

KATARZYNA CIEMIERA

UNIwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0002-1896-4882>

POLITYCZNE OBLICZA GŁOSU

KONSEKWENCJE BADANIA AUTORSKICH REALIZACJI POEZJI W AUDIOWIZUALNEJ KULTURZE XX I XXI WIEKU

Sound studies a badania autorskich realizacji poezji

Zmiany, jakie zaszły w sposobach rozumienia fenomenu dźwięku i głosu dzięki rozwojowi *sound and voice studies* na przełomie XX i XXI wieku, z całą pewnością nie pozostają bez wpływu na komparatystyczne eksploracje autorskich realizacji głosowych poezji. Krytyczny namysł nad widmową topologią głosu, jego akuzmatyczną istotą czy subwersywnym porządkiem wokalnym (do tych kwestii jeszcze powrócę) rzuca bowiem światło na alternatywne możliwości wielopłaszczyznowego oddziaływania literatury w dobie wtórnej oralności i konwergencji mediów.

Artykuł powstał w ramach projektu naukowego *Polityczny potencjał głosu poetyckiego. Konsekwencje słuchania poezji polskiej w audiowizualnej kulturze XXI wieku*, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (nr 2023/49/N/HS2/02551).

Co jednak ważne, powszechne funkcjonowanie autorskich realizacji głosowych poezji w warunkach kultury akuzmatycznej i audiowizualnej – a zatem w warunkach umożliwiających rozpowszechnianie głosów poszczególnych poetów na globalną skalę¹ – wiąże się nie tylko z dyskusjami na temat przeobrażeń w pojmowaniu ontologii dzieła literackiego czy w badaniach poetologicznych². Dotyczy ono również konieczności ponownego przemyślenia kategorii często wykorzystywanych do opisu i analizy najnowszej poezji, takich jak polityczne zaangażowanie czy sprawczość literatury. Ta kwestia jest o tyle istotna, że zaangażowanie polityczne, a tym samym krytyczne nastawienie do współczesności, leży u podstaw *sound studies*; *sound studies* z kolei pozostają często w nierozdzielalnym – choć problematycznym i chwiejnym – związku z komparatystycznymi eksploracjami autorskich wykonanych wierszy.

Z jednej strony rozwój studiów dźwiękowych na przełomie XX i XXI wieku był ważnym czynnikiem, który przyczynił się do intensyfikacji komparatystycznych analiz fenomenu głosu poetyckiego w realiach intermedialnych³. Zgodnie z założeniami *sound studies* badania nad autorskimi realizacjami głosowymi są konsekwencją przeobrażeń

¹ To właśnie możliwość szerokiej dystrybucji nagrań realizacji głosowych poezji w warunkach kultury akuzmatycznej wpłynęła na zwiększone zainteresowanie badaniami występów poetyckich na żywo (*live poetry*), a więc głosów poetyckich *in praesentia* (sformułowanie Andrzeja Hejmeja). Zob. Andrzej Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Kraków 2022, s. 174; zob. też idem, *Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym*, „Teksty Drugie” 2021, nr 2, s. 313. Por. Charles Bernstein, *Introduction* [w:] *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, red. idem, New York–Oxford 1998, s. 4.

² Szczególnie postulaty te wybrzmiewają w następujących pracach: Charles Bernstein, *Introduction...*, s. 9–10; idem, *Hearing Voices* [w:] *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, red. Marjorie Perloff, Craig Dworkin, Chicago–London 2009, s. 148; Peter Middleton, *How to Read a Reading of a Written Poem*, „Oral Tradition” 2005, t. 20, nr 1, s. 9–13; Julia Novak, *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*, Amsterdam–New York 2011, s. 19–22; Andrzej Hejmej, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury* [w:] idem, *Skryptoralność...*, s. 20; por. idem, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 99–101.

³ Obok *sound studies* inspirujące okazały się również badania w zakresie tradycji oralnych i etnopoetyki prowadzone przez takich badaczy jak: Dennis Tedlock (*The Spoken Word and the Work of Interpretation*, Philadelphia 1983), John Miles Foley (*How to Read an Oral Poem*, Urbana 2002), Ruth Finnegan (*The How of Literature*, „Oral Tradition” 2005, t. 20, nr 2, s. 164–187). O ich wpływie na rozwój metodologii w zakresie literaturoznawczych studiów nad *live poetry* szczegółowo pisze Julia Novak. Zob. Julia Novak, *Live Poetry...*, s. 34–36.

współczesnej audiosfery, wrażliwości audytywnej czy praktyk słuchania i słyszenia – stanowią one bowiem oczywistą odpowiedź na zmieniającą się sytuację literatury pod wpływem funkcjonowania coraz to nowszych technologii reprodukcji i dystrybucji dźwięku. W szczególności daje się to zauważyć w pracach omawiających przyczyny fascynacji autor-skimi odczytami poezji, która zdominowała kult profesjonalnej deklamacji aktorskiej w drugiej połowie XX wieku⁴. Ta przemiana kulturowa jest bez wątpienia adekwatnym przykładem tego, jak wszechobecność rozmaitych mediów i związane z nią konsekwencje społeczne – takie jak upowszechnienie mowy potocznej w eterze, eksperymenty z rejestracją głosu, polityzacja głosu poetyckiego czy zanikanie szkolnych praktyk elokucji – spowodowały liczne zmiany w zakresie zarówno komponowania poezji (np. pojawienie się nowych praktyk oralnych⁵), jak i w sposobach jej wygłaszania⁶.

Z drugiej znowu strony – na co zwraca uwagę Julia Novak (autorka jednej z pierwszych spójnych propozycji metodologicznych badań autorskich wykonań wierszy) – w znacznej mierze studia literackie tego rodzaju były podejmowane z biograficznej lub historycznej perspektywy, umożliwiającej przede wszystkim rekonstrukcję historii pojmowania głosu poetyckiego⁷. Próba opracowania historii dźwięku i głosu, choć niewątpliwie pozostaje ważnym celem, stanowi tylko jedno z licznych wyzwania, z jakimi mierzą się *sound studies*⁸.

W kontekście literaturoznawstwa można by powtórzyć za Jonathanem Sternem, że to nie „myślenie o głosie” (poetyckim), ale umiejętność krytycznego myślenia o naszej kulturze i zachodnich dualizmach

⁴ Najchętniej cytowaną publikacją tego rodzaju pozostaje: Lesley Wheeler, *Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920s to the Present*, Ithaca–London 2008.

⁵ Zob. Marjorie Perloff, *After Free Verse: The New Nonlinear Poetics* [w:] *Close Listening...*, s. 86–110.

⁶ Nicky Marsh, Peter Middleton, Victoria Sheppard, „Blasts of Language”: *Changes in Oral Poetics in Britain since 1965*, „Oral Tradition” 2006, t. 21, nr 1, s. 44–46.

⁷ Julia Novak, *Live Poetry...*, s. 46–48.

⁸ Badacze zajmowali się opracowywaniem historii dźwięku i głosu przede wszystkim na samym początku rozwoju *sound studies*. Zob. Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2003; Veit Erlmann, *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*, New York 2010.

przez „głos” (poetycki) decyduje o przynależności badań literaturoznawczych do *sound studies*⁹. Niemniej by uczynić z głosu poetyckiego (głosu poety) narzędzie dekonstrukcji zachodnich struktur myślenia zakorzenionych w literaturze i w literaturoznawstwie, należałoby najpierw – analogicznie do badań dźwiękowych – na nowo przemyśleć samo pojęcie głosu (poetyckiego).

Dążenie do dekolonizacji zachodnich ujęć sprawczości dźwięku i głosu w ramach *sound and voice studies* daje się zaobserwować w szczególności w ciągu ostatnich kilku lat. Zasadniczym wyzwaniem dla badań dźwiękowych okazuje się rewizja fenomenu głosu, który w zachodniej kulturze traktuje się nie jako materialne, dźwiękowe zjawisko, ale jako metaforę posiadania władzy, sprawczości oraz solidnie ukonstytuowanej tożsamości, co odzwierciedlają zresztą takie powiedzenia jak: „udzielać komuś głosu”, „zabrać głos” czy „mieć prawo głosu”¹⁰. Trudności z poszerzeniem wąskiego ujęcia sprawczości głosu bezpośrednio wynikają z jego uzależnienia od zachodniej tradycji metafizycznej i lingwistycznej (de Saussure’owska fonologia). Zgodnie z nią materialne właściwości głosu całkowicie podporządkowuje się funkcjom referencyjnym, a w szerszej perspektywie – funkcjom reprezentacyjnym. W praktyce oznacza to, że głos polityczny jest znaczący o tyle, o ile jest przezroczystym medium politycznego komunikatu (medium mowy), podtrzymuje obraz koherentnej tożsamości lub reprezentuje wykluczaną jednostkę, a raczej zastane wyobrażenie o niej („udziela jej głosu” przez zawłaszczenie jej historii za pomocą mowy).

Takie pojmowanie głosu zostało najwyraźniej przejęte przez zachodnią komparatystykę literacką. Po pierwsze, wiąże się ono z obecnością metaforycznego (bo literalnie nieobecnego) głosu zdeponowanego w literaturze. Świadczą o tym chociażby rozmaite definicje we współczesnych słownikach poetologicznych, na przykład ta z *The*

⁹ Jonathan Sterne, *Sonic Imaginations* [w:] *The Sound Studies Reader*, red. Jonathan Sterne, London–New York 2012, s. 3.

¹⁰ Amanda Weidman, *Voice* [w:] *Keywords in Sound*, red. David Novak, Matt Sakakeeny, Durham 2015, s. 232–234.

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: „«[g]łos» jest metaforą oralną stosowaną w opisie i analizie świata pisanego”¹¹. Po drugie zaś, zachodnie konceptualizacje głosu ujawniają się w literaturoznawczych tendencjach do sprowadzania jego politycznego oddziaływania do metafor „przywracania głosu jednostkom wykluczonym” czy „zabierania głosu w ich imieniu”, co widać na przykład we wprowadzeniach do rozmaitych antologii poezji politycznej.

Tymczasem z perspektywy *sound and voice studies* głos jest sprawczy nie dlatego, że stanowi wyraz spójnej tożsamości politycznej, lecz dlatego, że może tę tożsamość – jak i język, na której została ona ufundowana – znacząco skomplikować czy nawet zakwestionować. To pozornie zaskakujące ujęcie głosu w studiach dźwiękowych umożliwiło zjawisko akuzmatyki – współczesne zjawisko funkcjonowania głosów i dźwięków w separacji od ich źródła. Tacy badacze jak chociażby Steven Connor, Mladen Dolar, Brian Kane czy Amanda Weidman¹² dostrzegli, że nie tylko głos zarejestrowany, ale też każdy głos w istocie okazuje się akuzmatyczny, ponieważ każdy, gdy zostaje wydobyty z ciała, podlega choćby minimalnemu odcielesnieniu¹³. Dzieje się tak dlatego, że głos nie jest ani cechą, która nas opisuje, ani też tym, co po prostu istnieje – każdy moment emisji głosu stanowi moment jego zaniku. W kontekście tak nakreślonej widmowej topologii głosu staje się on zjawiskiem wymykającym się kategoryzacji i próbom podporządkowania go stabilnej podmiotowości. Tak pojmowany głos

¹¹ Eleanor Richards, *Voice* [w:] *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, red. Roland Greene et al., Princeton 2012, s. 1525. Zob. też: Fernand Hörner, *Stimme* [w:] *Handbuch Literatur & Musik*, red. Nicola Gess, Alexander Honold, Berlin 2017, s. 613.

¹² Zob. Steven Connor, *Edison's Teeth: Touching Hearing* [w:] *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity*, red. Veit Erlmann, Oxford–New York 2004, s. 153–172; Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge–London 2006; Brian Kane, *Sound Unseen: Acoustic Sound in Theory and Practice*, Oxford–New York 2014; Amanda Weidman, *Brought to Life by the Voice: Playback Singing and Cultural Politics in South India*, Oakland 2021.

¹³ Zagadnienie to szczegółowo omówiłam w tekście: Katarzyna Ciemiera, *Usłyszeć Innego. Głos zdeponowany w tekście w warunkach kultury akuzmatycznej*, „Teksty Drugie” 2024, nr 3, s. 258–262 [przedruk: *Usłyszeć Innego. Głos zdeponowany w tekście w warunkach kultury akuzmatycznej* [w:] *Dźwięk – głos – literatura. Przestrzenie intermedialności*, red. Andrzej Hejmej, Katarzyna Kucia-Kuśmierska, Katarzyna Ciemiera, Kraków 2024, s. 71–73].

jest więc nie tyle medium mowy i tożsamości, ile kluczowym środkiem ich kwestionowania.

Rozpoznanie te okazują się szczególnie wiążące w dobie obecnie toczonych w krytyce literackiej dyskusji nad politycznym zaangażowaniem i sprawczością najnowszej poezji, którym niejednokrotnie towarzyszą dążenia do metaforyzacji politycznego oddziaływania głosu poetyckiego. W świetle różnorodnych redefinicji zachodnich ujęć sprawczości dźwięku i głosu należy w szczególności przyjrzeć się politycznym wymiarom głosu poetyckiego, wyłaniającym się z dotychczasowych badań autorskich realizacji poezji. Krytyczny ogląd wybranych propozycji badawczych, którego podejmę się w tym tekście, służy opracowaniu perspektywy badania korelacji między politycznym potencjałem głosu poetyckiego a najnowszą polską poezją zaangażowaną politycznie. Korelacja ta – co objaśnię – będzie się opierała nie na ścisłych powiązaniach (*entanglement*), lecz raczej na „stycznych”, „przypadkowych” (*tangential*) relacjach, prowokowanych przez sam fenomen głosu.

Głos jako medium tożsamości i władzy. Zachodnie metafory politycznego głosu poetyckiego

W kręgu zachodnich metaforyzacji politycznej sprawczości głosu zamknięty jest nie tylko tekstowy głos poetycki, lecz również materialny, zmysłowy głos – głos czytającego poety – i to w sposób nawet bardziej złożony i problematyczny niż ten zdeponowany w tekście. Z jednej strony głos autorski, podobnie jak głos zdeponowany w tekście, doskonale wpisuje się w konwencjonalne sposoby traktowania głosu jako metafory posiadania władzy i solidnie ukonstytuowanej tożsamości. Z drugiej strony wikła się w kolejne, biegunowo odmienne kategoryzacje, które wzmacniają dualistyczne podziały zachodniej kultury. By uchwycić potencjalne konsekwencje tego rodzaju zachodnich praktyk konceptualizacyjnych, w pierwszej kolejności należałoby rozpatrzyć, jak fundamentalna dla współczesnego myślenia o sprawczości głosu poetyckiego, w szczególności zaś sprawczości politycznej, jest instancja

autora. W dobie wtórnej oralności o sile oddziaływania wykonywanego tekstu (czytanego, deklamowanego bądź improwizowanego) nie decyduje już bowiem jego przystawalność do idealnej, wzorcowej realizacji (jaką zakładały kultury przedpiśmienne)¹⁴, ale możliwość powiązania danego wykonania (danego głosu) z konkretną tożsamością.

Jak argumentuje Ron Silliman, w trakcie autorskich wystąpień poetyckich, w szczególności słamów i open mike'ów, złożone cechy formalne wygłaszanego wiersza, takie jak ukształtowanie poszczególnych strof, jednostek znaczeniowych czy wersów, są właściwie jeżeli nie nieobecne, to przynajmniej niesłyszalne¹⁵. Kluczową wartością tych odczytań jest bowiem ekspozycja nie samego tekstu, ale raczej tożsamości autorskiej, wyłaniającego się z utworu konkretnego „ja”, które daje się zobaczyć i przede wszystkim usłyszeć¹⁶. Nie zdumiewa więc, że na przełomie XX i XXI wieku, kiedy to czytanie wierszy stało się domeną w szczególności poetów, a nie profesjonalnych deklamatorów, badacze głosowych realizacji poezji skupiali się na roli, jaką w tych realizacjach odgrywa głos autora, a nie na fenomenie głosu *per se*. Chętnie podejmowano wówczas kwestie wpływu obecności głosu autorskiego (*humane vocal presence*)¹⁷ czy prezentacji autorskiej osobowości (*presentation of personality*) na odbiór wiersza¹⁸, a nawet dopatrywano się w figurze poety ucieleśnienia kultu osobowości (*poet as personality cult*), co skądinąd stanowiło zagadnienie jednej z pierwszych książek na temat *poetry reading: Words Out Loud* Marka Robinsona z 2003 roku¹⁹. Dla

¹⁴ Robert Kellogg, *Oral Literature*, „New Literary History” 1973, t. 5, nr 1, s. 58 [przekład: *Literatura ustna*, przeł. Przemysław Czaplinski [w:] *Literatura ustna*, wyb., wstęp, kalendarium i bibliografia idem, Gdańsk 2010, s. 63].

¹⁵ Ron Silliman, *Afterword: Who Speaks: Ventriloquism and the Self in the Poetry Reading* [w:] *Close Listening...*, s. 362.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Tyler Hoffman, *American Poetry in Performance: From Walt Whitman to Hip Hop*, Ann Arbor 2011, s. 128.

¹⁸ Ron Silliman, *Afterword...*, s. 362.

¹⁹ Mark Robinson, *In the Familiar Space of the Voice* [w:] idem, *Words Out Loud. Ten Essays about Poetry Readings*, Exeter 2002, s. 40. Za pierwszą publikację na temat *poetry reading* uznaje się *The Poetry Reading: A Contemporary Compendium on Language and Performance*, red. Stephen Vincent, Ellen Zweig, San Francisco 1981. Nie zyskała ona takiego rozgłosu jak – wielokrotnie przywoływany już tutaj – tom zbiorowy *Close Listening: Poetry and the Performed Word* z 1998 roku.

niszowego grona literaturoznawców, zajmującego się wtedy fenomenem głosu i dźwięku w literaturze, wszechobecność rozmaitych głosów autorskich rozbrzmiewających w przestrzeniach publicznych i w eterze okazała się – *nomen omen* – namacalnym wyrazem powtórnego wplecenia w intertekstualną tkankę literatury koncepcji autora, która w realiach ponowoczesnych zajmowała nierzadko marginalne miejsce w literaturoznawczych praktykach interpretacyjnych. Świadczą o tym chociażby powtarzające się w omówieniach *poetry reading* polemiki z postmodernistycznymi myślicielami, w szczególności z Rolandem Barthes'em i Jacques'em Derridą²⁰.

Na tle tak sprofilowanych badań (traktowanych, rzecz jasna, jako drugorzędne w monomedialnym literaturoznawstwie) szczególnym uznaniem cieszyły się rozpoznania Petera Middletona, który problematyzował zjawisko „odgrywania/inscenizowania autorstwa” (*performance of authorship*) w trakcie wystąpień poetyckich²¹. Zdaniem brytyjskiego literaturoznawcy autorskie czytania wierszy stanowiły okazje do estetycznego negocjowania tożsamości w kapitalistycznych warunkach dominacji jednostek anonimowych²². W tym sensie służyły one nie tylko kreacji osobistej marki autora ani tym bardziej podtrzymaniu iluzji bycia „blisko” poezji dzięki obecności poety. Notabene

²⁰ Najczęściej (ale nie wyłącznie) krytyce poddaje się *Śmierć autora* Rolanda Barthes'a (*The Death of the Author*, „Aspen” 1967, nr 5–6) oraz *O gramatologii* Jacques'a Derridy (*De la grammatologie*, Paris 1967). Zob. np.: Ron Silliman, *Afterword...*, s. 363–366; Peter Middleton, *Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, Tuscaloosa 2005, s. 53–54; Derek Furr, *Recorded Poetry and Poetic Reception from Edna Millay to the circle of Robert Lowell*, New York 2010, s. 7. W tym kontekście warto też przyrzeć się temu, jak warunki kultury akuzmatycznej (możliwości ingerencji w brzmienie zarejestrowanego głosu poety) skomplikowały pojęcie autorskiej podmiotowości. Zob. Katherine Hayles, *Voices Out of Bodies, Bodies Out of Voices: Audiotape and the Production of Subjectivity* [w:] *Sound States. Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, red. Adalaide Morris, Chapel Hill, NC–London 1997, s. 74–96. Zob. także: Julia Novak, *Live Poetry...*, s. 24–26; Peter Middleton, *Expanding Authorship: Transformations in American Poetry since 1950*, Albuquerque 2021, s. 6–7.

²¹ Zob. Peter Middleton, *The Contemporary Poetry Reading* [w:] *Close Listening...*, s. 262–299; idem, *Poetry's Oral Stage* [w:] *Performance and Authenticity in the Arts*, red. Ivan Gaskell, Salim Kemal, Cambridge 1999, s. 215–253; Peter Middleton, *Performing an Experiment, Performing a Poem: Allen Fisher and Bruce Andrews* [w:] *Additional Apparitions: Poetry, Performance & Site Specificity*, red. David Kennedy, Keith Tuma, Sheffield 2002, s. 29–55; Peter Middleton, *Distant Reading...*; idem, *How to Read a Reading of a Written Poem*, s. 7–34.

²² Peter Middleton, *How to Read a Reading of a Written Poem*, s. 24.

takie postrzeganie *poetry readings* było zazwyczaj oznaką dewaloryzacji tego rodzaju wydarzeń, które – jak wówczas przekonywali krytycy – zakłócały właściwy odbiór literatury²³.

Według Middletona w drugiej połowie XX wieku w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych autorskie realizacje poezji nadawały przede wszystkim sprawczość wygłaszanym ze sceny wierszom zaangażowanym politycznie²⁴. Wtenczas to właśnie obecność autora, urzeczywistniająca i konkretyzująca wierszowy komunikat, uczyniła z *poetry reading* – obok antywojennych manifestacji, równościowych marszów czy kontrkulturowych festiwali muzycznych – zorganizowaną formę oporu, na co już w latach 80. zwrócił uwagę Michael Davidson²⁵.

Nie bez powodu zresztą Middleton wiązał genezę zjawiska *poetry reading* ze słynnym odcytem w 1955 roku w Galerii Six w San Francisco poematu *Howl* (wtedy jeszcze nieopublikowanego) przez Allena Ginsberga²⁶. Badacz dobitnie podsumował, że fenomen tego czytania polegał na zaangażowaniu się twórcy w „performowanie swojego autorstwa”. Nieustannie eksponowana obecność Ginsberga wypełniała abstrakcyjne przestrzenie wiersza, aranżowane przez tekstualną grę między zaimkami osobowymi, względnymi i pytającymi, a jednocześnie urzeczywistniała proroczy ton utworu. Tym sposobem wierszowe deklaracje, jak na przykład: „[w]idziałem najlepsze umysły mojego

²³ Zob. np.: John Glassco, *A Real Good Noise: The Poet as Performer* [w:] *The Insecurity of Art: Essays on Poetics*, red. Ken Norris, Peter Van Toorn, Montréal 1982, s. 57–59; Don Cusic, *The Poet As Performer*, Lanham 1991; David Groff, *The Peril of the Poetry Reading: The Page Versus the Performance*, <https://poets.org/text/peril-poetry-reading-page-versus-performance> (dostęp: 30.01.2025). Należy przypomnieć, że w Polsce badaniem roli głosu autora w kreowaniu jego „osobistej marki” zajmował się Dominik Antonik. Zob. Dominik Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014; idem, *Literatura i ekonomia afektywna. Autor do kochania* [w:] *Pamięć i afekty*, red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Warszawa 2014, s. 125–141; Dominik Antonik, *Głos pisarza jako znak tożsamości. Od etyki do ekonomii, od jednostkowości do reprodukcji*, „Teksty Drugie” 2024, nr 3, s. 276–294 (przedruk: *Dźwięk – głos – literatura...*, s. 97–114).

²⁴ Peter Middleton, *How to Read a Reading of a Written Poem*, s. 24.

²⁵ Michael Davidson, ‘By ear, he sd’: *Audio-Tapes and Contemporary Criticism*, „Credences” 1981, t. 1, nr 1, s. 105–120. Zob. idem, *Technologies of Presence: Orality and the Tapevoice of Contemporary Poetics* [w:] idem, *Ghostlier Demarcations: Modern Poetry and the Material World*, Berkeley–Los Angeles 1997, s. 196–223.

²⁶ Peter Middleton, *Poetry’s Oral Stage*, s. 215–216; idem, *Distant Reading...*, s. 61–62.

pokolenia zniszczone szaleństwem, głodne historyczne nagie”²⁷, w publicznym odbiorze brzmiały: „Ja, Allen Ginsberg, widziałem te rzeczy i teraz wam o nich opowiem”²⁸. Wypowiadane głośno, stanowiły o utożsamianiu się poety z jednostkami marginalizowanymi – o wcielaniu poprzez głos ich doświadczeń w porządek wiersza²⁹.

W najszerszym ujęciu głos autora był więc gwarantem autentyczności politycznego przekazu utworu, prowokował i umacniał wywrotowe dążenia u zgromadzonego audytorium, nade wszystko jednak czynił słyszalnymi żądania tożsamości wykluczanych, które reprezentował w ramach sankcjonowanych dyskursów. Jak komentuje Raphael Allison w *Bodies on the Line: Performance and the Sixties Poetry Reading* (2014), w latach 60. XX wieku już samo zabranie głosu przez poetę, „wystawienie” przez niego swojego mówiącego ciała, przyjmowało formę gestu politycznego, jawnego protestu przeciwko białej hegemonii i kapitalistycznemu wyzyskowi, do czego nawiązuje zresztą sugestywny idiom *bodies on the line* wykorzystany w tytule jego książki³⁰. Znajduje to również odzwierciedlenie w słowach samego Ginsberga, który gdy wspominał wydarzenie w Galerii Six, stwierdził, że była to gwałtowna, lecz jednocześnie piękna ekspresja ich (późniejszego pokolenia beatników) rewolucyjnej podmiotowości³¹.

W tym kontekście na szczególną uwagę zasługują charyzmatyczne i epatujące gniewem poetyckie performanse artystów z ruchu The Black Arts Movement, które uczyniły z głosu czarnoskórego poety symbol sprzeciwu wobec powszechnego marginalizowania afroamerykańskiej tożsamości w drugiej połowie XX wieku. Tak istotną pozycję głosu

²⁷ Allen Ginsberg, Skowyt [w:] idem, *Utwory poetyckie*, przeł. i posł. Bogdan Baran, Kraków–Wrocław 1984, s. 7. Oryginalny cytat: „I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked”, zob. ibidem, s. 6.

²⁸ „I, Allen Ginsberg saw these things and am telling you now” [cyt. za: Peter Middleton, *Poetry’s Oral Stage*, s. 216; idem, *Distant Reading...*, s. 62].

²⁹ O politycznym potencjale „ucieleśnionego głosu” (*embodied voice*) Ginsberga, lecz w odniesieniu do odczytu poety w londyńskim Royal Albert Hall w 1965 roku, pisała Lesley Wheeler, *Voicing American Poetry...*, s. 166.

³⁰ Raphael Allison, *Bodies on the Line: Performance and the Sixties Poetry Reading*, Iowa City 2014, s. 34.

³¹ Allen Ginsberg, Gregory Corso, *The Six Gallery Reading [w:] Allen Ginsberg, Deliberate Prose: Selected Essays, 1952–1995*, red. Bill Morgan, New York 2000, s. 240.

w ramach kulturowego zgrupowania umacniał ponadto fakt, że renomowane „białe” wydawnictwa niechętnie publikowały tomiki i powieści Afroamerykanów niezależnie od ich poczytności. Za przykład mogą tutaj posłużyć zmagania Langstona Hughesa w dotarciu do szerszego audytorium. Dla pisarza, który uchodził za kluczową postać okresu Harlem Renaissance’u (renesansu afroamerykańskiej kultury w latach 20. i 30. XX wieku na Manhattanie), a także za właściwą inspirację powstania ruchu The Black Arts Movement, jedynym sposobem na prezentację i dystrybucję własnej twórczości była wędrówka domokrażna³².

Performatywne czytania wierszy przez czarnoskórych autorów w drugiej połowie XX wieku okazały się zatem przeciwagą dla opresyjnej białej kultury druku. I to, co ważne, do tego stopnia, że – jak sugeruje Bernardine Evaristo – performans literacki zaczął funkcjonować jako synonim „czarnej” poezji („[I] think performance poetry has become synonymous with poetry from Black writers”)³³. Jednocześnie wraz z myśleniem tego rodzaju zarysowało się – by powtórzyć za Tylerem Hoffmanem – ścisłe powiązanie (*entanglement*) między poetyckimi wystąpieniami (*oral performances*) a prezentacją przez twórców deklarowanej przynależności narodowej (*performance of nationhood and nationality*)³⁴. Zapoczątkowane więc jeszcze w latach 60. XX wieku starania o zakorzenienie afroamerykańskiej tożsamości w tradycji poetyckiej wyznaczyły poniekąd trajektorię rozumienia polityczności głosu we współczesnych realizacjach autorskich o charakterze performatywnym³⁵.

³² Sonia Sanchez, *Interview of Sonia Sanchez by Lock Haven University of Pennsylvania*, January 18, 2006, <http://www.lhup.edu/pr/releases/012006%20Sanchez%20answers.htm>. Cyt. za: Tyler Hoffman, *American Poetry...*, s. 168–169.

³³ Bernardine Evaristo, Nick Astley, *Head to Head [w:] Free Verse: Publishing Opportunities for Black and Asian Poets (Free Verse Report)*, red. Danuta Kean, project management Nick Murza, Emma Hewett, London 2007, s. 16.

³⁴ Cytat: „(...) we see how thoroughly entangled the relationship is between the oral performance of poetry and the performance of nationhood and nationality for these midcentury artists” (Tyler Hoffman, *American Poetry...*, s. 165).

³⁵ Ibidem, s. 200–201. Javon Johnson, *Killing Poetry: Blackness and the Making of Slam and Spoken Word Communities*, New Brunswick, NJ–London, s. 39–42.

Jak konkludują Susan B.A. Somers-Willett czy przywołany wcześniej Hoffman, w dzisiejszym literaturoznawstwie koncept politycznego głosu poetyckiego sprowadza się często do takich autorskich performansów wierszy politycznych, które w sposób nader ekspresyjny, wręcz agresywny i manifestujący pozycję władzy, „zabierają” głos w imieniu wykluczonych – wyrażają ich marginalizowaną tożsamość³⁶.

Przywołany problem fenomenalnie uświadamia Taylor Mali, autor z kręgu *spoken-word poetry*, w swoim utworze *How to Write a Political Poem*, parodiującym ustalone strategię wykonywania politycznej poezji³⁷. Twórca uzyskuje zamierzone efekty komiczne i ironiczne dzięki manierycznie wiernemu stosowaniu się do sformułowanych w wierszu zaleceń na temat skutecznego wygłaszania (komponowania ustnego) politycznego tekstu poetyckiego. Bez trudu można to usłyszeć już w pierwszych 20 sekundach utworu:

However it begins, it's gotta be loud
and then it's gotta get a little bit louder.
Because this is how you write a political poem
and how you deliver it with power.
Mix current events with platitudes of empowerment.
Wrap up in rhyme or r-r-r-r-rhyme it up in rap until it sounds
true.
Glare until it sinks in.
Because somewhere in Florida, votes are still being counted.
I said somewhere in Florida, votes are still being counted!
(...)³⁸

³⁶ Susan B.A. Somers-Willett, *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*, Ann Arbor 2009, s. 7–8, 69–77; Tyler Hoffman, *American Poetry...*, s. 165. Więcej na ten temat w artykule *The Political Potential of the Poetic Voice: The (Un)present Voice of the Other in Recent (Polish) Poetry*, który najprawdopodobniej ukaże się końcem 2025 roku w „The Journal of Sonic Studies”.

³⁷ Taylor Mali, *How to Write a Political Poem*, <https://www.youtube.com/watch?v=vwTbRjUKQb0> [dostęp: 30.01.2025]. Nagranie pochodzi z płyty: idem, *Conviction* [CD], Words Worth Ink and Wordsmith Press, 2003.

³⁸ Idem, *How to Write...*

Jakkolwiek się zaczyna musi być głośno
 a potem musi być jeszcze trochę głośniej.
 Bo tak się pisze polityczny wiersz
 i tak się go wygłasza z mocą
 Mieszaj bieżące wydarzenie z frazesami o sprawczości.
 Zawiań to w rym lub r-r-r-r-rapuj to tak, aż zabrzmie prawdziwie.
 Patrz groźnie, aż się wgrzyzie w umysły.
 Bo gdzieś na Florydzie nadal liczą głosy.
 Powiedziałem: gdzieś na Florydzie nadal liczą głosy!
 (...)

Nie ulega wątpliwości, że Mali od samego początku podejmuje grę ze swoim audytorium, wciela inicjalną radę w swoją praktykę („[h]owever it begins, it's gotta be loud”). Poeta, bez jakiegokolwiek uzasadnienia (nie jest to w końcu utwór polityczny ani polityczna manifestacja), agresywnie wykrzykuje pierwszą linijkę wiersza. W ten sam sposób postępuje z kolejnymi wersami, choć w wielu z nich, zwłaszcza w tych finalnych, otwarcie krytykuje zastane techniki nadawania politycznej sprawczości głosowi poetyckiemu.

Jakby tego było mało, Mali zaskakuje słuchających pretensjonalnymi okrzykami oraz – zgodnie z zapowiedzią w drugiej linijce („and then it's gotta get a little bit louder”) – wzmaganiem gdzieniegdzie głośności swojego złowrogiego tonu. Co ważne jednak, owo podnoszenie wysokości głosu nie ma na celu ekspozycji treści – skutecznego przekazu politycznego komunikatu. Pojawia się ono w tych miejscach, w których poeta eksponuje swoją potęgę i władzę (oczywiście w patriarchalnym rozumieniu tych kategorii), dla przykładu: „I said somewhere in Florida, votes are still being counted!”; „Glare until it sinks in”. W tym świetle autorowi nie wystarczy wykrzyknąć, że zmiany są możliwe, ponieważ „gdzieś na Florydzie nadal liczą głosy” (notabene jest to aluzja do wyborów prezydenckich w Stanach Zjednoczonych z 2000 roku³⁹); musi jeszcze głośniej wykrzyknąć, że on to powiedział

³⁹ Wydarzenie to skomentowano w filmie dokumentalnym *Decydujący głos* z 2008 roku w reżyserii Jaya Roacha.

(„I said somewhere in Florida, votes are still being counted!”). Nie wystarczy, że Mali sugestywnie spojrzy na publiczność – musi jej dobitnie zakomunikować, że to właśnie on patrzy na nią wyzywająco. Na podobnej zasadzie funkcjonują pozornie nieumotywowane okrzyki w wierszu. Wykrzyknienia, które mogą kojarzyć się ze stereotypowymi odgłosami męskich zaczepek (odgłos po: „Because this is how you write a political poem / and how you deliver it with power”) lub plemiennymi okrzykami wojennymi (okrzyki po: „Mix current events with platitudes of empowerment. / Wrap up in rhyme or”), występują zazwyczaj – jak widać na przykładach – po wyrażeniach konotujących władzę (w tych wypadkach: *power*, *empowerment*).

Już na podstawie tego krótkiego fragmentu wyraźnie słyhać, że Mali obnaża rzeczywiste intencje politycznych performansów poetyckich, a przy tym dekonstruuje zachodnie pojmowanie głosu w kategoriach posiadania władzy, sprawczości i silnie ukonstytuowanej tożsamości. Kolejne partie wiersza zaś jeszcze pogłębiają te dążenia:

Oooh–see what I did? I called Al Gore a Republican!
 That must mean that my political sensibilities
 are much more finely calibrated than yours.
 Create fatuous juxtapositions of personalities and political
 philosophies
 as if communism were the opposite of democracy
 (...) ⁴⁰

Ooo – widzisz, co zrobiłem? Nazwałem Ala Gore’a Republikaninem!
 To musi oznaczać, że moje wycucie polityczne
 jest o wiele subtelniejsze niż twoje.
 Twórz płytkie zestawienia osobowości i filozofii politycznych
 jakby komunizm był przeciwieństwem demokracji
 (...)

Wraz z postępowaniem utworu poetyckiego słuchacz odkrywa, że wystąpienie jest wyłącznie narcystyczną ekspresją politycznej sprawczości

⁴⁰ Taylor Mali, *How to Write...*

autora; ekspresją, która nie różni się znacząco od manifestacji jednostkowej potęgi w sankcjonowanych strukturach władzy. W tym kontekście wyrazistym podsumowaniem tego rodzaju praktyk wydaje się samo zakończenie wiersza: „Slamnation is the ultimate manifestation of poetic masturbation and egotistical ejaculation” („Slamnation to ostateczna manifestacja poetyckiej masturbacji i egoistycznej ejakulacji”).

Przywracanie głosu wykluczonym, przybierające formę narcystycznej ekspansji autorskiego „ja”, może nieść także dalsze – mniej oczywiste – konsekwencje. Nadmierne dążenie do utrwalenia konkretnej, marginalizowanej tożsamości w ramach wystąpienia poetyckiego pociąga za sobą ryzyko deprecjonowania innych podmiotowości. Takim przykładem może być chociażby, przywołane przez Javona Johnsona (badacza i poetę), utożsamianie się czarnoskórych slamerów z konstruktorem *strong blackman*, który wielokrotnie okazywał się opresyjny względem podmiotowości feministycznych i nieheteronormatywnych⁴¹. W tym sensie z pozoru konieczne „przywracanie” głosu wykluczonym w przestrzeni poetyckiej nierzadko odtwarza mechanizmy ich wykluczenia, zakorzenione w wiodących dyskursach.

„Neutralny” versus „performatywny” styl czytania. Polityczne konsekwencje dialektyki współczesnych autorskich realizacji poezji

Sedno problemu nie tkwi więc w tym, że performatywne autorskie realizacje poezji często przyjmują charakter polityczny. Wątpliwości powinny raczej wzbudzać praktyki utożsamiania ich wyłącznie z oczywistą formą zaangażowania politycznego. W istocie dewaloryzacja przez literaturoznawców tego rodzaju wykonań poetyckich, a w szczególności podważanie ich autentyczności, skutkuje – jak będę starała się przedstawić – jedynie pomnażaniem kolejnych ograniczających metafor i kategoryzacji.

⁴¹ Javon Johnson, *Killing Poetry...*, s. 31, 51.

Pierwsze zarzuty wobec teatralności autorskich odczytów o charakterze performatywnym zostały wysunięte już w latach 80. XX wieku. Krytycy i poeci, tacy jak John Glassco, Donald Hall, David Wojahn czy Philip Larkin – by wymienić chociażby kilku – zgodnie uznali, że autorskie czytania performatywne, odznaczające się pretensjonalną grą aktorską, przesadną emocjonalnością czy nadmierną gestykulacją, zacierają organizację syntaktyczną czytanych wierszy, zaburzają ich rytmy i melodie, a przede wszystkim uniemożliwiają doświadczanie samych tekstów⁴². Kojarzyły się im one wyłącznie z próżnymi formami występów scenicznych, na przykład z wodewilem (Wojahn)⁴³ czy operą komiczną (Hall)⁴⁴. Jak przekonywali, zasadniczym dążeniem tego rodzaju występów poetyckich było oczarowanie słuchających przy jednoczesnym odwróceniu ich uwagi od niedociągnięć kompozycyjnych prezentowanych utworów literackich. W tym świetle nie dziwi więc chociażby, że Larkin konsekwentnie odmawiał czytania swoich wierszy na spotkaniach autorskich⁴⁵, a Glassco upatrywał w wieczorach poetyckich jedynie okazji do wypromowania swojej twórczości⁴⁶.

Przywołane komentarze czy zachowania poetów dają powody, by sformułować następujący wniosek: w drugiej połowie XX wieku jakoś formalną wierszy danego autora nierzadko oceniano po wybranym przez niego stylu czytania (co nie miało rzecz jasna nic wspólnego z oceną samego czytania). Argument ten jest o tyle ważny, że zwraca uwagę na funkcjonowanie wartościującego podziału, który odzwierciedlał nie tylko panujące tendencje, lecz także różnice rasowe (w końcu poetami performerami byli zazwyczaj Afroamerykanie). Na obecność

⁴² John Glassco, *A Real Good Noise...*, s. 57; Donald Hall, *The Poetry Reading: Public Performance/Private Art*, „The American Scholar” 1985, t. 54, nr 1, s. 76; David Wojahn, „A Kind of Vaudeville”: *Appraising the Age of the Poetry Reading*, „New England Review and Bread Loaf Quarterly” 1985, t. 8, nr 2, s. 267–268; Philip Larkin interviewed by Robert Phillips („The Paris Review”) [w:] *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, red. George Plimpton, wstęp John Updike, London 1987, s. 157.

⁴³ David Wojahn, „A Kind of Vaudeville”..., s. 268.

⁴⁴ Donald Hall, *The Poetry Reading...*, s. 71.

⁴⁵ Philip Larkin interviewed..., s. 157.

⁴⁶ John Glassco, *A Real Good Noise...*, s. 57.

wyprowadzonej tutaj klasyfikacji autorskiego czytania wskazuje chociażby komentarz Wojahna:

[Niektórzy poeci] [a]by wyróżnić się jako performerzy, uciekli się do metod prezentacji i sztuczek, które mają więcej wspólnego z przemysłem rozrywkowym niż z literaturą. W takiej atmosferze nawet ci poeci, którzy pozostawali wierni tradycyjnym sposobom czytania poezji, podlegali oddziaływaniom nowej sytuacji literackiej⁴⁷.

Do pewnego stopnia takie jednoznaczne komentarze mógł tłumaczyć brak właściwych kategorii interpretacyjnych czy metodologii badań autorskich realizacji poezji, na co zwracał uwagę zresztą sam Wojahn:

Od co najmniej lat 60. XX wieku publiczne czytanie poezji stało się istotnym elementem amerykańskiej kultury literackiej. Mimo to niewiele dyskutowano o wpływie tego zjawiska na naszą wrażliwość, a także nie wypracowano jednoznacznych kryteriów określających, co stanowi udany odczyt poety prezentującego własną twórczość⁴⁸.

Paradoksalnie to właśnie wraz z rozwojem badań nad autorskimi realizacjami poezji, który datuje się na moment wydania w 1998 roku publikacji *Close Listening: Poetry and the Performed Word* pod redakcją Charlesa Bernsteina, amerykańskiego twórcy i literaturoznawcy, utrwalił się wartościujący podział na opozycyjne style czytania wierszy: styl neutralny i styl performatywny⁴⁹. W świetle wcześniejszych komentarzy uderzająca okazuje się tutaj przede wszystkim ewidentna waloryzacja stylów zawarta w samej terminologii. Styl neutralny, w przeciwieństwie do stylu performatywnego, nie wyraża ocen ani emocji, ale też – co ważne – nie faworyzuje żadnego z możliwych modusów prezentacji poezji (od łac. *neuter* – „żaden z dwóch”)⁵⁰. Tym samym nie

⁴⁷ David Wojahn, „A Kind of Vaudeville”..., s. 268 (przeł. K.C.).

⁴⁸ Ibidem, s. 266 (przeł. K.C.).

⁴⁹ Charles Bernstein, *Introduction*, s. 10.

⁵⁰ *Neuter* [w:] *Mały słownik łacińsko-polski*, red. Józef Korpany, Warszawa 2001, s. 418.

narusza on autonomii wiersza – nie zaburza jego rytmu czy melodii; jest przezroczystym medium jakości formalnych tekstu literackiego.

Już we wstępie do *Close Listening* Bernstein wyraźnie podkreśla, że neutralny (*neutral*), a więc antyperformatywny, antyretoryczny, nieekspresyjny (*anti-performative, anti-rhetoric, anti-expressivist*) styl czytania wynika z powszechnej antypatii wobec teatralności i sztuczności wystąpień performatywnych, które dominują nad oryginalnym brzmieniem czytanych wierszy („the ‘acting’ takes precedence over letting the words speak for themselves”)⁵¹. Kilkanaście lat później, w 2016 roku, jeszcze dobitniej zależność tę akcentuje Christopher Grobe – konstatuje, że możliwość neutralnej prezentacji poezji stała się oczywistym remedium dla twórców, którzy całkowicie zrezygnowali z czytania swoich utworów w obawie przed ich deformacją („The obvious remedy for poets who readings altogether. Instead, poets of vocal styles and bodily styles and bodily stances known colloquially as ‘neutral’”)⁵². Właściwe czytanie (*proper reading*), to jest czytanie neutralne – przekonuje dalej – pozwala bowiem na doświadczenie wiersza takiego, jakim jest („give us ‘the poem itself’”). Stąd już w istocie niedaleko do (nawet nieintencjonalnych) reprodukcji zachodnich dualizmów i wspierających się na nich uprzedzeń.

Można odnieść wrażenie, że wyodrębnianiu tego rodzaju opozycji sprzyja sformułowana przez Bernsteina metoda *close listening*, która naturalnie jest siostrzaną metodą *close reading*. Jak wyjaśniają Jason Camlot i Katherine McLeod, uważne czytanie odseparowuje aktualnie słuchany wiersz, tak zwany audiotekst, od jego wszelkich możliwych implikacji polityczno-społecznych⁵³, a co za tym idzie: służy koncentracji na właściwościach formalnych czytanego utworu. Naturalnie w trakcie dwóch dekad niewielka część badaczy wypracowała bardziej złożone strategie słuchania poezji, takie jak *distant listening* czy *slow listening*, które uwzględniają zawile zależności między konkretnym stylem

⁵¹ Charles Bernstein, *Introduction*, s. 11.

⁵² Christopher Grobe, *On Book: The Performance of Reading*, „New Literary History” 2016, t. 47, nr 4, s. 572.

⁵³ Jason Camlot, Katherine McLeod, *Introduction: New Sonic Approaches in Literary Studies*, „ESC. English Studies in Canada” 2020, t. 46, nr 2–4, s. 3.

autorskiego czytania poezji a kontekstem jego funkcjonowania⁵⁴. Mimo tego zróżnicowania metodycznego w badaniach literackich podział na opozycyjne style czytania pozostał jednak wiążący.

Wydaje się, że stanowi to pochodną nie tyle deklarowanej przez twórców konieczności przekazu formalnych jakości wiersza podczas autorskiego czytania, ile raczej zakorzenionego w nich pragnienia przekonywającej kreacji autorskiej tożsamości – takiej, która zostanie uznana za wiarygodną w danej kulturze. Wyjaśniałoby to, dlaczego zdecydowana większość analiz autorskich realizacji poezji sprowadza się do rozważania problemu autentyczności, to znaczy zgodności między problematyką utworu, głosem poety i jego ogólnym wizerunkiem. Przykładowo: w licznych omówieniach, chociażby tych kanonicznych Lesley Wheeler czy Dereka Furr, za wzór tejsze koherencji uznaje się poetkę Ednę St. Vincent Millay, której kobiecej, zmysłowy głos korelował z jej nieprzeciętną urodą oraz z przepełnionymi emocjami wierszami⁵⁵.

Co więcej, nawet w monografiach, które podejmują próbę przewyciężenia sztywnych ram klasyfikacyjnych, echem pobrzmiewają zastane kryteria oceny autorskich wystąpień. Takim przykładem jest przełomowa pod wieloma względami – przywoływana już tutaj – książka Allisona *Bodies on the Line* (2014). Jak wspominałam, autor dokonuje w niej dogłębnej analizy nagrań autorskich odczytów poezji z lat 60. XX wieku w ramach dialektyki humanistyczno-sceptycznej, a zatem dialektyki oscylującej między stylem performatywnym

⁵⁴ Tanya E. Clement, *Distant Listening or Playing Visualisations Pleasantly with the Eyes and Ears*, „Digital Studies / Le Champ Numérique” 2013, t. 3, nr 2, <https://www.digitalstudies.org/article/id/7237/> (dostęp: 30.01.2025); eadem, *Distant Listening and Resonance*, „ESC. English Studies in Canada” 2020, t. 46, nr 2–4, s. 279–284; eadem, *Dissonant Records: Close Listening to Literary Archives*, Cambridge, MA–London 2024; Helena Grehan, *Slow Listening: The Ethics and Politics of Paying Attention, or Shut up and Listen*, „Performance Research” 2019, t. 24, nr 8, s. 53–58; Marit J. MacArthur, Lee M. Miller, *Slow Listening: Digital Tools for Voice Studies*, „DHQ: Digital Humanities Quarterly” 2023, t. 17, nr 2, <https://digitalhumanities.org/dhq/vol/17/2/000688/000688.html> (dostęp: 10.02.2025); Chris Mustazza, *Machine-Aided Close Listening: Prosthetic Synaesthesia and the 3D Phonotext*, „DHQ: Digital Humanities Quarterly” 2018, t. 12, nr 3, <https://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/12/3/000397/000397.html> (dostęp: 10.02.2025).

⁵⁵ Lesley Wheeler, *Voicing American Poetry...*, s. 39–59; Derek Furr, *Recorded Poetry...*, s. 83–113.

(tj. humanistycznym, który służy przystosowaniu się do oczekiwania odbiorców) a stylem neutralnym (tj. sceptycznym, który jest zdystansowany i pozbawiony emocji). Mimo skomplikowania dotychczasowych strategii interpretacyjnych Allison nie rezygnuje z faworyzowania powszechnie akceptowanego stylu czytania. W swoich interpretacjach nierzadko sugeruje, że momenty przełamania stylu humanistycznego stylem sceptycznym determinują potencjał oddziaływania poezji. W tej kwestii raczej trudno się z nim nie zgodzić; warto zauważyć jednak, że podobny rezultat osiąga się dzięki przekraczaniu właściwości stylu sceptycznego. Choć kwestie interpretacyjne mogą być dyskusyjnym wyznacznikiem aprobaty stylu neutralnego przez Allisona, to wprowadzenie do *Bodies on the Line* nie pozostawia już – jak sądzę – żadnych wątpliwości. We wstępie badacz parafrazuje początkową scenę z powieści *Leaving the Atocha Station* (2011) Bena Lenera, która traktuje o autorskim czytaniu wierszy przez dwóch poetów podczas wieczoru literackiego⁵⁶. Pierwszy z nich, Tomás, reprezentujący performatywny styl prezentacji – jak referuje narrator książki – „nie wyglądał tak, jakby miał zamiar czytać poezję, lecz raczej śpiewać flamenco albo płakać” („Tomás looked less like he was going to read poetry and more like he was going to sing flamenco or weep”)⁵⁷. Drugi z kolei, Adam, czytał „beznamiętnie i monotonicznie, ale jednocześnie zaskakująco emanował pewnością siebie” („a deadpan and monotonic but surprisingly confident way”)⁵⁸. Jak nietrudno się domyślić, to właśnie Adam zyskał przychyłność publiczności, co Allison podsumowuje następująco:

Styl Tomása, który wydaje się emanować autentyczną obecnością, został przekształcony w antologię przewidywalnych, gestycznych motywów. Natomiast występ Adama obraca się przeciwko własnym dążeniom do pozostania obojętnym [względem publiczności – K.C.]⁵⁹.

⁵⁶ Raphael Allison, *Bodies on the Line...*, s. xi–xvii.

⁵⁷ Ben Lerner, *Leaving the Atocha Station*, New York 2011, s. 35. Cyt. za: Raphael Allison, *Bodies on the Line...*, s. xi.

⁵⁸ Ben Lerner, *Leaving...*, s. 38. Cyt. za: Raphael Allison, *Bodies on the Line...*, s. xii.

⁵⁹ Raphael Allison, *Bodies on the Line...*, s. xii [przeł. K.C.].

W tej perspektywie nie dziwi zatem, że – jak twierdzi Wheeler – to właśnie neutralny styl jest normą współczesnych spotkań poetyckich⁶⁰. Zastanawiające powinno być jednak, co leży u podstaw dominacji tego stylu. Światło na ten problem rzucają badania empiryczne Marit J. MacArthur. Z punktu widzenia moich dalszych rozważań istotne okazują się w szczególności jej dwa artykuły: *Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies*⁶¹ oraz *Beyond Poet Voice: Sampling the (Non-)Performance Styles of 100 American Poets*, który powstał we współpracy z Georgią Zellou oraz Lee M. Millerem⁶².

W pierwszym tekście literaturoznawczyni – w odróżnieniu od pozostałych badaczy – nie założyła obecności stylu neutralnego w czytaniach poetów, lecz postanowiła zweryfikować, czym właściwie jest rzekoma neutralność czytania. Dzięki analizie wybranych autorskich realizacji poezji udało się jej ustalić, że styl neutralny jest głęboko zakorzeniony w religijnych rytuałach, przede wszystkim w obrzędach judeochrześcijańskich. Wyszczególnione przez nią cechy stylu neutralnego – na przykład: powtarzanie intonacji opadającej, utrzymywanie wąskiego zakresu wysokości głosu, tłumienie idiosynkratycznej ekspresji powściągliwym tonem czy podporządkowywanie wzorców intonacyjnych, które wynikają z organizacji wiersza, dominującej kadencji oraz powolnemu, równomiernemu tempu – wykazywały podobieństwo z monotonnymi inkantacjami (*monotonous incantation*), charakterystycznymi dla recytowanych i śpiewanych form religijnych, chociażby pieśni, psalmów i litanii⁶³.

Oczywiście, nie w każdej literackiej kulturze Zachodu nieprzejrzystą definicję „neutralnego stylu czytania” daje się tak łatwo zastąpić precyzyjniejszym pojęciem „stylu monotonnego”. Przykładowo Valentina Colonna – która jako pierwsza dokonała fonetycznej analizy autorskich realizacji głosowych dwudziestowiecznych poetów włoskich

⁶⁰ Lesley Wheeler, *Voicing American Poetry...*, s. 140.

⁶¹ Marit J. MacArthur, *Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies*, „PMLA. Publications of the Modern Language Association” 2016, t. 131, nr 1, s. 38–63.

⁶² Marit J. MacArthur, Georgia Zellou, Lee M. Miller, *Beyond Poet Voice: Sampling the (Non-)Performance Styles of 100 American Poets*, „Journal of Cultural Analytics” 2018, t. 3, nr 1, s. 1–72.

⁶³ Marit J. MacArthur, *Monotony, the Churches of Poetry Reading...*, s. 44.

i hiszpańskich (w ramach przypomnienia: badania autorskich odczytów wierszy, choć i tak nieliczne, prowadzone są głównie w ośrodkach anglosaskich) – wraz ze współpracującymi z nią badaczami Stefanem Damato i Antoniem Pamiesem Bertránem polemizują z MacArthur i dowodzą, że w odniesieniu do neutralnego sposobu czytania współczesnych poetów hiszpańskich sugestywniejszym określeniem będzie termin „styl deklaratywny”⁶⁴. Niemniej niezależnie od tego, na ile zaproponowana kategoria „monotonności” będzie funkcjonalna w interpretacji dominujących tendencji czytania w poszczególnych kontekstach, w moim przekonaniu istotna jest przede wszystkim następująca teza: „neutralny” styl czytania jako styl „monotonny” okazuje się specyficzną (bo nawiązującą do rytuałów) odmianą stylu performatywnego. Występowanie zaś jakichkolwiek zależności między pozornie binarnymi stylami czytania komplikuje zarówno dotychczasowy podział, jak i ufundowaną na nim waloryzację.

Badania nad tak zwanym głosem poety (neutralny styl czytania) literaturoznawczynie MacArthur, neurobiologa Millera i lingwistki Zellou jeszcze wyraźniej potwierdzają opresyjność tej opozycji. W dużym uproszczeniu naukowcy dokonali w odniesieniu do 12 wskaźników prozodycznych kompleksowej analizy 100 nagrań autorskich realizacji głosowych poezji, przygotowanych przez poetów różniących się pod względem wykształcenia, orientacji seksualnej, przynależności narodowej, klasowej, etnicznej czy pokoleniowej (50 poetów urodzonych przed 1960 rokiem, 50 poetów urodzonych po 1960 roku)⁶⁵. Dostrzegli oni wówczas (przytoczę tylko najważniejsze ustalenia), że w obu analizowanych grupach białych poetów (mężczyzn), urodzonych przed rokiem 1960 i po nim, dominuje styl czytania, który moglibyśmy określić neutralnym (formalny, mniej ekspresyjny, mniej dramatyczny)⁶⁶. Co więcej, popularność tego stylu wśród białych poetów drugiej grupy (urodzonych po 1960 roku) wzrosła nieznacznie w porównaniu

⁶⁴ Valentina Colonna, Antonio Pamies Bertrán, Stefano Damato, *Towards a Phonetic History of the Voices of Spanish Poets: A First Experimental Study on the Generation of '27*, „Estudios de Fonética Experimental. Journal of Experimental Phonetics” 2024, t. 33, s. 22–23.

⁶⁵ Marit J. MacArthur, Georgia Zellou, Lee M. Miller, *Beyond Poet Voice...*, s. 16–33.

⁶⁶ Ibidem, s. 34–37.

do popularności tego stylu w grupie pierwszej. Tymczasem u białych kobiet urodzonych przed 1960 rokiem zdecydowanie przeważał styl, który moglibyśmy zdefiniować jako performatywny (konwersatoryjny, ekspresyjny, dramatyczny)⁶⁷. Wraz z upowszechnianiem się autorskich realizacji głosowych we współczesnej kulturze można było jednak zaobserwować wśród kobiet (urodzonych po 1960 roku) wyraźną tendencję do upodabniania prezentowanego przez nie stylu czytania do stylu preferowanego przez mężczyzn⁶⁸.

Z przedstawionych wyników daje się wywnioskować, że „neutralny styl czytania” („głos poety”) stanowi pochodną uprzywilejowania w kulturach patriarchalnych tak zwanego męskiego sposobu ekspresji, czyli zdystansowanego i niewyrażającego emocji. Nie ulega wątpliwości, rzecz jasna, że rezultaty analiz statystycznych są zazwyczaj dyskusyjne i powinny stanowić przede wszystkim punkt odniesienia bardziej szczegółowych interpretacji. Przywołałam jednak to badanie, by za pomocą zaprezentowanych w nim obserwacji unaocznic, jak dotychczasowe eksploracje fenomenu głosu (poetyckiego) i jego sprawczości w literaturoznawstwie odbiegały od podejmowanych na ten sam temat rozważań w ramach *sound and voice studies*.

Większość studiów literackich nad politycznością głosu poety powiela konwencjonalne schematy myślenia o sprawczości politycznej, co w konsekwencji przyczynia się do pogłębienia już nie tylko konwencjonalnego, lecz także opresyjnego podziału na autentyczny i przekonujący „głos poety” oraz teatralny i polityczny „głos performerera”. Z perspektywy *sound studies* zjawisko głosu rozpatruje się nie w kategorii medium mowy, ale w kategorii jego sprawczości w odniesieniu do możliwości skutecznego przekazu komunikatu politycznego czy reprezentacji konkretnej tożsamości politycznej. W takim podejściu istotna okazuje się zdolność głosu do chociażby chwilowego znoszenia binarnych opozycji i wynikających z nich wzorców politycznej reprezentacji. W związku z tym, niejako w duchu *sound studies*, chciałabym zaproponować takie sposoby analizy i interpretacji głosu w literaturze,

⁶⁷ Ibidem, s. 37–46.

⁶⁸ Ibidem.

które umożliwią uświadomienie sobie, że głos jest nie tylko nośnikiem dyskursów i tożsamości, lecz także instrumentem ich kwestionowania.

Zakłócenia mowy. Subwersywny potencjał głosu poety w perspektywie studiów dźwiękowych

W tym miejscu warto raz jeszcze powrócić do punktu wyjścia: uwikłanie głosu autorskiego w zachodnie metafory politycznej sprawczości jest o wiele bardziej problematyczne niż uwikłanie w nie głosu zdeponowanego w tekście. Akuzmatycznej natury głosu, z której – według licznych przykładów studiów dźwiękowych – wynika jego właściwa sprawczość (zdolność do wymykania się wszelkim kategoryzacjom), znacznie łatwiej doświadczyć podczas czytania aniżeli słuchania tekstu literackiego, chociażby dlatego, że tekst literacki, by powtórzyć za Justinem St. Clairem, z założenia jest akuzmatyczny⁶⁹. W odniesieniu do głosu jako zjawiska fizycznego (np. głosu poety) pytanie „kto tam jest?” („who is this?”), konstytutywne dla ujawnienia akuzmatycznej istoty głosu, często okazuje się chybione. Jak argumentuje Nina Sun Eidsheim, wybitna badaczka reprezentująca *voice studies*, „głos nie jest pojedynczy, jest zbiorowy” („voice is not singular; it is collective”), a co za tym idzie: „głos nie jest wrodzony, jest kulturowy” („voice is not innate; it is cultural”), a „źródło głosu nie tkwi w śpiewaku; tkwi w słuchaczu” („voice’s source is not the singer; it is the listener”)⁷⁰. Innymi słowy, w ujęciu akuzmatyki odpowiedź na pytanie „kto tam jest?” nie jest wcale taka oczywista, jak mogłoby się to wydawać. Choć głos rzeczywiście nie przynależy do konkretnego ciała (nie jest jego własnością, nie podlega dezakuzmatyzacji, a więc wymyka się kategoryzacjom

⁶⁹ Justin St. Clair, *Literature and Sound* [w:] *The Routledge Companion to Sound Studies*, red. Michael Bull, London–New York, NY 2019, s. 355.

⁷⁰ Nina Sun Eidsheim, *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*, Durham NC–London 2019, s. 9.

i próbom upodmiotowienia), to jednak za jego sprawą zostaje wyemitowany w przestrzeń warunkujących go relacji.

Zdaniem Brandona LaBelle'a – artysty dźwiękowego i wpływowego teoretyka *sound studies* – zawile zależności między głosem a danym ciałem możemy pojąć, jeżeli zrozumiemy, jak ważną rolę w nawiązywaniu relacji ciała ze światem odgrywają usta⁷¹. Usta są bowiem fizycznym miejscem „wyjścia” głosu; „otaczają” głos tuż przed decydującym momentem opuszczenia przez niego ciała („the mouth is so clearly around voice – it is the voice's physical envelope”)⁷². W sposób oczywisty ruchy warg determinują więc ostateczne brzmienie i oddziaływanie głosu – można rzec: usta mówią, zanim jakikolwiek dźwięk zostanie wydobyty z ciała (ilustrują to zresztą powszechne powiedzenia: „wyjąć komuś z ust coś” czy „odczytywać coś z ruchu warg).

Wydaje się zatem – jak argumentuje dalej LaBelle – że sprawczość głosu wcale nie wynika wyłącznie z jego bezcielesnej i odpodmiotowionej natury (akuzmatycznej istoty głosu), jak twierdzili na przykład Mladen Dolar czy Steven Connor. Głos, warunkowany przez konkretne ciało, zawsze będzie artykulacją jakiejś podmiotowości⁷³. Co istotne jednak, podmiotowość, którą ten głos ujawnia, nigdy nie będzie podmiotowością stabilną, ponieważ funkcjonowanie głosu – jego „wychodzenie” do świata, do drugiego – opiera się na napiętych relacjach między siłami uprzedmiotowienia głosu a dążeniem samego głosu do przekraczania własnego ciała. W tym ujęciu sprawczość głosu polegałaby więc na tworzeniu chwilowych spięć, nagłych momentów dezorientacji, które – jeżeli zostaną usłyszane – mogą ujawnić i przewartościować opresyjne mechanizmy języka.

Znacznie wcześniej (choć w zdecydowanie szerszym kontekście) o konieczność doświadczania napięć między mową a głosem upomniał się Michel Serres w *Les cinq sens* z 1985 roku (warto tutaj nadmienić, że refleksje filozofa okazały się fundamentalne dla rozwoju badań z zakresu *sound and sensory studies*). W rozdziale *Esprits Animaux*

⁷¹ Brandon LaBelle, *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, New York–London 2014, s. ix–x.

⁷² Ibidem, s. 3.

⁷³ Ibidem, s. 4–5.

francuski myśliciel snuje opowieść o trzech językach czy (by wyrazić się precyzyjniej) w charakterystyczny dla niego poetycki sposób podejmuje namysł nad trzema wymiarami języka⁷⁴. „Pierwszy język”, tak zwana mowa, jest według Serresa językiem władczym i wykluczającym, podporządkowującym sobie jednostkowe doświadczenia i kształtującym ludzkie rozumienie świata. Filozof obarcza go winą za zabójstwo „drugiego języka” – naszej zdolności doświadczenia świata, utrzymywania relacji z czującym ciałem ziemi⁷⁵.

Dla filozofa struktura ludzkiego języka – jego logiczna i przyczynowa składnia czy zawarte w nim dążenie do werbalnego uporządkowania kategoryzacji – stanowi materialne świadectwo „anestezji” (*anesthésie*) ludzkiego poznawania świata za pomocą wszystkich pięciu zmysłów⁷⁶. Jak podsumowuje, obudzenie w sobie wrodzonej umiejętności odczuwania wymaga otwarcia się na działanie „trzeciego języka”, a więc na doznawanie wypieranych i odrzucanych przez pierwszy język momentów dezorientacji, zamętu, napięć, a w skrajnych przypadkach nawet obrzydzenia⁷⁷. Doświadczenie napięć między mową a dźwiękiem (życiem) wiąże się bowiem z jednoczesnym doświadczeniem „pęknięć” klarownie zdefiniowanych kategorii. Według Serresa to właśnie zbliżanie się do wszelkiego rodzaju konfuzji czy odkrywanie miejsc repulsywnych w mowie okazują się współczesnym wyzwaniem humanistyki, ufundowanej na rozmaitych podziałach i klasyfikacjach⁷⁸.

W tak nakreślonej perspektywie rewizja literaturoznawczych interpretacji politycznej sprawczości głosu poetyckiego powinna rozpocząć się od gruntownego przemyślenia charakteru relacji wiążących głos i mowę, głos i tożsamość czy głos i polityczną sprawczość. Do tej pory badania autorskich realizacji głosowych opierały się na ustalaniu stałych i ścisłych powiązań (*entanglement*) między konkretnym oddziaływaniem głosu (np. politycznym) a odpowiadającą mu podmiotowością. W istocie jednak zależności zachodzące między głosem a ciałem są

⁷⁴ Michel Serres, *Les cinq sens*, Paris 1998 [1985], s. 200–201.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem, s. 203–205.

⁷⁷ Ibidem, s. 215–216.

⁷⁸ Ibidem, s. 216.

zdecydowanie bardziej dynamiczne oraz ulotne. Głos – o czym wspominałam – nie jest oczywistym wyrazem podmiotowości ani też jej oczywistym odrzuceniem, funkcjonuje raczej dzięki nieustannej oscylacji między żądaniem podmiotowości a dążeniem do odpodmiotowienia. Jak sugeruje Eva Haifa Giraud (znana przede wszystkim z jej badań nad aktywizmem i teorią nieantropocentryczną) w książce *What Comes after Entanglement?*, analiza jakichkolwiek niejednoznacznych relacji zawsze musi być zwrócona w kierunku wykluczeń, które implikują silnie ukonstytuowane powiązania (*exclusions of their entanglement*)⁷⁹.

W tym ujęciu funkcjonalną kategorią interpretacyjną może okazać się obecnie wypracowywana w ramach *sound studies* kategoria „tangentiality” lub „tangential relations”, którą po raz pierwszy poddano pod dyskusję podczas konferencji *Tangentiality: Passing Relations in the Arts, Literature, Music, and Performance* (16.11–17.11.2024 roku, University of Copenhagen, pomysłodawcy: Holger Schulze i Stefanie Heine; obecnie trwają prace nad tomem pokonferencyjnym)⁸⁰. W ujęciu matematycznym styczna (*tangent*) to linia, która dotyka okręgu tylko w jednym punkcie, w ujęciu humanistycznym zaś relacjami stycznymi możemy określać relacje przelotne, chwilowe, nierzadko przypadkowe, które – jeśli zwrócić na nie uwagę – okazują się decydujące dla interpretacji zaistniałej sytuacji.

Napięcia między głosem a mową zazwyczaj przyjmują charakter relacji stycznych (*tangential relations*). Liczne zakłócenia mowy – spowodowane na przykład nagłymi odgłosami (kichnięcie, chrząknięcie, beknięcie) czy niedopasowaniem tonu i tempa głosu do wygłaszanego przekazu – wprowadzają nagłą, chwilową dezorientację. W dłuższej perspektywie nie okazują się jednak niczym szczególnym, dopóki nie zwrócimy uwagi na ich potencjał sprawczy – możliwości zaburzania dyskursów czy sankcjonowanych wizji tożsamości.

⁷⁹ Eva Haifa Giraud, *What Comes after Entanglement? Activism, Anthropocentrism, and an Ethics of Exclusion*, Durham, NC–London 2019, s. 4.

⁸⁰ Program konferencji dostępny na stronie: *Tangentiality. Passing Relations in the Arts, Literature, Music, and Performance*, <https://artsandculturalstudies.ku.dk/calendar/2024/tangentiality/> (dostęp: 22.02.2024).

Wydaje się, że zaskakujące rezultaty mogłaby zatem przynieść interpretacja sprawczości lub fenomenu głosu poetyckiego właśnie w ramach relacji stycznych. Jeżeli podążać nakreślonym tu wcześniej tropem, to w analizie tego zjawiska należałoby się skupić nade wszystko na powszechnie ignorowanych lub zupełnie niedostrzegalnych (niesłyszalnych) napięciach między głosem, mową a fingowaną tożsamością poety, prowokowanych przez samo brzmienie głosu lub odpowiednie (a lekceważone) strategie posługiwania się głosem. Mowa tutaj, dla przykładu, o wszelkich błędach i niedociągnięciach występujących w trakcie odczytów, o niedopasowaniu tonu głosu do treści czytanego wiersza czy o niestarannej (wręcz niechlujnej) deklamacji. Skupienie się na tego rodzaju napięciach wyzwala interpretacje autorskich realizacji poezji spod opresyjnych kategorii i konwencjonalnych ujęć metaforycznych: umożliwiałoby dostrzeżenie, że nie tylko praca tekstu, lecz także praca głosu odgrywają ogromną rolę w przewartościowywaniu języka, rewizji jednoznacznych pojęć czy kwestionowaniu stabilnych tożsamości. W tym podejściu badawczym istotne okazuje się więc nie polityczne znaczenie przypisywane głosowi poetyckiemu, ale drzemiący w wierszu potencjał sprawczy, który może zostać ujawniony dzięki gestowi interpretatora.

W prowadzonych przeze mnie badaniach⁸¹, w ramach dążeń do unocznienia różnicy między sprawczością głosu a sprawczością poetyckiej mowy, skupię się na realizacjach głosowych i muzycznych poetów zaangażowanych politycznie, na przykład Konrada Góry, Szczepana Kopyta i Kamili Janiak. Realizacje te zostaną omówione w ramach następujących trzech sytuacji – ironicznych realizacji głosowych, złych strategii czytania, funkcjonowania głosu jak papierka lakmusowego – które teraz tylko krótko omówię w celu nakreślenia zaproponowanej przeze mnie perspektywy badawczej. W każdej z tych sytuacji głos autora okazuje się sprawczy nie ze względu na pełnione przez niego funkcje referencyjne (przekaz politycznego komunikatu, ekspresja

⁸¹ Analizy będą dokonywane w ramach projektu naukowego *Polityczny potencjał głosu poetyckiego. Konsekwencje słuchania poezji polskiej w audiowizualnej kulturze XXI wieku*, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (nr 2023/49/N/HS2/02551).

podmiotowości itd.), lecz ze względu na skuteczne zakłócenia transferu znaczeń, wynikających z tekstowej logiki wiersza.

Pierwsza, najbardziej oczywista sytuacja dotyczy „ironicznych realizacji głosowych”, niewspółmiernych z retoryką poetyckiego zapisu. Stanowi ona wyraźną przeciwwagę dla dominujących w studiach literackich tendencji do analizy autorskich odczytów poezji pod kątem ich autentyczności – zgodności treści wiersza z głosem i wizerunkiem poety. W polskiej literaturze fenomenalnym przykładem niekoherencji między tymi trzema wymiarami wydaje się twórczość Kamili Janiak.

Poetycki idiom autorki określa się – oczywiście nie bez powodu – jako politycznie zaangażowany, buntowniczy, punkowy czy nawet anarchistyczny⁸². Obrazu punkowej podmiotowości dopełnia z kolei charakterny, ostry wokal Janiak, który zaprezentowała jako piosenkarka w rozmaitych zespołach wywodzących się właśnie z postpunka⁸³. Wyobrażanie to zostaje jednak zawieszona po wysłuchaniu niektórych odczytów autorskich poetki, chociażby tych przygotowanych przez nią w formie 13-minutowego nagrania w ramach wydarzenia Międzyszece Noc Kultury w 2020 roku⁸⁴.

W przywołanych realizacjach Janiak wypowiada swoje wiersze zaangażowane politycznie, zwłaszcza w tonie krytyki feministycznej, głosem na wskroś subtelnym, łagodnym, niezbyt donośnym; według kategorii genderowych – powiedzielibyśmy – zmysłowym i kobiecym. Jednocześnie autorka utrzymuje go na stałym poziomie intonacyjnym i w wąskim zakresie wysokości, by nadać mu melancholijny ton. Co więcej, precyzyjna analiza realizacji poetyckich Janiak, dokonana w programie komputerowym PRAAT (program do analizy mowy), umożliwiła dostrzeżenie, że autorskie odczyty zaangażowanych tekstów poetki paradoksalnie wykazują cechy bardziej zbliżone

⁸² Alina Świeściak, *Kamila Janiak i punk*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 33, s. 150–170; Jakub Skurtys, *Kamila Janiak. Ja-składnia* [w:] idem, *Wspólny mianownik. Szkice o poezji i krytyce po 2010 roku*, Wrocław 2020, s. 113–128.

⁸³ Kamila Janiak jest wokalistką takich zespołów jak Delira & Kompany, We Hate Roses, Tak Zwani Mordercy, Krúk i Das Moon.

⁸⁴ Nagranie dostępne na portalu YouTube: Międzyszeceki Ośrodek Kultury, *Wiersze Wybrane – Kamila Janiak – Międzyszece Noc Kultury 2020*, https://youtu.be/X4C7on0jx_l?si=QZtgqOTh_uQXBMEG (dostęp: 6.12.2024).

do neutralnego stylu czytania wierszy aniżeli do adekwatnego w tym przypadku stylu performatywnego.

Najwyraźniej słyhać to na przykładzie utworu *technicolor apocalypse*, który otwiera tom *zwęglona jantar* (2016):

przyjdzie tęcza i was zje.
 przyjdzie słońce i was spali.
 przyjdą chmury, spadną na was,
 przyjdzie deszcz i was utopi.

przyjdzie noc i was pochłonie,
 przyjdzie dzień i was obedrze,
 przyjdzie tęcza i was zje
 i już nie będzie, was nie będzie.

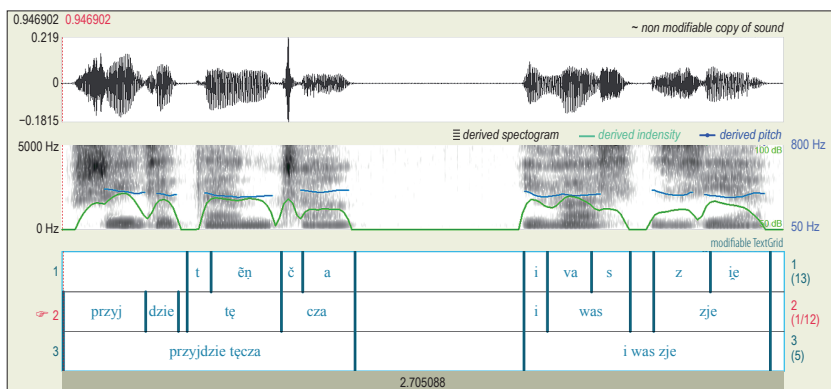
przyjdzie tęcza i was zje.
 rzeź koloru za kolorem.
 przyjdzie tęcza i was zje,
 wasze domy i kościoły.

przyjdzie tęcza i was zje.
 przyjdą gwiazdy, was przebudzą.
 przyjdzie tęcza i was zje.
 to już niedługo, już niedługo⁸⁵.

W dużym uproszczeniu struktura *technicolor apocalypse* opiera się na katarynkowym rytmie i nawrotowości formuł, przez co sprawia wrażenie dziecięcej rymowanki, wyliczanki o końcu antropocentrycznego świata. Choć wierszyk może bawić czytelnika swoją infantylnością, to jednocześnie – jako jedyny tekst w *zwęglonej jantar* o takiej formie – nie daje o sobie zapomnieć. Raz przeczytany, towarzyszy odbiorcy przez całą lekturę tomiku, nieustannie przypomina o nadchodzącej przejaśkrawionej apokalipsie: apokalipsie w technikolorze.

⁸⁵ Kamila Janiak, *technicolor apocalypse* [w:] eadem, *zwęglona jantar*, Warszawa 2016, s. 3.

Szokujący okazuje się więc moment, gdy – co istotne – na końcu 13-minutowego nagrania słyszymy tak dobrze znaną nam rymowanekę w krańcowo odmiennej odśłonie.



Oscylogram i spektrogram 1: Realizacja głosowa pierwszego wersu wiersza *technicolor apocalypse* Kamili Janiak: „przyjdzie tęcza i was zje”. Opracowanie własne⁸⁶.

Źródło nagrania: Międzyrzeczka Noc Kultury 2020, https://youtu.be/X4C7on0jx_I?si=QZtgqOTh_uQXBMEG.

Janiak czyta infantylny wierszyk – podobnie jak i pozostałe teksty – czarującym i subtelnym głosem, w równomiernym i powolnym tempie; utrzymuje przy tym stały kontur intonacyjny (niebieska linia na spektrogramie) i wąski zakres intensywności (zielona linia na spektrogramie). W odniesieniu do neutralnego stylu czytania poezji uderzająca wydaje się przede wszystkim nienaturalna precyzja, z jaką autorka stara się wypowiedzieć akcenty w schemacie rytmicznym, dobitnie zaznaczyć obecne w wierszu pauzy i kadencje czy przesadnie wyartykułować (i tym

⁸⁶ Uwagi do anotacji spektrogramu i oscylogramu:

1. Realizacja spółgłosek zwarto-wybuchowych „p” i „t” zawiera w sobie „akustyczną przerwę” (białe pole), która nie pojawia się przy realizacji jakichkolwiek innych głosek w wersie. W istocie jest to moment odpowiedzialny za zwarcie i plozję spółgłosek zwarto-wybuchowych.
2. Brak jakiegokolwiek szumu (białe pola na spektrogramie) w trakcie przerwy w czytaniu Janiak spowodowany jest wycięciem podkładu muzycznego z realizacji w programie Audacity w celu dokładniejszej analizy czytania.

samym dość sztucznie przedłużyć) brzmienie większości sylab. W ten sposób rymowanka przekształca się w inkantację (o której wspominała MacArthur), co dobrze odzwierciedla załączony oscylogram i spektrogram wypowiedzianego przez poetkę pierwszego wersu: „przyjdzie tęcza i was zje”. Z wykresów można wyczytać, że Janiak przedłuża samogłoski (niektóre z nich dość znacznie, np. gdy czyta „i wa-s” zamiast „i was”) oraz z przesadą artykułuje niektóre spółgłoski (wyszczególnione na poziomie anotacji), co zbliża czytany wiersz bardziej do formuły lub zaklęcia aniżeli do wyliczanki sugerowanej przez rytm tekstu.

Już ta pobieżna analiza pozwala stwierdzić, że realizacje poetki wcale nie potwierdzają dość oczywistej formy zaangażowania politycznego, implikowanej przez jej twórczość oraz sceniczny wizerunek – prowokują raczej do stawiania następujących pytań: co wydarza się, gdy tak zwany głos kobiecy wyraźnie odseparowuje się od postrzeganego ciała, gdy ujawnia się jako „pęknięcie” względem wypowiadającego ciała i wypowiadanej treści? Umożliwiają nam one dostrzeżenie, że głosowa feministka Janiak to feministka nieoczywista, która kwestionuje nasze wyobrażenie o feminizmie zarówno swoim głosem, jak i strategiami czytania.

Druga sytuacja – jak sądzę, jedna z najbardziej intrygujących – odnosi się do „głosu, który działa jak papierek lakmusowy”, a więc w sposób nieintencjonalny ujawnia rzeczywisty i paradoksalny potencjał wiersza, w tym wypadku wiersza zaangażowanego. Zagadnienie to omówiłam na przykładzie napięć audio-tekstualnych w płytotomikach Szczepana Kopyta oraz napięć głosowo-tekstowych w towarzyszących płytotomikom autorskich realizacjach poezji⁸⁷.

Punktem wyjścia moich analiz były dwa powtarzające się stwierdzenia na temat wierszy i realizacji muzycznych zawartych w przywołanych tomach intermedialnych. Pierwsze z nich zakłada, że poetycką dykcję Kopyta można określić mianem *flow*, za pomocą którego poeta przepracowuje w wierszach przechwytywany język kapitalistyczny.

⁸⁷ Szczepan Kopyt, *Buch*, Poznań 2011; idem, *Kir*, Poznań 2013. Zagadnienie to szczegółowo omówiłam w artykule: Katarzyna Ciemiera, *Polisensoryczność politycznego zaangażowania*. Buch Szczepana Kopyta, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2024, nr 12, s. 328–346.

Drugie z nich sugeruje, że „zbyt wystudiowane” podkłady muzyczne zatracają *flow* wierszy poznańskiego twórcy, gubią ich wywrotowość⁸⁸. Mając na uwadze fakt, że album muzyczny stanowi integralną część tomu i nie powinno się go rozpatrywać wyłącznie pod kątem jego estetycznej wartości jako autonomicznego dzieła, postanowiłam zgłębić, co leży u podstaw problematycznej relacji między realizacjami muzycznymi a poezją Kopyta.

Z przeprowadzonych przeze mnie analiz wynika, że wbrew pozorom podkłady muzyczne wcale nie zatracają *flow* wierszy poznańskiego autora. W istocie to kakofoniczne, twarde brzmienie przepracowanego w nich kapitalistycznego języka uniemożliwia głosową realizację wartkich toków, które – co ważne – są implikowane przez formy graficzne i porządki składniowe poszczególnych tekstów.

Uchwycone napięcie między wymiarem wizualnym a dźwiękowym wiersza daje się przede wszystkim usłyszeć podczas „transowych” sesji poetyckich Kopyta (np. tej zarejestrowanej dla Teatru Ósmego Dnia⁸⁹), w trakcie których autor mimowolnie przekręca niektóre słowa, zacina się, gubi rytm czy traci oddech. Trudna artykulacja poszczególnych słów i całych wyrażen sprawia, że poeta nie jest w stanie utrzymać wierszowego toku, a tym samym wprowadzić się w trans wywoływany podkładem muzycznym. Te wszystkie drobne niedociągnięcia, pęknięcia głosu stają się więc papierkiem lakmusowym dla rzeczywistego oddziaływania poetyckiego żywiołu kapitalistycznej mowy.

Sprawczość poezji Kopyta, choć bez wątplenia wynika z charakterystycznej (zaangażowanej) formy wierszy i podejmowanej w nich politycznej problematyki, jednocześnie uobecnia się także w innym wymiarze. Napięcia między organizacją językową a foniczną wiersza – mową a głosem – mogą być dowodem na to, jak brzmienie dyskursów kapitalistycznych traci swoją funkcjonalność w polu literatury.

⁸⁸ Joanna Orska, *Muzyka i zaangażowanie* [w:] *Tajne bankiety*, red. Paweł Kaczmarski et al., Poznań 2014, s. 71–75; idem, *Egzaltacja i nowe możliwości* [o jednym wierszu Szczepana Kopyta] [w:] *Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*, Wrocław 2018, s. 45–46; Jakub Skurtys, *Szczepan Kopyt. „Buch”* [w:] idem, *Wspólny mianownik...*, s. 131.

⁸⁹ Szczepan Kopyt, *Teatr poezji teraz* [4] [dla Teatru Ósmego Dnia] <https://www.facebook.com/watch/?v=969786323835319> (dostęp: 11.05.2024).

Ostatnia sytuacja nawiązuje do strategii „złego czytania”, czyli w istocie stylu performatywnego/zaangażowanego, który wcale nie okazuje się stylem humanistycznym, jak wnioskowali niektórzy z przywołanych wcześniej badaczy (np. Allison czy Grobe). W tym wypadku prym wiedzie Konrad Góra, prawdopodobnie jeden z najbardziej rozpoznawalnych twórców zaangażowanych politycznie – obok Szczepana Kopyta. Dokonana przeze mnie wstępna analiza wybranych autorskich realizacji wierszy wrocławskiego poety oraz udzielonych przez niego wywiadów umożliwiła mi usłyszenie, że celem odczytów Góry nie jest przekonująca reprezentacja Innego, którego historię zawarł w swoich tekstach, ani tym bardziej stworzenie politycznej wspólnoty z odbiorcami jego performansów. Autorowi chodziłoby raczej – jak sądzę – o wprowadzenie publiczności/słuchających w stan dezintegracji, a nawet poczucie wykluczenia.

Góra wygłasza swoje wiersze w sposób przesadnie niedbały i niewyraźny, tak jakby zupełnie nie zależało mu na dotarciu z przekazem do odbiorców czy na samym odbiorze (co, naturalnie, stanowiłoby przeciwwagę stylu performatywnego – stylu humanistycznego). W trakcie czytania popełnia on liczne błędy artykulacyjne, nie dba o właściwy kontur intonacyjny czy odpowiednie tempo, sprzyjające zrozumieniu wypowiedzi (zazwyczaj tempo jest zbyt szybkie lub zbyt wolne). Jego wypowiedzi są zaś nieustannie zakłócanie przez liczne westchnienia, pomruki, nagłe zatrzymania czy nieuzasadnione dygresje. W swoich wykonaniach autorskich Góra nie dąży więc do wytworzenia iluzji bliskości z audytorium (o której wspominałam wcześniej) ani tym bardziej rewolucyjnej wspólnoty. Stara się raczej tak prowadzić swój głos, by kwestionował on skonwencjonalizowane sposoby prowadzenia opowieści w ramach uprzywilejowanych dyskursów.

Tym samym poetyckie realizacje wrocławskiego poety nie zawłaszczają językowo Innego: nie próbują reprezentować jego historii, jako że opowieść o Innym jest nieustannie zakłócana przez interwencje głosu i oddechu. Realizacje te umożliwiają raczej odbiorcom doświadczanie Innego, prowokują ich do przeżywania między innymi konsternacji czy destabilizacji – a zatem wszystkich doznań i emocji leżących u podstaw konieczności wykluczenia Innego (również Innego w nas samych).

Bibliografia

- Allison R., *Bodies on the Line: Performance and the Sixties Poetry Reading*, Iowa City 2014.
- Antonik D., *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014.
- Antonik D., *Głos pisarza jako znak tożsamości. Od etyki do ekonomii, od jednostkowości do reprodukcji*, „Teksty Drugie” 2024, nr 3, s. 276–294 (przedruk: *Dźwięk – głos – literatura. Przestrzenie intermedialności*, red. A. Hejmej, K. Kucia-Kuśmierska, K. Ciemiera, Kraków 2024, s. 97–114).
- Antonik D., *Literatura i ekonomia afektywna. Autor do kochania* [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014, s. 125–141.
- Barthes R., *The Death of the Author*, „Aspen” 1967, nr 5–6, <https://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html> (dostęp: 30.01.2025).
- Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–251.
- Bernstein C., *Hearing Voices* [w:] *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, red. M. Perloff, C. Dworkin, Chicago–London 2009, s. 142–148.
- Bernstein C., *Introduction* [w:] *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, red. C. Bernstein, New York–Oxford 1998, s. 3–26.
- Camlot J., McLeod K., *Introduction: New Sonic Approaches in Literary Studies*, „ESC. English Studies in Canada” 2020, t. 46, nr 2–4, s. 1–18.
- Ciemiera K., *Polisensoryczność politycznego zaangażowania*. Buch *Szczepana Kopyta*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2024, nr 12, s. 328–346.
- Ciemiera K., *Usłyszeć Innego. Głos zdeponowany w tekście w warunkach kultury akuzmatycznej*, „Teksty Drugie” 2024, nr 3, s. 258–275 (przedruk: *Dźwięk – głos – literatura. Przestrzenie intermedialności*, red. A. Hejmej, K. Kucia-Kuśmierska, K. Ciemiera, Kraków 2024, s. 71–83).
- Clair J.S., *Literature and Sound* [w:] *The Routledge Companion to Sound Studies*, red. M. Bull, London–New York 2019, s. 353–361.
- Clement T.E., *Dissonant Records: Close Listening to Literary Archives*, Cambridge, MA–London 2024.
- Clement T.E., *Distant Listening and Resonance*, „ESC. English Studies in Canada” 2020, t. 46, nr 2–4, s. 279–284.
- Clement T.E., *Distant Listening or Playing Visualisations Pleasantly with the Eyes and Ears*, „Digital Studies / Le Champ Numérique” 2013, t. 13, nr 2, <https://www.digitalstudies.org/article/id/7237/> (dostęp: 30.01.2025).

- Colonna V., Pamies Bertrán A., Damato S., *Towards a Phonetic History of the Voices of Spanish Poets: A First Experimental Study on the Generation of '27*, „Estudios de Fonética Experimental. Journal of Experimental Phonetics” 2024, t. 33, s. 7–34.
- Connor S., *Edison's Teeth: Touching Hearing* [w:] *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity*, red. V. Erlmann, Oxford–New York 2004, s. 153–172.
- Cusic D., *The Poet as Performer*, Lanham 1991.
- Davidson M., ‘By ear, he sd’: *Audio-Tapes and Contemporary Criticism*, „Credences” 1981, t. 1, nr 1, s. 105–120.
- Davidson M., *Technologies of Presence: Orality and the Tapevoice of Contemporary Poetics* [w:] idem, *Ghostlier Demarcations: Modern Poetry and the Material World*, Berkeley–Los Angeles 1997, s. 196–223.
- Derrida J., *De la grammatologie*, Paris 1967.
- Dolar M., *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MA–London 2006.
- Eidsheim N.S., *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*, Durham, NC–London 2019.
- Erlmann V., *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*, New York 2010.
- Evaristo B., Astley N., *Head to Head* [w:] *Free Verse: Publishing Opportunities for Black and Asian Poets (Free Verse Report)*, red. D. Kean, project management N. Murza, E. Hewett, London 2007, s. 14–17.
- Finnegan R., *The How of Literature*, „Oral Tradition” 2005, t. 20, nr 2, s. 164–187.
- Foley J.M., *How to Read an Oral Poem*, Urbana 2002.
- Furr D., *Recorded Poetry and Poetic Reception from Edna Millay to the Circle of Robert Lowell*, New York 2010.
- Ginsberg A., *Skowyt* [w:] idem, *Utwory poetyckie*, przeł. i posł. B. Baran, Kraków–Wrocław 1984, s. 6–23.
- Ginsberg A., Corso G., *The Six Gallery Reading* [w:] A. Ginsberg, *Deliberate Prose: Selected Essays, 1952–1995*, red. B. Morgan, New York 2000, s. 239–242.
- Giraud E.H., *What Comes after Entanglement? Activism, Anthropocentrism, and an Ethics of Exclusion*, Durham, NC–London 2019.
- Glassco J., *A Real Good Noise: The Poet as Performer* [w:] *The Insecurity of Art: Essays on Poetics*, red. K. Norris, P. Van Toorn, Montréal 1982, s. 57–59.
- Grehan H., *Slow Listening: The Ethics and Politics of Paying Attention, or Shut up and Listen*, „Performance Research” 2019, t. 24, nr 8, s. 53–58.
- Grobe C., *On Book: The Performance of Reading*, „New Literary History” 2016, t. 46, nr 4, s. 567–589.
- Groff D., *The Peril of the Poetry Reading: The Page Versus the Performance*, <https://poets.org/text/peril-poetry-reading-page-versus-performance> (dostęp: 30.01.2025).

- Hall D., *The Poetry Reading: Public Performance/Private Art*, „The American Scholar” 1985, t. 54, nr 1, s. 63–77.
- Hayles K., *Voices Out of Bodies, Bodies Out of Voices: Audiotape and the Production of Subjectivity* [w:] *Sound States. Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, red. A. Morris, Chapel Hill, NC–London 1997, s. 74–96.
- Hejmej A., *Skrytoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Kraków 2022.
- Hejmej A., *Sluchanie literatury w społeczeństwie medialnym*, „Teksty Drugie” 2021, nr 2, s. 301–319.
- Hejmej A., *Wkulturze dźwięku. Sluchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 88–102.
- Hoffman T., *American Poetry in Performance: From Walt Whitman to Hip Hop*, Ann Arbor 2011.
- Hörner F., *Stimme* [w:] *Handbuch Literatur & Musik*, red. N. Gess, A. Honold, Berlin 2017, s. 613.
- Janiak K., *technicolor apocalypse* [w:] eadem, *zwęglona jantara*, Warszawa 2016, s. 3.
- Johnson J., *Killing Poetry: Blackness and the Making of Slam and Spoken Word Communities*, New Brunswick, NJ–London 2017.
- Kaczmarek P., *Egzaltacja i nowe możliwości (o jednym wierszu Szczepana Kopyta)* [w:] idem, *Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*, Wrocław 2018, s. 40–49.
- Kane B., *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford–New York 2014.
- Kellogg R., *Literatura ustna*, przeł. P. Czaplński [w:] *Literatura ustna*, wyb., wstęp, kalendarium i bibliografia idem, Gdańsk 2010, s. 156–157.
- Kellogg R., *Oral Literature*, „New Literary History” 1973, t. 5, nr 1, s. 56–66.
- Kopyt S., *Buch*, Poznań 2011.
- Kopyt S., *Kir*, Poznań 2013.
- Kopyt S., *Teatr poezji teraz (4)* [dla Teatru Ósmego Dnia] <https://www.facebook.com/watch/?v=969786323835319> (dostęp: 11.05.2024).
- Kremer A., *Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 103–125.
- LaBelle B., *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, New York–London 2014.
- Lerner B., *Leaving the Atocha Station*, New York 2011.
- MacArthur M.J., *Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies*, „PMLA. Publications of the Modern Language Association” 2016, t. 131, nr 1, s. 38–63.
- MacArthur M.J., Miller L.M., *Slow Listening: Digital Tools for Voice Studies*, „DHQ: Digital Humanities Quarterly” 2023, t. 17, nr 2, <https://digitalhumanities.org/dhq/vol/17/2/000688/000688.html> (dostęp: 10.02.2025).

- MacArthur M.J., Zellou G., Miller L.M., *Beyond Poet Voice: Sampling the (Non-) Performance Styles of 100 American Poets*, „Journal of Cultural Analytics” 2018, t. 3, nr 1, s. 1–72.
- Mali T., *Conviction* [CD], Words Worth Ink and Wordsmith Press, 2003.
- Mali T., *How to Write a Political Poem*, <https://www.youtube.com/watch?v=vwTbRjUKQb0> (dostęp: 30.01.2025).
- Marsh N., Middleton P., Sheppard V., “Blasts of Language”: *Changes in Oral Poetics in Britain since 1965*, „Oral Tradition” 2006, t. 21, nr 1, s. 44–67.
- Middleton P., *The Contemporary Poetry Reading* [w:] *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, red. C. Bernstein, New York–Oxford 1998, s. 262–299.
- Middleton P., *Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, Tuscaloosa 2005.
- Middleton P., *Expanding Authorship: Transformations in American Poetry since 1950*, Albuquerque 2021.
- Middleton P., *How to Read a Reading of a Written Poem*, „Oral Tradition” 2005, t. 20, nr 1, s. 7–34.
- Middleton P., *Performing an Experiment, Performing a Poem: Allen Fisher and Bruce Andrews* [w:] *Additional Apparitions: Poetry, Performance & Site Specificity*, red. D. Kennedy, K. Tuma, Sheffield 2002, s. 29–55.
- Middleton P., *Poetry’s Oral Stage* [w:] *Performance and Authenticity in the Arts*, red. I. Gaskell, S. Kemal, Cambridge 1999, s. 215–253.
- Międzyrzecki Ośrodek Kultury, *Wiersze Wybrane – Kamila Janiak – Międzyrzecka Noc Kultury 2020*, https://youtu.be/X4C7on0jx_I?si=QZtgqOTh_uQXBMEG (dostęp: 6.12.2024).
- Mustazza C., *Machine-Aided Close Listening: Prosthetic Synaesthesia and the 3D Phontext*, „DHQ: Digital Humanities Quarterly” 2018, t. 12, nr 3, <https://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/12/3/000397/000397.html> (dostęp: 10.02.2025).
- Neuter* [w:] *Mały słownik łacińsko-polski*, red. J. Korpanty, Warszawa 2001, s. 418.
- Novak J., *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*, Amsterdam–New York 2011.
- Ong W.J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London–New York 1982.
- Ong W.J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. i wstęp J. Japola, Warszawa 2011.
- Orska J., *Muzyka i zaangażowanie* [w:] *Tajne bankiety*, red. P. Kaczmarski, M. Koronkiewicz, P. Mackiewicz, J. Orska, J. Skurtys, Poznań 2014, s. 71–83.
- Perloff M., *After Free Verse: The New Nonlinear Poetries* [w:] *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, red. C. Bernstein, New York–Oxford 1998, s. 86–110.

- Philip Larkin interviewed by Robert Phillips („The Paris Review”) [w:] *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, red. G. Plimpton, wstęp J. Updike, London 1987, s. 151–175.
- The Poetry Reading: A Contemporary Compendium on Language and Performance*, red. S. Vincent, E. Zweig, San Francisco 1981.
- Richards Eleanor, *Voice* [w:] *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, red. R. Greene, S. Cushman, C. Cavanagh, J. Ramazani, P. Rouzer, Princeton 2012, s. 1525–1527.
- Robinson M., *In the Familiar Space of the Voice* [w:] idem, *Words Out Loud: Ten Essays about Poetry Readings*, Exeter 2002, s. 37–42.
- Sanchez S., *Interview of Sonia Sanchez by Lock Haven University of Pennsylvania*, <http://www.lhup.edu/pr/releases/012006%20Sanchez%20answers.htm>.
- Serres M., *Les cinq sens*, Paris 1998 [1985].
- Silliman R., *Afterword: Who Speaks: Ventriloquism and the Self in the Poetry Reading* [w:] *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, red. C. Bernstein, New York–Oxford 1998, s. 360–378.
- Skurtyś J., *Kamila Janiak. Ja-składnia* [w:] idem, *Wspólny mianownik. Szkice o poezji i krytyce po 2010 roku*, Wrocław 2020, s. 113–128.
- Skurtyś J., *Szczepan Kopyt. „Buch”* [w:] idem, *Wspólny mianownik. Szkice o poezji i krytyce po 2010 roku*, Wrocław 2020, s. 131–137.
- Somers-Willett S.B.A., *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*, Ann Arbor 2009.
- Sterne J., *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2003.
- Sterne J., *Sonic Imaginations* [w:] *The Sound Studies Reader*, red. J. Sterne, London–New York 2012, s. 1–17.
- Świeściak A., *Kamila Janiak i punk*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 33, s. 150–170.
- Tangentiality. Passing Relations in the Arts, Literature, Music, and Performance*, <https://artsandculturalstudies.ku.dk/calendar/2024/tangentiality/> (dostęp: 22.02.2024).
- Tedlock D., *The Spoken Word and the Work of Interpretation*, Philadelphia 1983.
- Weidman A., *Brought to Life by the Voice: Playback Singing and Cultural Politics in South India*, Oakland 2021.
- Weidman A., *Voice* [w:] *Keywords in Sound*, red. D. Novak, M. Sakakeeny, Durham 2015, s. 232–245.
- Wheeler L., *Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920s to the Present*, Ithaca–London 2008.
- Wojahn D., „A Kind of Vaudeville”: *Appraising the Age of the Poetry Reading*, „New England Review and Bread Loaf Quarterly” 1985, t. 8, nr 2, s. 265–282.

STRESZCZENIE

POLITYCZNE OBLICZA GŁOSU. KONSEKWENCJE BADANIA
AUTORSKICH REALIZACJI POEZJI W AUDIOWIZUALNEJ KULTURZE
XX I XXI WIEKU

Rozwój *sound studies* na przełomie XX i XXI wieku przyczynił się do intensyfikacji badań komparatystycznych nad fenomenem głosu poetyckiego w realiach intermedialnych. Nieustannie brakuje jednak analiz, które precyzyjnie wykorzystywałyby metodologie oraz teoretyczne ujęcia dźwięku z zakresu *sound studies* do eksploracji głosu poetyckiego. Problem ten dotyczy przede wszystkim kluczowej dla tej gałęzi nauki kwestii politycznej sprawczości głosu. Z perspektywy studiów dźwiękowych subwersywny potencjał głosu skrywa się w jego zdolności do znoszenia dualistycznych opozycji i wspierających się na nich wzorców reprezentacji politycznej. W zachodnim literaturoznawstwie (jak i w całej zachodniej kulturze) sprawczość głosu ogranicza się wyłącznie do pełnienia funkcji referencyjnych, do bycia nośnikiem dyskursów i tożsamości. Problem ten odzwierciedlają, po pierwsze, praktyka utożsamiania politycznego głosu poetyckiego z performowaniem konkretnych tożsamości (np. podmiotowości wykluczonych); po drugie, utrwalony w literaturoznawstwie podział na autentyczny „głos poety” i teatralny „głos performera (poety politycznego)”. Celem artykułu jest krytyczne przyjrzenie się politycznym wymiarom głosu, jakie wyłaniają się z dotychczasowych badań autorskich czytań poezji, a także politycznym konsekwencjom tego rodzaju ujęć. Namysł nad wskazanymi zależnościami w kontekście *sound studies* posłuży mi do wypracowania alternatywnych sposobów analizy sprawczości głosu poetyckiego w najnowszej poezji. W artykule omówione zostaną trzy sytuacje, w których głos poetycki okazuje się sprawczy nie ze względu na pełnione przez niego funkcje referencyjne (przekaz politycznego komunikatu, reprezentacja), lecz z uwagi na skuteczne zakłócenia transferu znaczeń oraz kwestionowanie ustabilizowanych tożsamości. Pierwsza z nich dotyczy „strategii złego czytania”, której wyróżnikami są między innymi nonszalancka wymowa, błędy artykulacyjne i intonacyjne poety, utrudniające skuteczną komunikację treści. Druga odnosi się do „ironicznych realizacji głosowych”, niewspółmiernych z retoryką wierszowego zapisu (np. artykulacja subtelnym głosem wiersza zaangażowanego). Trzecia nawiązuje do nieintencjonalnych momentów, w których „głos działa jak papierek lakmusowy”, a więc ujawnia rzeczywisty potencjał danego przekazu zaangażowanego (np. przez trudności poety w głosowej realizacji wiersza).

SŁOWA KLUCZOWE: czytanie poezji, głos, *sound studies*, reprezentacja, najnowsza poezja