

Andrzej HEJMEJ

LITERATURA W KULTURZE AKUZMATYCZNEJ

Doświadczenie akuzmatyczne w dobie współistnienia starych i nowych mediów oraz coraz bardziej powszechnych form digitalizacji dźwięku osiąga w społeczeństwie medialnym niespotykaną wcześniej intensywność i, co charakterystyczne, zyskuje wręcz status „naturalności”. W rezultacie sytuacja człowieka w rzeczywistości przemieszczonych dźwięków – technologicznie rozszerzonej audiosfery – jest nieporównywalna z jakąkolwiek inną jego sytuacją znaną z poprzednich faz kultury europejskiej.

SŁUCHANIE W KULTURZE AKUZMATYCZNEJ

Pojawienie się pisma (alfabetu fonetycznego zrywającego „łączność pomiędzy okiem a uchem”¹) i – w konsekwencji – przejście od dominacji dźwięku do dominacji obrazu stanowi w kulturze zachodniej, jak powszechnie wiadomo, przełomowy moment wpływający przez całe stulecia na rozumienie praktyk widzenia słyszenia/słuchania. Równie istotnym przełomem jest wynalezienie druku – kolejnego, obok pisma, narzędzia „dewokalizacji logosu”² – i kształtowanie się umysłu typograficznego, co staje się jednym z czynników przyczyniających się do uprzywilejowania zmysłu wzroku, hegemonii widzenia. Rewizja tego stanu rzeczy stanie się możliwa w zupełnie innej rzeczywistości kulturowej (notabene w erze „szaleństwa widzenia”³ i rozmaitych reżimów skopiecznych), a mianowicie w warunkach kształtowania nowoczesnego ucha w kulturze audiowizualnej, w warunkach wzmożonego zainteresowania zmysłem słuchu oraz procesami i praktykami słyszenia/słuchania). Procesy, których początki sięgają dziewiętnastego stulecia i realiów społeczeństwa industrialnego (słyszenie w przestrzeniach hałasu), osiągają apogeum w dwudziestym wie-

¹ M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, w: tenże, *Wybór tekstów*, tłum. E. Różalska, J.M. Stokłosa, red. E. McLuhan, F. Zingrone, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2001, s. 172. Zob. tenże, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto 1962, s. 27.

² A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003, s. 42n. Fragment tej pracy zamieszczony został w antologii *The Sound Studies Reader* (zob. także, *Multiple Voices*, w: *The Sound Studies Reader*, red. J. Sterne, Routledge, London–New York 2012, s. 520-532).

³ Odwołuję się tu do formuły Michela de Certeau pojawiającej się w tytule tekstu *La folie de la vision* (zob. M. de Certeau, *La folie de la vision*, „Esprit” 1982, nr 6, s. 89-99). Zob. przekład: tenże, *Szaleństwo widzenia. Widzialne i niewidzialne*, tłum. B. Brzezicka, w: *Taktyki wizualne. Michel de Certeau i obrazy*, red. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 137-148.

ku wraz z rozwojem technologii i ekspansją mediów. Można zaryzykować tezę, że hierarchię zmysłów w wieku dwudziestym rekonfiguruje przede wszystkim d o ś w i a d c z e n i e a k u z m a t y c z n e; innymi słowy, praktyki słuchania pośredniego, które uzupełniają (a niejednokrotnie zastępują) praktyki słuchania bezpośredniego. Głośnik generujący w dobie nowoczesności „niewidoczny dźwięk”⁴ (radio, magnetofon czy słuchawki), spełniający podobną funkcję jak niegdyś zasłona w przypadku słuchaczy wywodów filozoficznych Pitagorasa, stwarza nowe warunki słuchania – sytuację akuzmatyczną⁵.

O świadomości dokonujących się stopniowo w dwóch ostatnich stuleciach zmian w zakresie percepcji słuchowej świadczą między innymi diagnozy formułowane już na początku dwudziestego wieku przez włoskiego futurystę Luigię Russolo (otwierają one perspektywy badań rozwijanych w kolejnych dziesięcioleciach i niewątpliwie prowadzą w kierunku refleksji nad dźwiękiem, która pozwoli zainicjować nurt określany mianem sound studies). W *L'Arte dei rumori* (1913⁶) słyszenie/słuchanie powiązane zostaje zarówno w teorii, jak i w praktyce twórczej z nowym pejzażem dźwiękowym – narodzinami hałasu w dziewiętnastym wieku czy, jeśli użyć innego języka, „zanieczyszczoną” audiosferą – i dźwiękami nowej sztuki. Russolo, co zrozumiałe ze względu na czas powstania jego koncepcji, koncentruje się przede wszystkim na słuchaniu bezpośrednim i próbach werbalizowania doświadczeń słuchowych. Okoliczności słuchania pośredniego – słuchania „innym uchem”⁷ – analizuje pół wieku później Pierre Schaeffer w jednym z rozdziałów pracy *Traité des objets musicaux* (z roku 1966), zatytułowanym „L'Acousmatique”. Wykorzystując definicję przymiotnika „akuzmatyczny” zamieszczoną w słowniku Larousse’a⁸, teoretyk muzyki odnosi się – między innymi na podstawie obserwacji

⁴ Zob. B. Kane, *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford University Press, Oxford 2014.

⁵ Pierre Schaeffer, objaśniając w takim kontekście istotę „akuzmatyki”, eksponuje odmienną praktyki Pitagorasa od praktyk współczesnych, a mianowicie rozróżnia „słuchanie bezpośrednie (przez zasłonę) i pośrednie (przez głośnik)” (P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, tłum. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 108). Zob. t e n ż e, *L'Acousmatique*, w: tenże, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines* [1966], Éditions du Seuil, Paris 1977, s. 93.

⁶ Sztuka dźwięków w formie książkowej ukazała się w roku 1916. Zob. L. Russolo, *L'Arte dei rumori*, Edizioni Futuriste di „Poesia”, Milano 1916.

⁷ Schaeffer, *Akuzmatyka*, s. 112; t e n ż e, *L'Acousmatique*, s. 98.

⁸ Definicja ta przywoływana jest przez Schaeffera w następującym kształcie: „Nom donné aux disciples de Pythagore qui, pendant cinq années, écoutaient ses leçons cachés derrière un rideau, sans le voir, et en observant le silence le plus rigoureux”; „Acousmatique, adjectif : se dit d'un bruit que l'on entend sans voir les causes dont il provient” (t e n ż e, *L'Acousmatique*, s. 91). W *Grand Larousse Universel* z roku 1995 hasło ma postać: „Acousmatique n.m. (du grec *Akousmatikos*, habitué à écouter) Philos. Nom donné aux disciples de Pythagore qui, pendant cinq années, écoutaient ses leçons cachés derrière un rideau, sans le voir, et en observant le silence le plus rigoureux. Adj. Mus.

dotyczących radia oraz istniejących w ówczesnej epoce urządzeń umożliwiających reprodukcję dźwięku (jak gramofon czy magnetofon) – do zachowania „współczesnych słuchaczy niewidzialnego głosu” (*auditeurs modernes d’une voix invisible*⁹), do warunków percepcji związanych z nowoczesną sytuacją akuzmatyczną.

Jest rzeczą oczywistą, że zajmowanie się dzisiaj praktykami słuchania wymaga uwzględnienia zwłaszcza dwóch podejść do zjawiska dźwięku, łączących się ze sferą akustyki oraz ze sferą akuzmatyki. W świetle akustyki centralnym zagadnieniem staje się *s a m d ź w i ę k* (jego parametry i – ewentualnie – możliwości percepcji) czy, jak to ujmuje Schaeffer, „czyste słuchanie”¹⁰ (*la pure écoute*), w świetle akuzmatyki natomiast są nim: *o d b i o r c a*, jego reakcja na przemieszczone zjawiska dźwiękowe, a zatem „słuchanie skutków”¹¹ (*l’écoute des effets*). Komplikacje i zasadnicze różnice między tymi dwoma podejściami do dźwięku określa Francuz nader precyzyjnie: „W wypadku akustyki wychodzimy od sygnału fizycznego i badamy jego przekształcenia w procesie elektroakustycznym [...]. Z kolei sytuacja akuzmatyczna, mówiąc ogólnie, symbolicznie wyklucza wszelkie odniesienie do tego, co widzialne, namacalne i mierzalne”¹². O ile w pierwszym przypadku analizowane są w punkcie wyjścia parametry dźwięku, takie jak wysokość czy natężenie, oraz słyszenie i progi słyszalności, o tyle w drugim – interpretacja odnosi się do samej percepcji dźwięku rozumianego jako „obiekt dźwiękowy”¹³, specyficznych warunków zapośredniczonego słuchania, sytuacji słuchającego¹⁴.

Niezależnie od sposobu podejścia do kwestii słuchania, sprofilowania badań (zorientowania na akustykę, akuzmatykę i inne możliwości) oraz ich zamierzonego celu, nie można dzisiaj pominąć faktu zmian związanych z sytuacją słuchającego – „protezy technologiczne” w rodzaju telefonu, gramofonu, radia, magnetofonu, telewizora, komputera czy przenośnego odtwarzacza audio wpłynęły w dwóch ostatnich stuleciach na niegdysiejsze praktyki słuchania bezpośredniego, słuchania „na żywo” (praktyki te były jedyną formą słuchania

Se dit d’une situation d’écoute où, pour l’auditeur, la source sonore est invisible ; se dit d’une musique élaborée pour cette situation” (*Grand Larousse Universel*, Larousse, Paris 1995).

⁹ Schaeffer, *L’Acousmatique*, s. 91.

¹⁰ Tenże, *Akuzmatyka*, s. 108; tenże, *L’Acousmatique*, s. 93.

¹¹ Tenże, *Akuzmatyka*, s. 108; tenże, *L’Acousmatique*, s. 93.

¹² Tenże, *Akuzmatyka*, s. 108; tenże, *L’Acousmatique*, s. 93.

¹³ Zgodnie z proponowaną wykładnią: „obiekt dźwiękowy całkowicie zawiera się w naszej świadomości postrzeniowej” (tenże, *Akuzmatyka*, s. 110) („l’objet sonore n’en est pas moins entièrement contenu dans notre conscience perceptive” – tenże, *L’Acousmatique*, s. 96). Wyróżnienie – P.S.

¹⁴ Jak zauważa Schaeffer, „samo słuchanie staje się tutaj źródłem badanego zjawiska” (tenże, *Akuzmatyka*, s. 107). „C’est l’écoute elle-même qui devient l’origine du phénomène à étudier” (tenże, *L’Acousmatique*, s. 92).

określającą charakter komunikowania się i determinującą zachowania człowieka przedpiśmiennego w dobie oralności pierwotnej, ale też pozostawały nią w dobie przedfonograficznej). Technologia, która pozwala na przemieszczanie dźwięku z jego naturalnego środowiska (danego pejzażu dźwiękowego), która umożliwia odseparowanie głosu od ciała, prowadzi w istocie do rozdzielania tego, co w warunkach naturalnych pozostaje nierozłączne (jak niepowtarzalny pejzaż dźwiękowy konkretnego miejsca, jak głos konkretnej osoby); innymi słowy, technologia stwarza nienaturalną przestrzeń rzeczywistości, „r o z s z e r z o n ą” a u d i o s f e r ę, ingerując tym samym w tradycyjne praktyki słyszenia i słuchania bezpośredniego. W nowych realiach kulturowych słuchanie na przykład muzyki odbywa się zatem już nie tylko „na żywo” w konkretnej przestrzeni danej wspólnoty (w kameralnym salonie, w sali koncertowej czy w gmachu opery), lecz także za sprawą technologii w warunkach przemieszczanego dźwięku – w mieszkaniu, samochodzie, środkach komunikacji miejskiej, pociągu czy samolocie; na ulicy, dworcu, lotnisku; w czasie odpoczynku, drogi do szkoły czy pracy, spaceru czy zakupów...¹⁵ Naturalnie w szerszym kontekście należałoby dopowiedzieć, że w grę wchodzi zarówno słuchanie świadome i niewymuszone (także przygodne, związane z przypadkowym zasłyszaniem oraz, w myśl propozycji Petera Szendyego, z „podśluchiowaniem” (franc. *surrécoute*)¹⁶, jak i słuchanie wymuszone przez innych, starannie zaplanowane i kontrolowane, stanowiące wyrafinowaną formę przemocy¹⁷, traktowane jako jeden z podstawowych mechanizmów służących kształtowaniu „społeczeństw kontroli”¹⁸ (najbardziej ewidentnym tego przykładem w dzisiejszym świecie

¹⁵ Szczególnym tego przypadkiem jest praktyka słuchania z wykorzystaniem słuchawek, przebywania w m i k r o p e j z a ż u d Ź w i ę k o w y m, co prowadzi do odizolowania się od otaczającej rzeczywistości zewnętrznej, odcięcia się od słyszenia/słuchania naturalnego. Cechą charakterystyczną tej sytuacji słuchania pośredniego jest to, że eliminuje ono słuchanie bezpośrednie, jednocześnie zyskując w jakiejś mierze jego status (w tym wypadku słuchanie pośrednie staje się bowiem, paradoksalnie, słuchaniem „bezpśrednim”).

¹⁶ Por. P. S z e n d y, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Minuit, Paris 2007, s. 26n. W tym kontekście interesujący okazuje się komentarz Davida Toopa: „Ostatecznie słuchanie jest zawsze formą podśluchiwania” („Listening, after all, is always a form of eavesdropping”) (D. T o o p, *Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*, Continuum, New York 2010, s. XV).

¹⁷ Nie bez powodu tytuł jednego z rozdziałów książki Petera Szendyego o słuchaniu – *Surveiller et entendre* [„Nadzorować i słuchać”] – nawiązuje do formuły tytułowej książki Michela Foucaulta *Nadzorować i karać* (*Surveiller et punir*) (zob. P. S z e n d y, dz. cyt., s. 21-69).

¹⁸ Posługuję się taką formułą zgodnie z propozycją Gilles’a Deleuze’a, który odróżnia fazę „społeczeństw kontroli” od fazy „społeczeństw dyscyplinarnych” (zob. G. D e l e u z e, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, w: tenże, *Pourparlers 1972-1990*, Les Éditions de Minuit, Paris 1990, s. 240-247; t e n ż e, *Les sociétés de contrôle*, „L’Autre Journal” 1990, nr 1, s. 111-114; t e n ż e, *Post-scriptum o społeczeństwach kontroli*, w: tenże, *Negocjacje 1972-1990*, tłum. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007, s. 183-188).

zachodnim są audialne strategie marketingowe: muzak, audio branding, voice branding).

Doświadczenie akuzmatyczne w dobie współistnienia starych i nowych mediów oraz coraz bardziej powszechnych form digitalizacji dźwięku osiąga w społeczeństwie medialnym niespotykaną wcześniej intensywność i, co charakterystyczne, zyskuje wręcz status „naturalności”. W rezultacie sytuacja człowieka w rzeczywistości przemieszczonych dźwięków – technologicznie rozszerzonej audiosfery – jest nieporównywalna z jakąkolwiek inną jego sytuacją znaną z poprzednich faz kultury europejskiej. Konsekwencje tego stanu rzeczy znakomicie ujmuje niemiecki muzykolog Peter Wicke, w ocenie którego w cyfrowym uniwersum „jeszcze tylko miejsce słuchania pozostaje realne i autentyczne” (nur noch der Ort des Hörens real und authentisch), dźwięk zaś okazuje się „stanem własnym postrzegania” (purer Eigenzustand der Wahrnehmung)¹⁹. Problem ten, jak już wiadomo, trafnie ocenił kilka dekad wcześniej autor *Traité des objets musicaux*, objaśniając interesujący go sens formuły „akuzmatyczny” i istotę nowego słuchania, gdy wartością nadrzędną staje się „rzeczywistość postrzeżeniowa dźwięku”²⁰. Zbędną rzeczą byłoby dodawać w tym miejscu, że te odnotowywane zmiany w rozumieniu słyszenia/słuchania to skutek długiego i skomplikowanego procesu rozpoczętego w momencie zaistnienia możliwości przekazywania dźwięku na odległość (od czasu wynalezienia telefonu i pierwszej rozmowy telefonicznej Alexandra Grahama Bella z Thomasem Watsonem w roku 1876²¹, od czasu pierwszych prób wykorzystania fal radiowych), a także możliwości jego rejestrowania i rozpowszechniania (przy użyciu takich nośników, jak cylinder woskowy, płyta gramofonowa, taśma magnetyczna, dysk twardy komputera czy urządzenie przenośnego). Zgadza się z oczywistym wnioskiem Schaeffera, że to „technika sama stworzyła warunki dla nowego rodzaju słuchania”²², chciałbym przede wszystkim wskazać istotne tego konsekwencje.

Doświadczenie audialne dzisiejszego człowieka, a ściślej: specyficzny charakter owego doświadczenia w świecie zachodnich społeczeństw, pokazuje

¹⁹ P. Wicke, *Das Sonische in der Musik*, „PopScriptum. Texte zur populären Musik” 2008, nr 10, https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/pst10_wicke.pdf. Zob. też: J.G. Papenburg, H. Schulze, *Fünf Begriffe des Klangs. Disziplinierungen und Verdichtungen der Sound Studies*, „Positionen. Texte zur aktuellen Musik” 2011, nr 86 (numer specjalny „Sound Studies”), s. 15; zob. przekład: ciż, *Pięć pojęć dźwięku. Dyscyplinarne przyporządkowania i zagęszczenia Sound Studies*, tłum. M. Pasiecznik, S. Wojciechowski, „Kultura Współczesna” 2012, nr 1, s. 20-30.

²⁰ Schaeffer, *Akuzmatyka*, s. 107; por. tenże, *L'Acousmatique*, s. 91.

²¹ W trakcie tej historycznej rozmowy padły słowa Bella: „Mr. Watson – Come here – I want to see you!” (cyt. za: J. Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham, North Carolina, 2003, s. 1).

²² Schaeffer, *Akuzmatyka*, s. 112; por. tenże, *L'Acousmatique*, s. 98.

niewątpliwie, że funkcjonujemy w kulturze audiowizualnej, która przybiera coraz wyrazistszą formę k u l t u r y a k u z m a t y c z n e j. To właśnie działanie dźwięku – zapośredniczonego, transmitowanego, przemieszczonego etc. za sprawą technologii i ekspansji mediów – jest jednym z głównych czynników formujących (naturalnie, wraz z działaniem wszechobecnego obrazu) społeczeństwo medialne. Szersze spojrzenie na problem dobrze ujawnia radykalną zmianę warunków percepcji słuchowej: o ile prawie do końca dziewiętnastego wieku istniały wyłącznie praktyki słuchania bezpośredniego, co oznacza, że jakakolwiek forma percepcji dźwięku dokonywała się „na żywo”, w ściśle określonym miejscu i czasie, czyli w przestrzeni jego powstawania (niezależnie od tego, czy chodzi o głos, pejzaż dźwiękowy czy sztukę dźwięków), o tyle od początku wieku dwudziestego, w kulturze akuzmatycznej – wraz z nastaniem ery głośników, ery upowszechniania urządzeń rejestrujących i dystrybuujących dźwięk – kształtują się również rozmaite praktyki słuchania pośredniego. Inaczej mówiąc, percepcja dźwięku („obiekty dźwiękowego”) odbywa się, by tak to ująć, nie-na-miejsku, w sytuacji akuzmatycznej, w nienaturalnej przestrzeni. Kultura akuzmatyczna stwarza w pierwszej połowie dwudziestego wieku nowe warunki percepcji słuchowej, przynosi nieznane wcześniej rodzaje doświadczenia audialnego (słyszenie „innym uchem”), poprzedza i zapowiada rewolucję cyfrową, zjawisko „elektronicznej obecności”²³.

LITERATURA: CIAŁO, JĘZYK, GŁOS

W dobie społeczeństwa medialnego – w okresie zwiększonego zainteresowania działaniem obrazu i uprzywilejowania (także w sferze instytucjonalnej) badań nad wizualnością – nietrudno ulec paradoksalnej z gruntu argumentacji i twierdzić, że literatura nowoczesna obchodzi się bez dźwięku (głosu) i audiosfery, że nieistotne okazuje się w jej przypadku słyszenie/słuchanie, że można bez większych konsekwencji zmarginalizować całą sferę audialnego doświadczenia czytelnika. L i t e r a t u r a t o f e n o m e n p i s m a – tak brzmi, jak mogłoby się wydawać, niepodważalna teza, zyskująca uzasadnienie w kontekście długiej tradycji piśmienniczej i rozmaitych sporów o istotę języka (wspierana zresztą autorytetem tak różnych filozofów, jak Jacques Derrida²⁴ czy Paul Ricoeur). Najnowsze literaturoznawstwo przyzwyczaja do takiego właśnie sposobu myślenia o zjawiskach literackich i, jeśli już nawet nanosi

²³ Zob. J. S c o n c e, *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Duke University Press, Durham–London 2000.

²⁴ Kwestie związane z językiem i pismem Derrida objaśnia między innymi w jednej z pierwszych swoich książek (zob. J. D e r r i d a, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1967; t e n ż e, *O grammatologii*, tłum. B. Banasiak, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2011).

pewne korekty w zakresie dobrze ugruntowanych twierdzeń oraz obiegowych opinii, prowadzi co najwyżej do konkluzji (wciąż jednak niewystarczających i z pewnością niezadowalających z punktu widzenia antropologii audiowizualności), że literatura to ciało i język (soma i sēma), a zatem pisanie, czytanie, warunkowane kulturowo praktyki cichej lektury.

W kontekście wcześniejszych uwag na temat nowoczesnego doświadczenia audialnego i swoistej rekonfiguracji hierarchii zmysłów w dwudziestym wieku za sprawą rozwoju technologii i ekspansji mediów rodzi się oczywiście szereg wątpliwości i pytanie o prawomocność obowiązujących ustaleń. Chodzi zwłaszcza o przyzwolenie literaturoznawców na rezygnację z prób problematyzowania kwestii słyszenia/słuchania, bezkrytyczne akceptowanie owej „paradoksalnej z gruntu argumentacji” – paradoksalnej i ze względu na olbrzymią tradycję literacką kształtowaną, by tak rzec, z udziałem głosu i ucha (różne nurty literatury ustnej), i ze względu na funkcjonowanie literatury w dzisiejszym społeczeństwie medialnym, którego charakter w istotnym stopniu określa właśnie audiosfera i warunki percepcji związane z nowoczesną sytuacją akuzmatyczną. Elementarnym błędem w tym wypadku okazuje się, jak sądzę, jednostronne – wzrokocentryczne par excellence – podejście do literatury, ograniczanie się do projektu antropologii (audio)wizualności. Myśląc więc o wypracowaniu antropologii audiowizualności, to znaczy o równoważnym traktowaniu w jej obrębie przestrzeni wizualnej i przestrzeni akustycznej, oraz zachowując ostrożność, by nie popadać w kolejne skrajne ujęcie, trzeba z pewnością przystać na przywołane diagnozy (literatura to fenomen pisma; literatura to ciało i język), ale zarazem przyjąć założenie, iż w przypadku literatury chodzi t a k ż e w sposób szczególny o c i a ł o i g ł o s (soma i phōnē; gr. phōnē – dźwięk; gr. phōnēma – głos), a zatem słyszenie/słuchanie, działanie dźwięku. Jak dobrze wiadomo, sprawa doświadczenia audialnego w perspektywie badań nad oralnością jest ewidentna²⁵ i nie budzi kontrowersji w sytuacji rozpatrywania rozmaitych przejawów literatury ustnej (niejednokrotnie zresztą wytrąca literaturoznawców z rutyny i zmusza do przemyślenia na nowo szeroko rozumianej tradycji literackiej, zwłaszcza wówczas, gdy padają uwagi w rodzaju: „Literatura bardzo późno – o i l e w o g ó ł e – oderwała się od swych oralnych korzeni”²⁶). W przypadku literatury nowoczesnej sprawa ta na pierwszy rzut oka wydaje się skrajnie dyskusyjna, ale twierdzę, że to

²⁵ Świadczą o tym prace takich badaczy, jak Milman Parry, Albert B. Lord, John Miles Foley czy Walter J. Ong. Skądinąd ujawnia dobrze ten stan rzeczy wybór tekstów *Literatura ustna* (zob. *Literatura ustna*, red. P. Czapliński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010).

²⁶ Ch. V a n d e n d o r p e, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, tłum. A. Sawisz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 19 (wyróżnienie – A.H.). Zob. t e n ż e, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, La Découverte, Paris 1999, s. 13.

jedynie nazbyt pospieszne rozpoznanie. Interpretowanie literatury w kontekście głosu (a szerzej: audiosfery) nie jest bezzasadne w aktualnych realiach kulturowych, w rzeczywistości społeczeństwa medialnego. Być może nawet warto by sformułować uwagę w sposób bardziej radykalny – w warunkach tego typu społeczeństwa istnieje szczególna konieczność uwzględnienia zjawisk dźwiękowych i nowych praktyk słyszenia/słuchania. Jeśli już rodzą się w związku z takim ujęciem jakieś zastrzeżenia, to sprowadzają się zapewne przede wszystkim do jednej kwestii, a mianowicie pytania, jak należałoby dzisiaj rozumieć głos (dźwięk) w sytuacji utworów literackich.

Próba objaśniania literatury nowoczesnej w kontekście samego tylko głosu nie jest łatwym zadaniem, ponieważ musi odnosić się naraz do wielu niewspółmiernych zjawisk. Niewątpliwie trzeba wziąć pod uwagę tak różne przypadki, jak – po pierwsze – głosowe wykonanie utworu literackiego „na żywo”, to znaczy realizacje autorskie, przygotowane przez aktorów, utrzymane w konwencji performansu, również wykonania muzyczne tekstów literackich oraz ich interpretację muzyczną²⁷ (doskonałym tego przykładem są wykonywane przez Jerzego Artysza²⁸ czy Andrzeja Bieguna²⁹ utwory z tomu *Podróż zimowa* Stanisława Barańczaka, napisane do pieśni z Schubertowskiego cyklu „Winterreise”); po drugie – rozmaite formy rejestracji dźwiękowych, poczynając od nagrań najstarszych³⁰ (na przykład nagranie z udziałem Szekspirowskiego aktora Edwina Bootha, utrwalone na cylindrach woskowych w Chicago w roku 1890), po najnowsze, przeznaczone dla szerokiego kręgu odbiorców (jak dołączone do tomów poezji realizacje głosowe na płytach CD³¹, audiobooki i słuchowiska radiowe, nagrania audio istniejące w rzeczywistości wirtualnej); po trzecie – dźwiękowe transpozycje intermedialne (na przykład *Tryptyk rzymski*

²⁷ Myślę zarówno o tradycyjnych formach umuzyycznienia tekstu, jak i o formach „eksperymentalnych”; rezultatem na przykład niecodziennego rodzaju współpracy są realizacje głosowe utworów z tomu *Tutaj / Here* Wisławy Szymborskiej (zob. W. S z y m b o r s k a, *Tutaj / Here*, Znak, Kraków 2009) i ich interpretacje jazzowe w wykonaniu Tomasza Stańki.

²⁸ Nagrania pieśni Schuberta w wykonaniu Jerzego Artysza znajdują się na płycie *Podróż zimowa* (Studio Classic 02 1999 2, 1999).

²⁹ Występuje on, jako główny wykonawca, w przedstawieniu *Podróż zimowa* (reż. J. Opalski, Opera Krakowska, 2011).

³⁰ Zob. R. J. O’B r i e n, hasło „Literary Recordings”, w: *Encyclopedia of Recorded Sound*, red. F. Hoffman, t. 1, Routledge, New York–London 2005, s. 618.

³¹ Seria tak pomyślanych tomów poetyckich, z autorskimi realizacjami, ukazała się nakładem Wydawnictwa a5 (zob. np. W. S z y m b o r s k a, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2012; J. H a r t w i g, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2014; R. K r y n i c k i, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2014; J. K r o n h o l d, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2014; A. Z a g a j e w s k i, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2014). Wyjątek stanowi tom Stanisława Barańczaka *Wiersze zebrane*, do którego dołączona została płyta CD z utworami czytanyymi przez Marka Kondrata (zob. S. B a r a n c z a k, *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2014).

Jana Pawła II w wersji recytowanej przez Krzysztofa Kolbergera w filmie Mar-ka Luzara³²); po czwarte – głośne czytanie, a mianowicie utwory indywidualnie czytane na głos (w celu na przykład wydobywania niuansów instrumentacji dźwiękowej takich zapisów, jak tworzone w bezpośrednim kontekście muzyki fonety Barańczaka³³); po piąte – ciche czytanie uwzględniające „obecność” głosu (kwestia „fonotekstu”³⁴, „pod-tekstu”³⁵) czy lektura tekstu zorientowana za sprawą pamięci głosu (to konsekwencja czytania, któremu towarzyszy szczególnego rodzaju doświadczenie słuchowe związane z sytuacją akuzmatyczną w realiach społeczeństwa medialnego) itd. Jak nietrudno stwierdzić w świetle pobieżnie tylko nakreślonej, prowizorycznej konstelacji różnorodnych zjawisk, zagadnienia literatury i głosu nie należałoby sprowadzać do praktyki „interpretacji głosowej”³⁶ – serii fakultatywnych realizacji głosowych. Tego zagadnienia, w moim przekonaniu, nie daje się zredukować do kwestii czy to „audiotekstu”³⁷ (zgodnie z ujęciem Charlesa Bernsteina), czy to „literatury audialnej”³⁸ / „literatury do słuchania”³⁹ (w propozycjach Maryli Hopfinger), czy to „głosnej poezji” (formuła Mirona Białoszewskiego, po którą sięga między innymi Aleksandra Kremer⁴⁰), czy to „wierszy przeczytanych”⁴¹ (określenie to funkcjonuje jako tytuł tomu poetyckiego Różewicza) etc. W polu refleksji sytuują się bowiem nie tylko ewidentne realizacje analizowane od dawna przez badaczy zjawisk oralności, jak na przykład słowny performans, teksty dźwiękowe, „głosy z przeszłości” czy pisane wiersze ustne⁴², czyli przypadki,

³² J a n P a w e ł I I, *Tryptyk rzymski*, reż. M. Luzar, muzyka R. Rozmus, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Podlaskiej [DVD], Wydawnictwo i Studio Filmowe Anima Media, 2007.

³³ Zob. S. B a r a ń c z a k, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Wydawnictwo Puls, London 1995, s. 118-132.

³⁴ Zob. G. S t e w a r t, *Reading Voices: Literature and the Phontext*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1990.

³⁵ David Toop zakłada, że w przypadku tak zwanych cichych mediów dźwięk może być identyfikowany jako swoisty „pod-tekst” (ang. sub-text) (por. T o o p, dz. cyt., s. XIII).

³⁶ Nie bez znaczenia okazuje się przy tym i rozumienie interpretacji głosowej, wszak dla niektórych badaczy jest ona „z góry przesądzająca o pewnej wtórności wypowiedzi ustnej” (A. K r e m e r, *Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 116).

³⁷ Ch. B e r n s t e i n, *Introduction*, w: *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, red. Ch. Bernstein, Oxford University Press, New York–Oxford 1998, s. 13.

³⁸ M. H o p f i n g e r, *Literatura audialna*, w: *taż, Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 131-163.

³⁹ Zob. *taż*, *Współczesne przemiany literatury a dziennikarstwo. Prasa, radio, telewizja, internet*, w: *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2011, s. 13-23.

⁴⁰ Zob. K r e m e r, dz. cyt.

⁴¹ T. R ó ż e w i c z, *Wiersze przeczytane*, Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, Wrocław 2014.

⁴² Por. J.M. F o l e y, *How to Read an Oral Poem*, University of Illinois Press, Urbana 2002, s. 39n.

które figurować będą tutaj umownie pod nazwą głos in praesentia, lecz także sam tekst drukowany – głos in absentia, a zatem literatura objaśniana jako ślad głosu, jako skryptoralność⁴³.

Próbując sformułować odpowiedź na wcześniej postawione pytanie, a mianowicie w jaki sposób rozumieć dzisiaj głos (dźwięk) w kontekście zjawisk literackich, zmierzam w kierunku jednoczesnego rozpatrywania dwóch ważnych, jak wolno sądzić, relacji: g ł o s–c i a ł o, to znaczy wybrzmiewającego głosu, który staje się artykulacją ciała i języka (mowy), oraz g ł o s–p i s m o, czyli fenomenu głosu zdeponowanego w zapisie. W pierwszym wypadku decydującą rolę odgrywa materialność głosu i ciała, w drugim – w sytuacji, gdy w grę wchodzi ewokacja czy symulacja głosu (a szerzej: audiosfery) dokonująca się w piśmie i poprzez pismo – ślad(y) owej materialności. Na marginesie warto przypomnieć, iż te dwie relacje zyskują kapitalny komentarz Rolanda Barthes'a, tyle tylko że przy dwóch różnych okazjach: pierwszą ujmuje Francuz w związku ze śpiewem i muzyką wokalną, gdy „j ę z y k n a p o t y k a g ł o s”⁴⁴ (*une langue rencontre une voix*) (interesują go zjawiskowe głosy takich artystów, jak Charles Panzéra⁴⁵ czy Dietrich Fischer-Dieskau⁴⁶), drugą – w związku z „pisanem wokalnem” (franc. *l'écriture vocale*) i „pisanem na głos” (franc. *l'écriture à haute voix*⁴⁷). Dla dalszych rozstrzygnięć najistotniejsze okażą się tutaj konsekwencje wynikające ze sposobu traktowania dwóch wskazanych wyżej relacji (głos–ciało, głos–pismo) w odniesieniu do samej literatury nowoczesnej, konsekwencje związane z koniecznością uwzględnienia zjawisk określanych tu mianem głos in praesentia oraz głos in absentia. W tym momencie wkraczamy w zasadniczą fazę debaty dotyczącej zarówno słyszenia/słuchania i nowoczesnej literatury (głos in praesentia versus głos in absentia), jak i – w rezultacie – nowoczesnego literaturoznawstwa, które musi mierzyć się nie tylko z monomedialnymi zjawiskami literackimi, to znaczy literaturą w stanie li tylko pisma (literaturą „dla oka”), lecz także z tekstem jako zapisem głosu (dźwięku), realizacjami głosowymi i różnomedialnymi transferami.

⁴³ Por. A. H e j m e j, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 97n.

⁴⁴ R. B a r t h e s, *Ziarno głosu*, tłum. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 231. Zob. t e n ż e, *Le grain de la voix*, w: tenże, *L'Obvie et l'obtus: Essais critiques III*, Seuil, Paris 1982, s. 237. Wyróżnienie – R.B.

⁴⁵ Zob. t e n ż e, *La musique, la voix, la langue*, w: tenże, *L'Obvie et l'obtus: Essais critiques III*, s. 246-252.

⁴⁶ Por. t e n ż e, *Ziarno głosu*, s. 232n.; t e n ż e, *Le grain de la voix*, s. 239n.

⁴⁷ T e n ż e, *Plaisir du texte*, Seuil, Paris 1973, s. 104n.; t e n ż e, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Le-
wańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 97n.

GŁOS IN PRAESENTIA I GŁOS IN ABSENTIA

W pierwszym przypadku głos – głos in praesentia – rozumiany jest jako zjawisko dźwiękowe i może być definiowany najprościej jako efekt fonacji. W centrum uwagi pozostają tu, co oczywiste, autorskie realizacje głosowe „na żywo” oraz nagrania głośniejszej lektury, a zatem naturalny żywioł języka i nierzadko nieposkromiona pokusa czy wewnętrzna potrzeba utrwalenia głosu, traktowania przekazu audialnego jako szczególnego rodzaju śladu istnienia. Decyzje związane z rejestracją głosu i rejestracjami głosowymi literatury podyktowane są oczywiście rozmaitymi czynnikami (jak przygodne wydarzenie, główne narzędzie pracy twórczej, sposób kształtowania wizerunku medialnego itp.). Nie trzeba objaśniać, jak odmiennymi intencjami kierują się różni twórcy: James Joyce, Guillaume Apollinaire, William S. Burroughs, Ezra Pound, Paul Celan, Bernard Heidsieck... (także polscy: Zofia Nałkowska, Maria Dąbrowska, Stefan Żeromski, Miron Białoszewski, Aleksander Wat, Witold Gombrowicz, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, Stanisław Barańczak, Wisława Szymborska, Andrzej Sosnowski, Tokarczuk, Jacek Dehnel...). W przypadku autorskich realizacji głosowych literatury nie chodzi jednak zapewne tylko o sam fenomen „żywego” głosu (analogiczny, ze względu na niepowtarzalność, do sygnatury) – równie ważną rzeczą z punktu widzenia dzisiejszego odbiorcy-słuchacza są same okoliczności słuchania, w tym zwłaszcza słuchanie w trybie narzuconym nowoczesną sytuacją akuzmatyczną. W warunkach „społeczeństw dyscyplinarnych”, we wczesnej fazie upowszechniania mediów, *z d e p o n o w a n e g ł o s y* odnajduje się i odsłuchuje w archiwach dokumentów audio i wideo; w warunkach „społeczeństw kontroli”⁴⁸ – *r o z p r o s z o n e g ł o s y* w zanieczyszczonej audiosferze i kakofonii medialnej słyszy się (i słucha się ich) za sprawą analogowych i cyfrowych mediów w płynnej, „otwartej” przestrzeni. Dalej próbuję wyjaśnić, że tego rodzaju słyszenie/słuchanie okazuje się niezwykle istotne w sytuacji rozumienia literatury nowoczesnej.

Drugi uwzględniony przypadek – głos in absentia – świadczy o tym, że fenomenowi głosu nie da się ograniczyć czy zredukować do tembru, dźwiękowości, zjawisk fizykalnych, fonacji i słyszenia/słuchania⁴⁹. Głos nie jest wyłącznie czymś, co zawdzięcza się w danym momencie układowi fonacyjnemu, co musi się słyszeć tu i teraz, czego daje się słuchać bezpośrednio lub pośrednio

⁴⁸ Warto w tym miejscu odnotować, że formułę „kontrola” (franc. *contrôle*) Gilles Deleuze przejął od Burroughsa (por. D e l e u z e, *Postscriptum o społeczeństwach kontroli*, s. 184; t e n ż e, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, w: *Pourparlers 1972-1990*).

⁴⁹ Problemem tym (głosu in absentia) w szerszym wymiarze filozoficznym zajmuje się między innymi Jacques Lacan w trakcie seminariów wygłoszonych w L'hôpital Sainte-Anne 4 listopada i 2 grudnia 1971 oraz 6 stycznia 1972 roku (zob. J. L a c a n, *Je parle aux murs: Entretiens de la Chapelle de Sainte-Anne*, Seuil, Paris 2011).

(dzięki na przykład nagraniom odtwarzanym z płyty CD i wszelkim innym nowoczesnym formom rejestracji dźwięku pozwalającym na odsłuchania niemal w każdych warunkach i w dowolnie wybranym czasie). Reguła ta, jak sądzę, w sposób szczególny stosuje się do literatury nowoczesnej: trudno bowiem byłoby uwzględnić w jej przypadku tylko głosowe realizacje na żywo oraz nagrania dźwiękowe czy audiowizualne otwierające nieograniczoną wręcz przestrzeń różnych typów doświadczenia akuzmatycznego, skoro wolno zakładać, że głos pozostaje ukryty w samym tekście. W rzeczywistości społeczeństwa medialnego problem ten staje się o wiele bardziej skomplikowany, ponieważ wiąże się z pamięcią głosu, wymaga uwzględnienia doświadczenia, które umownie dałoby się określić jako zapośredniczone doświadczenie akuzmatyczne.

W literaturoznawstwie utrzymuje się paradoksalny pogląd, że literatura ex definitione pozbawiona jest głosu, ale bezpieczniej byłoby dzisiaj twierdzić, iż w trybie pisma ztraca ona tylko jego ślady⁵⁰ i w jakimś sensie zdradza (w tym kontekście status literatury – jak niegdyś status przekładu – można by przewrotnie objąć mianem „la belle infidèle”⁵¹). Jeśli zdecydować się na taką analogię, to warto dostrzec podwójną korzyść, wyeksponować grę słów: formuła „literatura zdradza głos” oznacza bowiem jednocześnie i oderwanie się pisma od głosu (głos poza ciałem), i naprowadzanie (poprzez pismo) na głos autora. Jak zatem rozumieć ten problem związany z paradoksem pisma, które mimo wszystko okazuje się formą translacji głosu, problem ukrytych głosów (dźwięków) w literaturze, kwestię skryptoralności? Głos w tekście, jeśli – ze względu na nieredukowalny dystans czasowy – nie jest czytelnikowi znany i jeśli nie można go poznać („na żywo” lub w wersji nagrania audialnego czy audiowizualnego, w postaci głosu akuzmatycznego), daje mocno ograniczoną sposobność interpretacji, zamykającą się zasadniczo w sferze hipotez. W takim trybie Paul Zumthor na przykład formułuje komentarze na temat dwóch ewentualnych realizacji *Pieśni o Rolandzie*⁵² możliwych w epoce ich

⁵⁰ W ten sposób należałoby rozumieć uwagę Rolanda Barthes’a: „Pisanie niszczy wszelki głos, wszelkie źródło i wszelki początek” (R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2, s. 247; por. tenże, *La mort de l’auteur*, w: tenże, *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984, s. 61).

⁵¹ *Menagiana ou les bons mots et remarques critiques, historiques, morales et d’éruditions, de Monsieur Ménage, requueillies par ses amis*, t. 3, Florentin Delaulne, Paris 1715, s. 186. Przywołuję w tym miejscu znaną współczesnym badaczom przekładu metaforę, którą posłużył się w siedemnastym wieku Gilles Ménage, odnosząc się do tłumaczenia *Dialogów* Lukiana dokonanego przez Nicolasa Perrot d’Ablancourta.

⁵² Por. P. Zumthor, *L’intertexte performanciel*, „Texte. Revue de Critique et de Théorie Littéraire” 1983, nr 2, s. 52n.

powstania⁵³. Zupełnie jednak innymi prawami rządzi się interpretacja głosu w tekście w rzeczywistości społeczeństwa medialnego, ponieważ głos autora jest prawie zawsze znany, rozpoznawalny, odnajdywany w pamięci przez czytelnika. Pamięć głosu w kulturze akuzmatycznej (pojmowanej jako forma kultury audiowizualnej) powoduje, że możliwa okazuje się strategia badania, której nie dawało się wykorzystać w żadnych innych okolicznościach kulturowych. Mechanizm zapośredniczonej sytuacji akuzmatycznej ujawnia z całą mocą lektura na przykład *Tryptyku rzymskiego*⁵⁴ Jana Pawła II (niezależnie od znajomości przez czytelnika polskiego interpretacji głosowej Krzysztofa Globisza): chodzi o znaczenie głosu już wcześniej zamieszkującego (tkwiącego) w pamięci interpretatora, jego swoistą dyspozycję jako odbiorcy-słuchacza, poddanie się „obecności” głosu w trakcie cichego czytania.

Głos in absentia – kwestia przez niektórych badaczy objaśniana w szerszej perspektywie między innymi jako „oralność cicha”⁵⁵, odkrywanie dźwięku w „cichych mediach”⁵⁶ – to niewątpliwie najbardziej i zarazem najmniej dyskusyjny problem związany z literaturą jako skryptoralnością. Najmniej dyskusyjny – ze względu na potencjalność głosowych realizacji tego, co zapisane (realizacje poety czy pisarza, aktora (deklamatora) czy performer, także czytelnika oddającego się z takiego czy innego powodu indywidualnej głośnej lekturze). Najbardziej dyskusyjny z kolei – ze względu na „obecność” głosu w samym tekście (zagadnienie sygnalizują rozmaite formuły literaturoznawcze w rodzaju: „głos w tekście”⁵⁷, „głos pod tekstem”⁵⁸, „czytanie głosów”⁵⁹ itp.). Podążając za niegdysiejszą propozycją Waltera J. Onga, który z racji szerokiego spojrzenia na tradycje oralności i piśmienności traktuje pismo i druk jako „powłoki głosu”⁶⁰, można by zarazem stwierdzić, że teksty drukowane powstałe w dobie społeczeństwa medialnego – ze względu

⁵³ Notabene w takim trybie David Toop rekonstruuje przestrzeń dźwiękową zawartą w obrazach Nicolaesa Maesa z cyklu „The Eavesdropper” (por. D. Toop, *Art of Silence*, w: tenże, *Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*, s. 73-106).

⁵⁴ Zob. Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje*, Wydawnictwo św. Stanisława BM, Kraków 2003 (na dołączonej płycie CD znajdują się interpretacje Krzysztofa Globisza).

⁵⁵ O. Soffer, „Silent Orality”: *Toward a Conceptualization of the Digital Oral Features in CMC and SMS Texts*, „Communication Theory” 20(2010) nr 4, s. 387-404.

⁵⁶ D. Toop, *Prelude: Distant Music*, w: tenże, *Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*, s. XIII.

⁵⁷ M. Dolan, *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.

⁵⁸ *La voix sous le texte, Actes du colloque d'Angers 4 et 5 mai 2000*, red. C. Jamain, Presses de l'Université d'Angers, [Angers] 2002.

⁵⁹ Stewart, dz. cyt.

⁶⁰ W. J. Ong, *From Mimesis to Irony: Writing and Print as Integuments of Voice*, w: tenże, *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*, Cornell University Press, Ithaca–London 1977, s. 272-304; tenże, *Od mimesis do ironii: pismo i druk jako powłoki*

na specyficzne doświadczenie audialne odbiorcy, kształtowane w warunkach nowoczesnych sytuacji akuzmatycznych – są swoistymi „nośnikami” głosu.

W świetle przywołanych argumentów konkluzja końcowa wydaje się oczywista. W realiach społeczeństwa medialnego kilku ostatnich dekad ewidentnym nieporozumieniem jest poprzestanie na traktowaniu literatury (zwłaszcza literatury nowoczesnej) wyłącznie w kategoriach pisma i tekstu drukowanego (mimo że ten tradycyjny sposób jej pojmowania okazuje się zupełnie naturalny dla znakomitej większości dzisiejszych literaturoznawców). Podobnym zresztą nieporozumieniem byłoby poprzestać na objaśnianiu literatury wyłącznie w kategoriach głosu (dźwięku), to znaczy na uwzględnieniu tylko realizacji głosowych, kwestii oralności i wokalności, doświadczeń audialnych twórców i odbiorców zanurzonych w kulturze akuzmatycznej. Rozwiązanie to jest jedynie hipotetyczne, w praktyce nigdy nie stanowiło żadnego zagrożenia, a dla większości literaturoznawców wydaje się aktualnie nie do zaakceptowania, wszak logos i logocentryczna myśl Zachodu, jak to dobitnie akcentuje Adriana Cavarero w książce *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, zapadły już dawno na „strategiczną głuchotę”⁶¹... W takim kontekście należałoby powiedzieć, że te dwie pobieżnie sformułowane uwagi – odnoszące się do literatury, znaczenia percepcji wizualnej i percepcji słuchowej – określają wstępne, najogólniejsze ramy projektu antropologii audiowizualności.

Dla dzisiejszego literaturoznawcy zasadniczym punktem odniesienia pozostają bez wątpienia kultura typograficzna i realia społeczeństwa typograficznego. Kultura posttypograficzna, kształtowana w dobie cyfrowej transformacji, realia społeczeństwa medialnego i kultury akuzmatycznej natomiast traktowane są najczęściej jako nieoczywisty kontekst, najchętniej pomijany lub lokowany na pełnym marginesie refleksji humanistycznej. Pragmatykę działania literaturoznawczego wciąż określa, by tak to ująć za znanym badaczem zagadnień oralności, „«piśmienne» zadowolenie”⁶², chociaż próby przełamywania takiej optyki podejmuje się od lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku w obrębie komparatystyki literackiej (między innymi w ramach komparatystyki intermedialnej), a dzisiaj także – w obrębie rozmaitych badań indywidualnych inspirowanych nurtem sound studies. Proponując „wyjście” poza wyłącznie wzrokocentryczne spojrzenie na literaturę i poza dotychczasowe literaturoznawstwo w jego głównej odsłonie (literaturoznawstwo monomedialne, w tym zakresie ukształtowane w zasadniczych zrębach jeszcze

głosu, w: tenże, *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia*, tłum., oprac. i wybór J. Japola, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 86-120.

⁶¹ Cavarero, dz. cyt., s. 32.

⁶² W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 207. Zob. też, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Methuen, London–New York 1982, s. 137.

w wieku dziewiętnastym), za jedną z najważniejszych kwestii uznają głos (obiekt dźwiękowy) i paradoks pisma jako śladu głosu. O ile w przypadku powszechnego rozumienia literatury nowoczesnej – zgodnie z tradycyjnym spojrzeniem literaturoznawczym – skryptoralność, głos (dźwięk) w tekście, wszelkie realizacje głosowe i dźwiękowe tekstów literackich stanowią mało istotny suplement, o tyle w proponowanej optyce antropologii audiowizualności stają się one równoważnym przedmiotem refleksji, ujawniając znaczenie percepcji słuchowej i audiosfery w rzeczywistości społeczeństwa medialnego.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Barańczak, Stanisław. *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*. London: Wydawnictwo Puls, 1995.
- . *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2014.
- Barthes, Roland. "La mort de l'Auteur." In Barthes, *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.
- . "Śmierć autora." Translated by Michał P. Markowski. *Teksty Drugie*, no. 1–2 (1999): 247–51.
- . "La musique, la voix, la langue." In Barthes, *L'Obvie et l'obtus: Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.
- . "Le grain de la voix." In Barthes, *L'Obvie et l'obtus: Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.
- . "Ziarno głosu." Translated by Jakub Momro. *Teksty Drugie*, no. 5 (2015): 229–37.
- . *Plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- . *Przyjemność tekstu*. Translated by Ariadna Lewańska. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997.
- Bernstein, Charles. "Introduction." In *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, edited by Charles Bernstein. New York and Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Cavarero, Adriana. *A più voci: Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli, 2003.
- . "Multiple Voices." In *The Sound Studies Reader*, edited by Jonathan Sterne. London–New York: Routledge, 2012.
- Certeau, Michel de. "La folie de la vision." *Esprit*, no. 6 (1982): 89–99.
- . "Szaleństwo widzenia. Widzialne i niewidzialne." Translated by Barbara Brzezicka. In *Taktyki wizualne. Michel de Certeau i obrazy*, edited by Katarzyna Thiel-Jańczuk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.
- Czapliński, Przemysław, ed. *Literatura ustna*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.
- Deleuze, Gilles. "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle." In Deleuze, *Pourparlers 1972–1990*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

- . “Les sociétés de contrôle.” *L’Autre Journal*, no. 1 (1990): 111–4.
- . “Postscriptum o społeczeństwach kontroli.” In Deleuze, *Negocjacje 1972–1990*, translated by Michał Herer. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, 2007.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- . *O grammatologii*. Translated by Bogdan Banasiak. Łódź: Wydawnictwo Oficyna, 2011.
- Dolar, Mladen. “Preface: Is There a Voice in the Text?” In *Sound Effects: The Object Voice in Fiction*, edited by Jorge Sacido-Romero and Sylvia Mieszkowski. Leiden and Boston: Brill and Rodopi, 2015.
- Foley, John Miles. *How to Read an Oral Poem*. Urbana: University of Illinois Press, 2002.
- Grand Larousse Universel*. Paris: Larousse, 1995.
- Hartwig, Julia. *Wiersze wybrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2014.
- Hopfinger, Maryla. “Literatura audialna.” In Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.
- . “Współczesne przemiany literatury a dziennikarstwo. Prasa, radio, telewizja, internet.” In *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*, edited by Kazimierz Wolny-Zmorzyński, Wojciech Furman, and Jerzy Snopek. Warszawa: Wydawnictwo Poltext, 2011.
- Jamain, Claude, ed. *La voix sous le texte: Actes du colloque d’Angers 4 et 5 mai 2000*. [Angers?]: Presses de l’Université d’Angers, 2002.
- Jan Paweł II. *Tryptyk rzymski. Medytacje*. Kraków: Wydawnictwo św. Stanisława BM, 2003.
- Kane, Brian. *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Kremer, Aleksandra. “Głośna poezja: Uważne słuchanie w badaniach literackich.” *Teksty Drugie*, no. 5 (2015): 103–25.
- Kronhold, Jerzy. *Wiersze wybrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2014.
- Krynicky, Ryszard. *Wiersze wybrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2014.
- Lacan, Jacques. *Je parle aux murs: Entretiens de la Chapelle de Sainte-Anne*. Paris: Seuil, 2011.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.
- . “Galaktyka Gutenberga.” In McLuhan, *Wybór tekstów*, edited by Eric McLuhan and Frank Zingrone. Translated by Ewa Różalska and Jacek M. Stokłosa. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2001.
- Menagiana ou les bons mots et remarques critiques, historiques, morales et d’éruditions, de Monsieur Ménage, requueillies par ses amies*. Vol. 3. Paris: Florentin Delaulne, 1715.
- O’Brien, Robert J. “Literary Recordings.” In *Encyclopedia of Recorded Sound*, edited by Frank Hoffman. Vol. 1. New York and London: Routledge, 2005.

- Ong, Walter Jackson. "From Mimesis to Irony: Writing and Print as Integuments of Voice." In Ong, *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1977.
- . "Od mimesis do ironii: pismo i druk jako powłoki głosu." In Ong, *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia*, edited and translated by Józef Japola. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- . *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London and New York: Methuen, 1982.
- . *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Translated by Józef Japola. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.
- Papenburg, Jens Gerrit, and Holger Schulze. "Fünf Begriffe des Klangs. Disziplinierungen und Verdichtungen der Sound Studies." *Sound Studies*. Special issue, *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, no. 86 (2011): 10–5.
- . "Pięć pojęć dźwięku. Dyscyplinarne przyporządkowania i zagęszczenia Sound Studies." Translated by Monika Pasiecznik and Sławomir Wojciechowski. *Kultura Współczesna*, no. 1 (2012): 20–30.
- Różewicz, Tadeusz. *Wiersze przeczytane*. Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, 2014.
- Russolo, Luigi. *L'Arte dei rumori*. Milano: Edizioni Futuriste di „Poesia,” 1916.
- Schaeffer, Pierre. "L'Acousmatique." In Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines* [1966]. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- . "Akuzmatyka." Translated by Julian Kutyla. In *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, edited by Christoph Cox and Daniel Warner. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.
- Sconce, Jeffrey. *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham and London: Duke University Press, 2000.
- Soffer, Oren. "'Silent Orality.' Toward a Conceptualization of the Digital Oral Features in CMC and SMS Texts." *Communication Theory* 20, no. 3 (2010): 387–404.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- Stewart, Garrett. *Reading Voices: Literature and the Phonotext*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990.
- Szendy, Peter. *Sur écoute: Esthétique de l'espionnage*. Paris: Minuit, 2007.
- Szyborska, Wisława. *Tutaj / Here*. Kraków: Znak, 2009.
- . *Wiersze wybrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2012.
- Toop, David. *Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*. New York: Continuum, 2010.
- Vandendorpe, Christian. *Du papyrus à l'hypertexte: Essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Paris: La Découverte, 1999.
- . *Od papirusu do hipertekstu: Esej o przemianach tekstu i lektury*. Translated by Anna Sawisz. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.

Wicke, Peter. "Das Sonische in der Musik." *PopScriptum. Texte zur populären Musik*, no. 10 (2008). https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/pst10_wicke.pdf.

Zagajewski, Adam. *Wiersze wybrane*, Kraków: Wydawnictwo a5, 2014.

Zumthor, Paul, "L'intertexte performanciel." *Texte. Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, no. 2 (1983): 49–59.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Andrzej HEJMEJ – Literatura w kulturze akuzmatycznej

DOI 10.12887/32-2019-1-125-05

Nowoczesne doświadczenie audialne kształtowane jest w dwudziestym i dwudziestym pierwszym wieku między innymi za sprawą rozwoju technologii i ekspansji mediów. Autor formułuje tezę, iż uczestnicy społeczeństwa medialnego funkcjonują dzisiaj w kulturze audiowizualnej, która przybiera formę kultury akuzmatycznej. Zgodnie z przyjętą optyką akcentuje fakt, że nowoczesne doświadczenie akuzmatyczne – rozmaite praktyki słuchania pośredniego, słuchanie „innym uchem” (formuła Pierre’a Schaeffera) – od początku ubiegłego stulecia rekonfiguruje hierarchię zmysłów. Mając na uwadze specyfikę doświadczenia audialnego, pokazuje, w jaki sposób wpływa ono na formę zjawisk literackich, praktyki odbioru i samo rozumienie literatury. W tym kontekście uprzywilejowane miejsce zyskuje fenomen głosu rozpatrywany w dwóch różnych sferach: jako głos in praesentia i głos in absentia.

Słowa kluczowe: literatura, głos, percepcja słuchowa, kultura akuzmatyczna, społeczeństwo medialne

Kontakt: Katedra Teorii Literatury, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Jagielloński, ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków

E-mail: a.hejmej@uj.edu.pl

<http://www.ktl.polonistyka.uj.edu.pl/prof-dr-hab.-andrzej-hejmej>

Andrzej HEJMEJ – Literature in an Acousmatic Culture

DOI 10.12887/32-2019-1-125-05

Modern auditory experience has been carved out in the 20th and 21st centuries in the context of technological advancement and media expansion. The author puts forward the thesis that members of a media society necessarily live in an audio-visual culture bearing acousmatic qualities. The approach used throughout the paper highlights the fact that modern acousmatic experience, which involves various forms of indirect listening, or listening with a ‘new ear’ (according to Pierre Schaeffer’s formulation), has been reconfiguring the hierarchy

of sense perception since the early 20th century. With a view to the specificity of auditory experience, the author reconstructs ways in which it affects the forms of literary phenomena, the practices of the reception of literary works, as well as their understanding as such. In this context, a privileged place belongs to the phenomenon of 'voice,' considered here in two different aspects, namely, as voice *in praesentia* and voice *in absentia*.

Translated by *Dorota Chabrajka*

Keywords: literature, voice, auditory perception, acousmatic culture, media society

Contact: Katedra Teorii Literatury, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Jagielloński, ul. Gołębia 16, 31-007 Cracow, Poland

E-mail: a.hejmej@uj.edu.pl

<http://www.ktl.polonistyka.uj.edu.pl/prof-dr-hab.-andrzej-hejmej>