bez sensu w czasie piosenek, które do tańca się nie nadają. Fajnie, jeśli reagują nie mózgiem, lecz ciałem”¹². Stwierdzenie to można z powodzeniem odnieść również do sytuacji indywidualnego lub zbiorowego słuchania utworów odtwarzanych z płyty albo innego nośnika cyfrowego lub analogowego. Świetlickiemu wyraźnie zależy na innej niż czysto intelektualna formie odbioru, angażującej ciało i dającej o sobie znać za pośrednictwem

⁹ Na płycie nie ma właściwie aktorów, ponieważ aktorzy interpretują wiersze, a Świetlickiemu nie chodzi o to, abyśmy robili coś z jego wierszami, abyśmy używali ich do własnych celów, ale żeby to wiersze robiły coś z nami. Dlatego nie lubi zawodowych krytyków, badaczy i interpretatorów jego poezji, bo uważa – słusznie – że używamy jego wierszy dla własnych celów i interesów, które nie są jego, albo raczej ich – wierszy – interesami. Zob. tamże, s. 13.

¹⁰ O zmianach wprowadzanych w tekstach wierszy „dyktowanych rytmem muzyki”, „względami muzycznymi” Świetlicki mówi bardzo wiele w rozmowie z Marcinem Kleinszmidtem, zamykającej tom *Zło, te przeboje*: „Piszę i mam świadomość rytmu, ale z drugiej strony, jak się bezpośrednio z nim stykam, to wygląda zupełnie inaczej i trzeba nanosić korekty” ([M. Kleinszmidt], *Wywiad z Marcinem Świetlickim, przeprowadzony 11 lutego 2015 w Sopocie*, [w:] M. Świetlicki, *Zło, te przeboje/piosenki 1992–2015*, Kraków 2015, s. 222). O wpływie współpracy z muzykami na organizację rytmiczną własnych wierszy Świetlicki wspomina także w rozmowie z Rafałem Księżykiem: „Każda współpraca z muzykami, nie tylko z moim zespołem, powodowała, że pisałem inaczej. Muzycy słyszą zupełnie inaczej niż poeci, a ja się od nich uczyłem. Strasznie mi to pomogło w późniejszym pisaniu. Rytmów się uczyłem. Potrafiłbym napisać tekst na siedem, na pięć. Pisząc, już słyszę. Tej wiedzy nie mógłbym zdobyć przez naukę, tylko przez praktykę, w interakcji” (M. Świetlicki, *Nieprzysiadalność. Autobiografia* [rozmawia Rafał Księżyk], Kraków 2017, s. 216).

¹¹ A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 23.

¹² M. Świetlicki, *Nieprzysiadalność*, dz. cyt., s. 210.

reakcji somatycznych. Tekst – zrealizowany głosowo – byłby wówczas pasem transmisyjnym służącym nie tylko przekazywaniu znaczeń, ale także emocji i nastrojów objawiających się w naszym ciele w postaci spontanicznych reakcji psychofizycznych: ruchu, tańca, gestu, okrzyku, dreszczu podniecenia.

Autor *Muzyki środka* jest bez wątpienia jednym z tych twórców, którzy stanowczo sprzeciwiają się przekonaniu, że literatura to „fenomen pisma”, że poezja współczesna ma przede wszystkim charakter graficzny i doskonale obywa się bez głosu. W przywołanym już autorskim komentarzu do dwupływowego audiobooka czytamy:

[...] wiersze w moim skromnym mniemaniu są po to, by na głos wypowiedane były, [...] wiersze trzeba w moim skromnym mniemaniu szeptać, mruzczyć, 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 [...].¹³

Świetlicki kwestionuje wzrokocentryczne podejście do literatury i afonicznie traktowany tekst, przywiązując coraz większą wagę do warstwy akustycznej: brzmienia poszczególnego słowa, instrumentacji głoskowych, rytmu i wewnętrznej melodii tekstu. Podejście takie skłania go nawet do uznania utworu zdewokalizowanego i pozbawionego oprawy muzycznej za utwór w jakimś sensie niekompletny i wybrakowany: „Z piosenek jestem najczęściej bardziej dumny niż z wierszy. Dla mnie piosenki są pełniejsze niż wiersze. Jeśli jest i muzyka, i słowo, to jest szerzej i pełniej, a suchemu wierszowi czegoś jednak brakuje”¹⁴.

Jak zauważa Andrzej Hejmej: „fenomenowi głosu nie da się ograniczyć czy zredukować do tembru, dźwiękowości, zjawisk fizykalnych, fonacji i wąsko pojmowanego słyszenia/słuchania”¹⁵. Audialność utworu przejawia się bowiem także w postaci wirtualnej obecności głosu zdeponowanego czy też ukrytego w piśmie, ujawniającego się zarówno za sprawą oralnych cech samego wiersza, jak i w „pamięci głosu” związanej z akuzmatycznym charakterem współczesnej kultury. W pierwszym przypadku audialność daje o sobie znać w postaci ogłaszanych w tomach poetyckich „pisanych tekstów ustnych” czy też „wierszy dla ucha”, które – za sprawą szczególnych właściwości, takich jak uproszczenia składniowe, rytmizacja czy refreniczność, ale także narracyjność stylizowana na wypowiedź ustną, jak w początkowych wersach *Nieprzysiadalności czy Odcisków (jednej z wielu wersji)*¹⁶ – wskazywałyby na obecny w nich potencjalnie

¹³ M. Świetlicki, *Wiersze (autor, lektor i przypadkowe lafiryndy)*, dz. cyt., s. 3.

¹⁴ [M. Kleinsmidt], *Wywiad z Marcinem Świetlickim, przeprowadzony 11 lutego 2015 w Sopotcie*, dz. cyt., s. 230.

¹⁵ A. Hejmej, *Literatura w kulturze akuzmatycznej*, [w:] tegoż, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Kraków 2022, s. 130.

¹⁶ „No, proszę sobie wyobrazić” (M. Świetlicki, *Nieprzysiadalność*, [w:] tegoż, *Wybór*, dz. cyt., s. 152) i „Nnno. Proszę sobie wyobrazić” (M. Świetlicki, *Odciski [jedna z wielu wersji]*, [w:] tegoż, *Wybór*, dz. cyt., s. 228).

głos. Wiele utworów Świetlickiego o takiej właśnie charakterystyce posiada swoje realizacje głosowe czy też muzyczno-wokalne, nie to jednak jest w tym przypadku najistotniejsze i nie to decyduje o ich „skryptoralnej” naturze, która pozwala powiązać je z głosem poety. Decyduje o tym medialnie zapośredniczona w kulturze akuzmatycznej pamięć jednostkowego głosu, która jedynie w sposób szczególnie wyraźny daje o sobie znać w przypadku tego typu utworów. Każdy, kto słyszał Świetlickiego wykonującego swoje teksty, będzie już mimo woli – także podczas cichej lektury – słyszał gdzieś w tle charakterystyczny tembr jego głosu, czy raczej pogłos tego głosu¹⁷.

Fenomen skryptoralności – wymóg, czy może raczej przywilej podwójnego, jednoczesnego odbioru utworów Świetlickiego w kategoriach pisma i głosu – w kontekście związanego z nim fenomenem podwójnej obecności poety w przestrzeni medialnej (jako autora wierszy/autorskiego podmiotu tekstowego oraz jako scenicznej osoby/dobiegającego do nas głosu) opisywała interesująco Malwina Mus za pomocą podmiotowej figury, będącej w jej interpretacji na poły symbolicznym, na poły empirycznym bytem, ujmowanym jako swoiste medium służące transmisji różnych „wariantów kreowanej przez autora podmiotowości artystycznej”¹⁸. Owa figura to, jak stwierdza badaczka, „byt, rozpostarty pomiędzy praktyką poetycką, powieściową [...] i sceniczną artysty, a także jego kreacją medialną i biografią”¹⁹, kreacja artystyczno-egzystencjalna będąca miejscem zetknięcia się porządku fikcyjnego i empirycznego, „podmiot sylleptyczny” w rozumieniu, jakie nadaje temu pojęciu Ryszard Nycz, a więc „ja” jednocześnie empiryczne i tekstowe²⁰. W swojej interpretacji kategorię syllepsy chciałbym zastąpić pojęciem metalepsy rozumianej jako figura ontologicznej transgresji.

Metalepsa to trop, który Gérard Genette w wydanych na początku lat 70. XX wieku *Figures III*²¹ wprowadził do badań narratologicznych, nadając mu nowe znaczenie, odmienne od tego, jakie posiadał w klasycznej retoryce. Współcześnie w badaniach literackich pojęcia tego używa się przede wszystkim

¹⁷ Por. A. Hejmej, *Literatura w kulturze akuzmatycznej*, dz. cyt., s. 131–133. „W społeczeństwie medialnym – pisze w innym miejscu Hejmej – [...] zapis tekstowy daje się interpretować w kontekście dźwięku, w tym zwłaszcza głosu, a nawet pozwala traktować w kategoriach swoistej translacji głosu. Ta nowa możliwość interpretacyjna wiąże się bowiem z wcześniejszym (wysłuchaniem realizacji dźwiękowej (głosowej), z poznanym już uprzednio głosem danego autora, głosem utrwalonym i «rezonującym» w pamięci czytelnika” (A. Hejmej, *Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym*, [w:] tegoż, *Skryptoralność...*, dz. cyt., s. 178).

¹⁸ M. Mus, *Marcin Świetlicki – artysta multimedialny*, dz. cyt., s. 152.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 108.

²¹ G. Genette, *Métalepses*, [w:] tegoż, *Figures III*, Paris 1972, s. 243–246. Korzystam z angielskiego przekładu: G. Genette, *Metalepses*, [w:] tegoż, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, przeł. J.E. Lewin, Ithaca 1980, s. 234–237.

w odniesieniu do przypadków zaburzenia porządku narracji przez naruszenie granicy oddzielającej poszczególne poziomy narracji oraz reprezentujące je postaci lub instancje nadawcze. Zdaniem badacza tego zjawiska Williama Nellesa podstawową funkcją metalesy jest właśnie stworzenie warunków pozwalających postaciom z różnych poziomów narracji znaleźć się choćby przez jakiś czas na tej samej płaszczyźnie ontologicznej²². Z reguły proces ten zachodzi wyłącznie w obrębie świata wewnątrztekstowego, niekiedy jednak pisarze próbują naruszyć granicę oddzielającą świat empiryczny od świata tekstowego. W tego typu przypadkach, wbrew swojej narratologicznej genezie, pojęcie metalesy daje się z powodzeniem zastosować do analizy utworów lirycznych. Chciałbym potraktować akt transmisji autorskiego głosu (pojęty również jako transmisja pewnej formy cielesności) jako rodzaj takiej właśnie metalesy, podmiotowej transgresji, stanowiącej próbę przekroczenia granicy nie tylko między porządkiem symbolicznym (światem tekstowym) a porządkiem materialnym (światem empirycznym), ale także – za sprawą szczególnego rodzaju doświadczenia somatycznego związanego z percepcją słuchową – między poziomem nadawczym i odbiorczym (oraz reprezentującymi go podmiotami). Ta ostatnia kwestia jest dla mnie najistotniejsza i właśnie ze względu na nią sięgam po figurę metalesy.

Uważam, co sygnalizowałem już wcześniej, że głos Świetlickiego operuje przede wszystkim w przestrzeni wokalnności, a nie oralności. Oznacza to, że nie jest on tylko materializacją symbolicznego znaku językowego, „nośnikiem języka” przejawiającym się w porządku fonologocentrycznym i czyniącym z autorskiego wykonania głosowego jedynie rodzaj wskazówki interpretacyjnej pozwalającej na lepsze czy bliższe intencji autorskiej zrozumienie tekstu. Jest także głosem niejako oderwanym od języka, służącym nie tyle uobecnieniu znaczenia, ile przywołaniu tego, co, jak powiada Roland Barthes, w głosie znajduje się „poza (lub przed) sensem mowy”²³, a więc widmowej obecności osoby twórcy. Tak rozumiana wokalnność wpisywałaby się dobrze w pojawiającą się często w utworach Świetlickiego – także w kontekście śpiewu i śpiewania (między innymi w *Aha, Śmiertelnych piosenkach* czy *Piosence umarłego*) – ważną dla autora Schizmy figurę upiора, żywego trupa, nie-martwego, nie mieszczącą się ani w porządku życia, ani śmierci. Ów żywy trup, upiór – nienależący do żadnego porządku zmysłowego czy materialnego – posiadałby jednak zdolność nawiedzania, przejawiającą się w – znanym zapewne wszystkim z osobistego doświadczenia – poczuciu niesamowitości towarzyszącym niekiedy słuchaniu głosu nieobecnej osoby, której fizyczną, cielesną obecność mamy wciąż żywo w pamięci. Jej głos, oderwany od ciała, nawiedza nasze ciało, niemal dosłownie je przenika, odzywając się w nim poprzez mimowolne, intensywne reakcje psychofizyczne, sprawiające, że zaczynamy odczuwać w naszym ciele obecność

²² Zob. W. Nelles, *Stories within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative*, „Studies in the Literary Imagination” 1992, vol. 25, nr 1, s. 93.

²³ R. Barthes, *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 231.

innego, objawiającego się niezależnie od naszej woli, „wewnętrzny ciała”, jak je nazywał Barthes.

Jeśli zatem w tekście graficznym zawiera się *in absentia* głos autora, przybierający formę zdeponowanej w piśmie „pamięci głosu”, to zaryzykowałbym tezę, że w przypadku twórcy tak intensywnie obecnego w przestrzeni medialnej i tak powszechnie rozpoznawalnego jak Świetlicki, w głosie zawiera się także pamięć ciała, odżywająca w pełni zwłaszcza w percepcji słuchowej tych wszystkich, którzy mieli okazję choć raz zetknąć się z autorem *Pieśni profana* osobiście i którzy, co równie istotne, odczuwają emocjonalny związek z jego twórczością.

Hejmej pisze – ostrożnie – o traktowaniu „przekazu audialnego jako szczególnego rodzaju śladu istnienia”²⁴. Ja sam skłonny byłbym mówić w tym wypadku – ryzykowniej – o szczególnego rodzaju formie istnienia. Głos, pojęty jako medium transmisji zdeponowanej w nim, źródłowej formy cielesnej autorskiej obecności, przenikając w głąb naszego ciała, otwierałby być może – poprzez wzbudzone w nas reakcje psychofizyczne, ewokujące wzmożone poczucie owej obecności w wewnętrznym, najbardziej intymnym, somatycznym doznaniu – wąski prześwit, w którym mogłaby się objawić obietnica jakiejś innej formy bycia pozwalającej na przewyciężenie przygodności i śmiertelności istnienia. O takiej możliwości zaświadczał sam Świetlicki, przywołując w zapadających w pamięć początkowych wersach wiersza *Nico* postać jednej z ikon zachodniej popkultury, legendarnej wokalistki grupy Velvet Underground: „Jeśli jest prawdą, że śpiewa to martwa, / to nie boję się śmierci [...]”²⁵. A także w pięknym, poruszającym zakończeniu wiersza *Aha* z tomu *Muzyka środka*: „ten, który śpiewa, jest tym, który kocha / i to, że smutno śpiewa, wcale nie jest ważne, / ten, który śpiewa, ciągle zmartwychwstaje”²⁶. Zmartwychwstaje w naszym ciele, którego podczas słuchania użyczymy jego głosowi i zdeponowanej w nim pamięci jego ciała.

²⁴ A. Hejmej, *Literatura w kulturze akuzmatycznej*, dz. cyt., s. 129.

²⁵ M. Świetlicki, *Nico*, [w:] tegoż, *Wybór*, dz. cyt., s. 211.

²⁶ M. Świetlicki, *Aha*, [w:] tegoż, *Wybór*, dz. cyt., s. 329.

Tomasz Kunz

Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych, Wydział Polonistyki UJ

ORCID 0000-0003-0037-5470

(ang) „Śmiertelne piosenki” Marcina Świetlickiego. Głos – skryptoralność – metalepsa

Summary

(rezerwacja) Marcin Świetlicki jest nie tylko poetą publikującym kolejne książki poetyckie, ale także artystą wykonującym i rejestrującym na płytach muzyczne/głosowe wersje własnych utworów. To podwójne usytuowanie w dwóch różnych obiegach kultury i dwóch różnych artystycznych wcieleniach każe zastanowić się nad istotą fenomenu zdublowanej – „graficznej” i „dźwiękowej”, „piśmiennej” i „głosowej” – obecności utworów autora *Schizmy* w przestrzeni odbiorczej. W swoim artykule podejmuję kwestię odbioru tekstu poetyckiego jako zjawiska dźwiękowego. Interesuje mnie zwłaszcza psycho-somatyczny wymiar procesu odbioru i związana z owym wymiarem próba przekraczania granicy między porządkiem tekstowym i materialnym, którą staram się opisać za pomocą pojęcia metalepsy, odwołując się do znaczenia, jakie pojęcie to posiada we współczesnych badaniach narratologicznych.

Key words

(rezerwacja)

Słowa kluczowe

Marcin Świetlicki, poezja polska XX i XXI wieku, głos, ciało, skryptoralność, metalepsa

Bibliografia podmiotowa

- Świetlicki Marcin, 2017, *Nieprzysiadalność. Autobiografia* [rozmawia Rafał Księżyk], Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Świetlicki Marcin, 2022, *Wiersze (autor, lektor i przypadkowe lafiryndy)*, Lusowo: Wydawnictwo Wolno.
- Świetlicki Marcin, 2021, *Wybór*, wybrał i ułożył Marcin Świetlicki, Lusowo: Wydawnictwo Wolno.

Bibliografia przedmiotowa

- Barthes Roland, 2015, *Ziarno głosu*, przeł. Jakub Momro, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 229–237.
- Dziadek Adam, 2014, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Gajda Krzysztof, 2012, *Marcin Świetlicki w piosence*, [w:] *Pierwsza połowa Marcina. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*, red. Emila Kledzik, Joanna Roszak, Poznań: Biblioteka Czasu Kultury, s. 103–121.
- Genette Gérard, 1980, *Metalepses*, [w:] tegoż, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, transl. Jane E. Lewin, Ithaca, New York: Cornell University Press, s. 234–237.
- Genette Gérard, 1972, *Métalepses*, [w:] tegoż, *Figures III*, Paris: Editions du Seuil, s. 243–246.
- Hejmej Andrzej, 2022, *Literatura w kulturze akuzmatycznej*, [w:] tegoż, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Kraków: TAIWPN Universitas, s. 117–134.
- Hejmej Andrzej, 2022 *Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym*, [w:] tegoż, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Kraków: TAIWPN Universitas, s. 161–183.
- Maliszewski Karol, 2006, *Piosenki o kończącej czterdziestce*, [w:] tegoż, *Rozproszone głosy. Notatki krytyka*, Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 121–124.
- *Moje niskie przyśpiewki*. Rozmowa z Marcinem Świetlickim, finalistą konkursu o Nagrodę Literacką NIKE 2002, rozmawia Michał Olszewski, 2002, „Gazeta Wyborcza”, nr 218, s. 14–15.
- Mus Malwina, 2019 *Marcin Świetlicki – artysta multimedialny*, Kraków: TAIWPN Universitas.
- Nelles William, 1992, *Stories within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative*, „Studies in the Literary Imagination”, vol. 25, nr 1, s. 79–96.
- Nycz Ryszard, 1997, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum.
- Śliwiński Piotr, 2007, *W gorszej formie? O piosenkach Marcina Świetlickiego*, [w:] tegoż, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 223–232.
- *Wywiad z Marcinem Świetlickim, przeprowadzony 11 lutego 2015 w Sopocie*, 2015, [w:] Świetlicki Marcin, *Zło, te przeboje /piosenki 1992–2015/*, Kraków: Wydawnictwo emg, s. 213–230.