

Głos pisarza jako znak tożsamości. Od etyki do ekonomii, od jednostkowości do reprodukcji

Dominik Antonik

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 276–294

DOI: 10.18318/td.2024.3.16 | ORCID: 0000-0002-3121-0786

Transmedialna, rozproszona twórczość sławnych pisarzy stanowi element codziennego doświadczenia odbiorców kultury. Pośród wielu aktualizacji tożsamości kulturowej autorów można wyróżnić szczególnie silne ślady obecności: twarz, sygnaturę, głos, a nawet odcisk palca. Te intensywne ikony jednostkowości wypełniają przestrzeń publiczną, stają się częścią literatury i razem z innymi znakami tworzą jej transmedialną całość, będąc zarazem punktem dostępu do osobowości twórców. Twarze pisarzy przewijają się w mediach audiowizualnych, widnieją na okładkach książek i billboardach. Sygnatura autora staje się jego znakiem firmowym, pojawia się jako logo fundacji i festiwalu. Odcisk palca może się oderwać od ciała właściciela i krążyć jako rozpoznawalny znak, część sfery publicznej, w której materializuje się na różne sposoby – na przykład w postaci rzeźby z odbiciem linii papilarnych Czesława Miłosza¹. Obok niego rozbrzmiewa

Dominik Antonik – dr, adiunkt na Wydziale Polonistyki UJ. Zajmuje się teorią, socjologią i ekonomią literatury i kultury, bada najnowszą polską literaturę w jej powiązaniach z rynkiem, mediami, kulturą sławy i szeroko pojętą sferą społeczną. Jego artykuły można znaleźć m.in. w „Tekstach Drugich”, „Kulturze i Społeczeństwie” i „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”. Opublikował książki: *Autor jako marka* (2014), *Sława literacka. Studia z socjologii i ekonomii literatury* (2024).

1 Rzeźbę *Ślad* autorstwa Aleksandra Janickiego postawiono w Krakowie w pobliżu Wawelu, od strony ul. Powiśle 11.

głos pisarza – element współczesnej audiosfery – który wraz z innymi śladami obecności nadaje literackiemu uniwersum piętno autorskie. Warto przyrzeć się ekspansji tych ikon jednostkowości oraz towarzyszącym jej przesunięciom w sposobie pojmowania ich samych i pełnionych przez nie funkcji. Nie będę szczegółowo przyglądał się każdej z tych form obecności z osobna, lecz skupię się na głosie, uznając jednak, że jest znakiem homologicznym względem pozostałych, a jego ostatnie przygody są reprezentatywne także dla zmian w sposobie oddziaływania twarzy i sygnatury. Za wyróżnieniem głosu i postrzeganiem go jako punktu odniesienia dodatkowo przemawia to, że stanowi najslabiej opisaną z interesujących mnie kategorii, a do tego – częściowo ze względu na swoją niematerialność – najbardziej enigmatyczną, nieuchwytną. Twarz można zobaczyć i jej dotknąć, rękopisy przechowujemy w bibliotekach, sygnatura, tak samo jak linie papilarne, zostawia ślad, a głos jest drzeniem powietrza i dopiero od niedawna potrafimy go rejestrować. To istotne, bo chcę opowiedzieć właśnie o tym, jak to, co niematerialne, widmowe, opisywane przez idiomatyczne dyskursy i na pierwszy rzut oka wymykające się instrumentalizacji, przesunęło się w kierunku porządku ekonomicznego i reprodukcji materialnej.

Głos jako spotkanie: etyka, ezoteryka, doświadczenie

Słuchanie ludzkiego głosu ma głęboko zakorzenione związki z doświadczeniami afektywnymi, a odbiór audiobooka okazuje się tak szczególny i odmienny od lektury książki właśnie dlatego, że ta afektywna sfera wysuwa się na pierwszy plan i częściowo przesłania tekst. Zwraca na to uwagę Sara L. Knox, sugerując, że treść książki i wpływ, jaki na nas wywiera, to jedno, ale kluczowa dla doświadczenia audiobooka jest „kulminacja godzin spędzonych na słuchaniu znajomego, zaufanego, wrażliwego ludzkiego głosu – głosu narratora opowiadającego historię”². Intensywna obecność głosu i wydobywającej go z siebie osoby sprawia, iż z każdą książką mówioną nie tylko odkrywamy nową historię, ale też zawieramy trwałą znajomość z narratorem³. Teoretycy zauważyli, że w wyobraźni słuchacza głos narratora z reguły

2 S.L. Knox, *Hearing Hardy, Talking Tolstoy: The Audiobook Narrator's Voice and Reader Experience*, w: *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, red. M. Rubery, Routledge, New York–London 2011, s. 137.

3 Zob. tamże, s. 139.

utożsamiany jest z głosem autora tekstu⁴, co koresponduje z potrzebą przypisania głosu do znajomego, przyjaznego źródła⁵. W wypadku audiobooków znane z teorii Rolanda Barthes'a pragnienie autora uwidacznia się w sposób szczególnie dobitny, a współczesny rynek wychodzi mu naprzeciw, coraz częściej wiążąc głos sławnego autora z jego własnym tekstem, osobowością i ciałem.

Głos działa jak intensywny znak obecności i pozwala w afektywny sposób doświadczyć spotkania z autorem. O takim spotkaniu pisze wielu teoretyków, podkreślając wyjątkową siłę połączenia słuchacza i narratora w intymnej relacji głosowej. W tym kontekście głos nie jest istotny jako narzędzie komunikacji – znacząca mowa – lecz jako ślad jednostkowości, jedyny składnik wypowiedzi, który staje się rzecznikiem podmiotowości mówiącego. Głos funkcjonuje jako nośnik różnicy i tożsamości, ale jako taki okazuje się bytem paradoksalnym, zawieszonym między ciałem a systemem komunikacji, dokładnie tym, co nie może zostać wypowiedziane, choć stanowi podstawę znaczącej mowy⁶. Łatwo dostrzec efekty głosu, trudniej jednak je wytłumaczyć, a próby zrozumienia jego tajemnej mocy często prowadzą w przestrzeń ezoteryki, co dobrze oddaje figura głosu, który nie może mówić – „wewnętrzny [...] głosu w jego gromkiej ciszy”⁷. Teoria głosu w pewnym sensie okazuje się performatywna, zbliża się do niego bardziej formą i poetyką niż precyzją opisu – jest niejasna, fragmentaryczna, pełna aporii i paradoksów, idiomatyczna i odporna na parafrazę. Wystarczy rzut oka (bo przecież nie ucha) na poświęcone głosowi pisma Jacques'a Lacana, Mladena Dolara, Rolanda Barthes'a czy Stevena Connora, by zrozumieć, że próbując mierzyć się z głosem, wkraczamy w rejony trudne do opisanego. Głos wymyka się wszelkim próbom uchwycenia, a jednak pochłania, buduje relacje, jest nacechowany afektywnie i antropologicznie, wprowadza w przestrzeń etyki, ezoteryki i erotyki. Wspominam o skomplikowanej widmologii głosu nie po to, by rekonstruować liczne próby filozoficznego opisu tej figury jednostkowości, lecz by nakreślić, jak niepewny i enigmatyczny to byt. Łatwo pomyśleć o głosie jako nośniku jednostkowości i pośredniku spotkania z Innym, ale próba wyjaśnienia tego codziennego

4 Zob. tamże, s. 128-137.

5 Zob. M. Rubery, *Introduction. Talking Books*, w: *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, s. 14.

6 Zob. M. Dolar, *The Linguistics of Voice*, w: tegoż, *A Voice and Nothing More*, MIT Press, Cambridge, MA-London 2006, s. 12-33.

7 A. Lagaay, *Between Sound and Silence: Voice in the History of Psychoanalysis*, „E-pisteme” 2008, t. 1, nr 1, s. 61.

doświadczenia – towarzyszącego także słuchaczom uwiedzionym głosami pisarzy – prowadzi do wniosku, że relacja powoływana za pośrednictwem głosu jest problematyczna.

Matthew Rubery twierdzi, że odtwarzanie głosu pisarza mimo technologicznego zapośredniczenia pozwala zbudować z nim relację głębszą i bardziej intymną niż spotkanie twarzą w twarz – to szczególnego rodzaju „kontakt uszny, nierozzerwalne połączenie między głosem i uchem, dla którego najlepszą analogią jest telefon”⁸. Warto przyjrzeć się bliżej temu porównaniu. Doświadczenie audiobooka, choć wiąże się z komunikacją jednokierunkową, rzeczywiście można porównać do rozmowy telefonicznej. Kluczowy okazuje się tu sposób postrzegania głosu, który nie tyle przemieszcza się pomiędzy mówcą i słuchaczem, ile łączy ich ciągłą relacją. Innymi słowy, głos słyszany przez odbiorcę nie jest odseparowany od swojego źródła, lecz pozostaje z nim związany rodzajem niewidzialnego kabla transmisyjnego, dzięki któremu słyszenie można uznać za dotykanie na odległość⁹. Ten nieomal fizyczny kontakt mówcy i słuchacza wydaje się jednak bardziej problematyczny, niż sugeruje Rubery, bo poczucie kojącej bliskości zawsze idzie w parze z grozą oddalenia – nie tylko od odbiorcy, ale też od ziemskiego świata. Dzięki współczesnym technologiom nagrywania i odtwarzania problem oddzielenia dźwięku od miejsca jego emisji wydaje się mniej wyraźny, ale głos przechowywany na płycie lub transmitowany na odległość nie zawsze był uznawany przez odbiorców za ten sam, który wyemitowało źródło. Przekazywany dźwięk bywał traktowany jako przynajmniej częściowo akuzmatyczny – wydobywający się znikąd i pozbawiony naturalnej przyczyny. Mowa odtwarzana z trwałego nośnika prowadzi w kierunku ust i krtani konkretnego człowieka, a jednocześnie jest nieludzka (wydaje się jakby nie z tego świata); pojawia się jako efekt szeregu translacji analogowych lub cyfrowych. Problem ten szczególnie wyraźnie odzwierciedlają reakcje na pierwsze sesje nagraniowe. Z jednej strony odtwarzany z taśmy głos ewokował obecność konkretnej osoby, z drugiej zaś towarzyszące temu nagraniu szumy, trzaski i zakłócenia częstotliwości wskazywały na niesamowitość, obcość ludzkiego głosu. Nagrana mowa wydawała się przybywać z zaświatów, zza grobu, jakby to duch przemawiał, a nie człowiek. Z tego powodu odtwarzanie ludzkiego głosu z początku przypominało

8 M. Rubery, *Play It Again, Sam Weller: New Digital Audiobooks and Old Ways of Reading*, „Journal of Victorian Culture” 2008, t. 13, nr 1, s. 72.

9 Zob. S. Connor, *Edison's Teeth: Touching Hearing*, w: *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity*, red. V. Erlmann, Routledge, Oxford–New York 2004, s. 158.

pod pewnymi względami seans spirytystyczny, a konserwatywni krytycy nowinek technicznych zaraz po pierwszej prezentacji fonografu zwrócili uwagę na problem fałszywej obietnicy nieśmiertelności¹⁰.

Dominowało poczucie oddzielenia głosu – często, jak wspominałem, utożsamianego z duszą – od ciała. Nawet jeśli zrezygnujemy z zaświatów i aspektu quasi-religijnego, ograniczając się do fizyki i świeckiej technologii, źródło dźwięku pozostanie nie do końca jasne – głos, wypływając z konkretnych ust i wskazując na konkretnego mówcę, jednocześnie wydaje się tajemniczym bytem przynajmniej częściowo niezależnym od materialnego ciała. Świadczą o tym chociażby słowa wypowiedziane przez Józefa Piłsudskiego, który w 1924 roku stanął przed aparaturą rejestrującą dźwięk:

Stoję przed jakąś dziwną trąbą i myślę, że głos mój ma się oddzielić ode mnie i pójść gdzieś w świat beze mnie, jego właściciela. Zabawne pomysły mają ludzie. Doprawdy, trudno się nie śmiać z tej dziwnej sytuacji, w której nagle głos pana Piłsudskiego się znajdzie. Wyobrażam sobie tę zabawną chwilę, gdy jakiś ananas korbą nakręci, śrubkę naciśnie – i jakaś trąba zamiast mnie gadać zacznie. Ciekawe!¹¹

Głos pozbawiony ciała ma zatem bardzo niestabilną i trudną do uchwycenia topologię. Z jednej strony wydaje się czymś zewnętrznym, osobnym czy nawet obcym względem swojego źródła, z drugiej natomiast podtrzymuje z nim ciągłą dotykową relację. Connor opisuje w związku z tym głos jako materialną nić porozumienia, która łączy rozmówców i wytwarza między nimi poczucie bliskości. Poczuciu temu towarzyszy jednak niepokój, że ruch w kierunku źródła głosu – po nitce do kłębka – jest niemożliwy, że ślad prowadzi donikąd lub w niebezpieczne rejony. Według badacza dźwięk pozostaje w pępowinowym związku z miejscem swojej emisji, „jakby wydzielał, sączył, rozciągał się z niego czy wyciekał, zamiast być nadanym czy wystrzelonym”¹². Jednocześnie strumień głosu wydaje się zbyt wartki, by dało się popłynąć w stronę źródła, lub też stawia na drodze przeszkody w postaci zapór i wyrw. Na tym polega specyficzna dla doświadczenia głosu dialektyka bliskości i oddalenia, familiarności i obcości, która nie tyle podminowuje relacje zawiązywane poprzez

10 Zob. I. Kreilkamp, *Voice and the Victorian Storyteller*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, s. 191-192.

11 Archiwalne nagranie przemówienia marszałka Józefa Piłsudskiego z 5 września 1924 r.

12 S. Connor, *Edison's Teeth*, s. 158.

głos, ile czyni je szczególnie intensywnymi. Mimo supłów na głosowym kablu transmisyjnym czy jego labiryntowych splątania głos przepływa między mówcą i słuchaczem jako rodzaj niematerialnej cielesności. Ta dotykowa właściwość głosu ujawnia się przede wszystkim w sytuacji zapośredniczenia go przez telefon, ale jest też kluczowa dla zrozumienia doświadczenia audiobooków, zwłaszcza podkreślanego przez krytyków silnego i przejmującego poczucia obecności narratora. Telefon nie odseparowuje głosu od mówcy, lecz przeprowadza go wzdłuż kabla w taki sposób, że odbiorca ma poczucie materialnego kontaktu z nadawcą, jakby słuchał go podczas rozmowy twarzą w twarz. To wrażenie bycia z mówcą tu i teraz może tłumaczyć, dlaczego odbiorowi audiobooków często towarzyszy zanik świadomości pochodzenia tekstu. O ile jest oczywiste, że książka ma konkretny rok wydania i określoną edycję, a za jej ostatecznym kształtem stoi cały zespół redakcyjny, o tyle odczytywane na głos słowa audiobooka bywają postrzegane jako spontaniczne, pozbawione historii, jak gdyby materiał źródłowy w ogóle się nie ukazał, a tekst po raz pierwszy wypływał z ust autora-narratora właśnie teraz, podczas słuchania¹³.

Głos prowadzi w kierunku swojego źródła, niemniej – pisze Dolar – „ciało implikowane przez głos [...] jest kłopotliwe i krępujące [...]. Nie ma głosu bez ciała, ale po raz kolejny jest to relacja pełna pułapek: wydaje się, że głos należy do niewłaściwego ciała, nie pasuje w pełni do ciała czy też oddziela ciało od tego, co emituje”¹⁴. Głos pozostaje częściowo akuzmatyczny, zasłonięty kurtyną. Nie w takim stopniu, by stał się zupełnie zewnętrzny względem materialnego źródła, ale wystarczająco, by mógł być odbierany jako magiczny czy ponadnaturalny. Właśnie z tym efektem pęknięcia czy szczeliny, która powstaje między głosem i ciałem, psychoanaliza wiąże tajemniczą siłę głosu jako czegoś fascynującego, niesamowitego, niepokojącego i uwodzającego. Connor zauważa, że nie możemy w pełni usłyszeć instrumentu, jeśli nie zrozumiemy sposobu produkcji dźwięku – wzajemnego związku brzmienia, ciała i urządzenia, w które muzyk dmucha czy uderza¹⁵. Z głosem może być podobnie – nie słyszymy go właściwie czy kompletnie, bo nie udaje nam się go całkowicie przyporządkować do czyjegós ciała. Źródło głosu dręczy nas, dlatego zafiksowujemy fantazję i pragnienia na tajemniczym obiekcie za kurtyną, częściowo wypierając świadomość, że głos musi mieć naturalną

13 Zob. S.L. Knox, *Hearing Hardy, Talking Tolstoy*, s. 132-133.

14 M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, s. 60.

15 Zob. S. Connor, *Edison's Teeth*, s. 161.

przyczynę, i przypisując mu jakąś magiczną siłę¹⁶. Ciało implikowane przez głos nie do końca do niego pasuje i właśnie dlatego – twierdzi Dolar – oddziałuje z jeszcze większą intensywnością¹⁷.

Audiobooki nagrywane przez pisarzy zdominowane są przez głos, który przesłania właściwą komunikację. Materialność głosu wciąż się w nich manifestuje, odwraca uwagę odbiorcy od znaczenia i kieruje ją na doświadczenie – na afektywne doświadczenie tożsamości autora. Głos, który pochłania, uwodzi i zachwyca, odwleka komunikację, przekracza znaczenie, jest nadwyżką, z którą trudno sobie poradzić. To właśnie on sprawia, że rozumienie pozostaje w tyle za doświadczeniem – że wzmaga się afekt za cenę osłabienia zdolności krytycznej, a przestrzeń dyskursywnego sensu zastępuje intymna sfera rozkoszy. Słuchanie nagrań pisarzy w większym stopniu prowadzi do poznania osoby niż opowiedanej historii i wiąże się raczej z odczuwaniem niż z interpretacją – relacja między podmiotami na dwóch końcach niewidzialnego kabla transmisyjnego ma zatem charakter nie epistemologiczny, lecz etyczny.

Na końcu eseju *Kim jest autor?* Foucault pyta retorycznie: „czy to ważne, kto mówi?”¹⁸. Właśnie w ten sposób – nie „kto pisze”, lecz „kto mówi”. Otóż ważne. Autor mówi, a my wchodzimy z nim w emocjonalną relację. Pisarz zyskuje ciało, rozumiane w barthes'owskim wymiarze afektywnym, a czytelnik zawiera z nim znajomość. Ale czy ta złożona ontologia, ezoteryka i fenomenologia głosu – najbardziej tajemniczej figury ludzkiej obecności – aby na pewno licuje ze współczesną audiosferą, wypełnianą między innymi przez głosy pisarzy, którzy mówią, krzyczą i śpiewają? Czy magiczno-religijny język opisu doświadczenia głosu jest odpowiednim narzędziem do radzenia sobie z ekspansją perorujących celebrytów literatury? Nie do końca, ale tajemnicze źródła głosu i jego irracjonalna siła niekiedy wciąż dają o sobie znać i pomogą mi wyjaśnić siłę wizerunków wokalnych gwiazd literatury.

Współczesna scena mowy

Trudno znaleźć sławnego autora, którego głos nie jest częścią współczesnej audiosfery. Pisarze wypowiadają się w radiu, telewizji i na spotkaniach

16 Zob. M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, s. 67-70.

17 Zob. tamże, s. 71.

18 M. Foucault, *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, w: M. Foucault, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, przeł. B. Banasiak i in., red., wyb. i oprac. T. Komendant, posłowie M.P. Markowski, Aletheia, Warszawa 1999, s. 219.

literackich, ich głosy krążą w ramach kultury cyrkulacji i bywają przetwarzane przez publiczność czy wykorzystywane wtórnie przez innych artystów. Autorzy – zwłaszcza znani – nagrywają też audiobooki. Samo wydanie dźwiękowej wersji książki stanowi rynkowe potwierdzenie popularności pisarza, a kiedy lektorem zostaje sam twórca, zwykle można traktować to jako jedną z konsekwencji zajmowania przez niego wysokiej pozycji w systemie sławy literackiej. Autor czytający własne teksty nie odpowiada na zainteresowanie publiczności tworzoną przez niego fabułą – a przynajmniej nie przede wszystkim – ale nim samym. Kolejnym powodem zaangażowania pisarzy celebrytów w produkcję audiobooków jest charakterystyczny dla ich twórczości autobiografizm (głos spotykający się z wyznaniem oddziałuje szczególnie mocno). Jacek Dehnel czyta *Lalę*, poświęconą źródłom swojej tożsamości i genealogii. Jerzy Pilch, choć daleko mu było do wyszkolonego technicznie mówcy, sam nagrał dźwiękową wersję *Marszu Polonia*, zasiewając w autofikcyjnym tekście okazałe ziarna głosu¹⁹, z których kiełkuje autentyczne ciało. Michał Witkowski jest świadomym performerem swojej twórczości; przyznaje, że wiele fragmentów pisze specjalnie z myślą o ich przyszłej lekturze publicznej, a audiobooki, za których produkcją nie stoi wydawnictwo, samodzielnie stwarza i dystrybuuje w mediach społecznościowych. Dorota Masłowska rapuje swój tekst w klipie promującym *Innych ludzi* i odsłania się przed słuchaczami na najbardziej osobistej płycie *Wolne*. Teksty Szczepana Twardocha zwykle czytają zawodowi aktorzy, ale autobiograficzne posłowie do *Wiecznego Grunwaldu* nagrał sam autor. W produkcję głosowych wersji swoich książek angażuje się też Olga Tokarczuk – w trakcie sesji nagranych najczęściej czyta ona tylko fragmenty, dzieląc się pracą z aktorami, *Czułego narratora* jednak – zbiór szczególnie osobisty – w całości zrealizowała samodzielnie.

Nagrywanie audiobooków na podstawie własnej twórczości to dla autorów szansa, wyróżnienie, przywilej, ale i kolejne zadanie. Szansa, bo w ten sposób pisarze zyskują możliwość powiększenia swojej władzy dzięki sile głosu, a także nowe pole ekspresji artystycznej. Wyróżnienie, bo samodzielne czytanie autobiograficznych tekstów często potwierdza wysoką pozycję twórców. Przywilej, bo nie każdy autor staje przed taką szansą, przez co nagrywanie swojej twórczości można rozpatrywać jako manifestację władzy symbolicznej – celebryci literatury mają szersze możliwości działania i wpływu, ich głos nie ginie w szumie i ma siłę wpływania na rzeczywistość. To w końcu kolejne zadanie i obowiązek sławnego autora, którego praca obejmuje coraz

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

szerszy zakres aktywności związanych z zabieganiem o publiczność i rywalizacją o kapitał uwagi. We współczesnym przemyśle kultury samo pisanie może nie wystarczyć do utrzymania się na powierzchni systemu komunikacji, a głosowe wersje książek poprawiają wyporność medialną autora podobnie jak wizyty w telewizji śniadaniowej i prowadzenie mediów społecznościowych. Nagrywanie audiobooków przez pisarzy celebrytów okazuje się zatem zajmowaniem pozycji – nie tylko w strukturze zhierarchizowanego pola literatury, ale też w ramach rywalizacji ekonomicznej o dobra materialne (pieniądze) i niematerialne (kapitał widzialności). Głos jest niewidzialną falą i ulotnym drżeniem powietrza, a jednak umożliwia zajmowanie fizycznej przestrzeni i ekspansję sławnych pisarzy w horyzontalnej perspektywie walki o dominację. Z początku utrwalony głos autora odsłuchiwany był podczas nadzwyczajnych zgromadzeń, przypominających seans spirytystyczny; dziś krąży w kulturze cyrkulacji, nabierając cech przedmiotowych, stając się częścią materialnej rzeczywistości – medium zamienia się w rzecz²⁰. Mogłoby się zatem wydawać, że nadprzyrodzona moc głosu i zasilana nią władza charyzmatyczna zostały całkowicie oswojone i zinstrumentalizowane, a celebryci nie opierają swojej siły na tajemniczej *mana*, produkowanej przez drżenie strun głosowych i mowę oddzielającą się od ciała, lecz na wszechobecności swoich wypowiedzi w sferze publicznej. Głosu pisarzy nie da się jednak sprowadzić do nawoływań przekupniów, zachęcających do zakupu oferowanych przez nich towarów, ani do mowy agitatorów, przemawiających z trybun czy na wiecach, ponieważ wciąż aktualizuje się także w intymnym, afektywnym wymiarze i pozwala odbiorcom zawiązać z nimi relacje, które są czymś więcej niż efektem strategii marketingowych.

Szczególnie ciekawy jest przypadek Wisławy Szymborskiej – rozproszona twórczość i biografia poetki tworzą literacką instalację wrażeń, umożliwiającą afektywne doświadczenie autorki, a głos jest jej istotną częścią²¹. Przywołana teoria głosu może wyjaśnić siłę oddziaływania nagrań noblistki czytającej i komentującej swoje wiersze²². Większość z nich jest z pozoru surowa, jakby

20 Zob. S. Lash, C. Lury, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, przeł. J. Majmurek, R. Mitoraj, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011, s. 20.

21 Więcej o kulturowej tożsamości Szymborskiej piszę w tekście *Literatura i ekonomia afektywna. Autor do kochania*, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014, s. 125–141.

22 Zwłaszcza nagrań czytanych przez nią wierszy z tomów *Chwila i Dwukropek*. Nagrania zostały opublikowane przez Agorę (Warszawa 2010) jako część książki-albumu *Wisława Szymborska*.

materiały te nie przeszły procesu studyjnej obróbki. Słyszymy dźwięki, które w profesjonalnych lekturach nie występują – westchnienia, odsapnięcia, chrząkanie, elementy wskazujące na płęć, wiek, kondycję, nastrój, do tego dźwięk przewracanych stron tomiku, stuk filiżanki odkładanej na spodek, w końcu komentarze nagrane jakby mimochodem, między lekturą kolejnych wierszy, ale z jakiegoś powodu niewycięte podczas montażu. Wszystko to razem tworzy intymny nastrój; uwodzi, towarzyszy głosowi i potwierdza jego autentyczność. Niektóre nagrania możemy odsłuchać, wciskając przycisk domofonu poetyckiego zainstalowanego w Krakowie przy ulicy Brackiej jako element infrastruktury Miasta Literatury UNESCO, inne po podniesieniu słuchawki telefonu Szymborskiej, który stanowi istotny element literacko-biograficznej przestrzeni wystawy „Szuflada”²³. Publiczne słuchanie twórczości noblistki organizowane jest też przy okazji targów książki czy spotkań i wernisaży poświęconych jej pracy artystycznej. Słyszymy wiersz, ale urzeka i emocjonalnie oddziałuje na nas materialność głosu i każdy właściwy jej szmer, charkot czy rezonujący pogłos, wydobywające się z płuc, gardła czy krtani; to ciało – „język wyścielony skórą”²⁴ – odpowiada za afektywne doświadczenie wywoływane przez głos. Niezależnie od znaczenia wypowiedzianych słów głos noblistki odsyła do niepowtarzalnej jednostki, a zarazem do kulturowego *signifié* twórczości i osobowości Szymborskiej. „Ziarno” głosu poetki jest niemożliwe do opisanego, daje jednak całościowe wrażenie i wewnętrzne poczucie tożsamości z jej marką. Ten głos, podobnie jak koty, szuflady, kawa, papierosy i inne elementy związane z twórczością Szymborskiej, krążące w środowisku medialnym, stał się częścią współczesnej audiosfery i przestrzeni publicznej. Ma on swoje miejsce w wyobraźni społecznej i działa jak znak firmowy, prowadząc do doświadczenia „szymborskości” – kulturowo konstruowanej esencji życia i twórczości noblistki.

Głos stanowi istotny składnik transmedialnego świata zorganizowanego wokół biografii i działalności artystycznej Szymborskiej – angażuje odbiorcę i odgrywa kluczową rolę w tworzeniu otwartej, rodzinnej, pełnej dobrych emocji atmosfery, daje poczucie bliskości, przywiązania i zażyłości, sprawia, że lojalny odbiorca w tej literackiej przestrzeni może czuć się u siebie. Głos staje się ważnym elementem współczesnego świata literatury, jedną z form kulturowej obecności pisarzy i skutecznym narzędziem literackiej ekonomii

23 „Szuflada Szymborskiej”, wystawa w Kamienicy Szołayskich – Oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie – stworzona we współpracy z Fundacją Wisławy Szymborskiej.

24 R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 98.

afektywnej. Pomaga wprowadzać literaturę w przestrzeń publiczną, pokazywać, że poezja może być interesująca, że Szymborska to nie tylko wiersze, ale również styl życia, sposób postrzegania świata, estetyka i specyficzny humor. Głos Szymborskiej jest taki jak ona i jej twórczość – ciepły, pozytywny, bliski, zabawny, kojarzący się z miłym spędzaniem czasu z rodziną i przyjaciółmi.

Wspomniany domofon poetycki nie tylko umożliwia odsłuchanie głosu noblistki, lecz współgra także z niezobowiązującą infrastrukturą literacką, jaka się wokół poetki wytworzyła – nie pomniki i gabloty, ale miejsca i przedmioty skracające dystans. Dzwoni się do niej jak do bliskiej osoby, a dobiegający z głośnika głos momentalnie aktualizuje wszystkie emocje, wiedzę i wyobrażenia na temat Szymborskiej oraz historię naszych z nią relacji. Podobnie działa oryginalny telefon poetki, przeniesiony z jej mieszkania do przestrzeni „Szuflady” – sami wybieramy numer (przyporządkowany do konkretnego wiersza), przykładamy słuchawkę do ucha i odpowiednio reagujemy na głos, chwilowo wyłączeni ze sfery publicznej. Należy zaznaczyć przy tym, że nagrania zostały odpowiednio wyselekcjonowane – można było odsłuchać przede wszystkim znane wiersze, których rozpoznawalne fragmenty krążą w przestrzeni kultury, oraz te, którym towarzyszą zabawne, często autoironiczne komentarze autorki. Szymborska odnosi się w nich do niefortunnej sytuacji, w jakiej się znalazła – musi czytać własne wiersze, myli się, narzeka na trudne w artykulacji zbitki spółgłoskowe, pomiędzy lekturą kolejnych tekstów wciąż powtarza, że już nie może, że to ponad jej siły, a najchętniej to zapaliłaby papierosa (zastanawia się, czy dźwiękowcy wyrażą na to zgodę). Co jakiś czas słyszymy głos z offu – Michał Rusinek dodaje poetce otuchy i proponuje jej kolejne filiżanki kawy. Wszystko to wpisuje się w retorykę autentyczności, charakterystyczną dla systemu sławy – konsumenci mogą mieć wrażenie, że udało im się zobaczyć sławną poetkę taką, jaka jest naprawdę²⁵. Głos sam w sobie działa jak znak tożsamości, a do tego towarzyszą mu (pozornie) niekontrolowane wpadki, jeszcze bardziej odsłaniające postać za publicznym wizerunkiem.

Nie sposób zaprzeczyć, że głos Szymborskiej stanowi istotny składnik jej literackiego świata, wzmaga publiczną obecność noblistki, współtworzy nastroj i wrażenie autentyczności, może kształtować afektywne doświadczenia odbiorców i organizować emocjonalną podstawę lojalności konsumenckiej. Niewątpliwie jednak wszystkie te relacje uczuciowe – choć nie są w pełni

25 Zob. R. Dyer, „*A Star is Born*” and the Construction of Authenticity, w: *Stardom: Industry of Desire*, red. Ch. Gledhill, Routledge, London–New York 1991.

kontrolowane przez producentów – pełnią w rzeczywistości funkcje instrumentalne, umożliwiając autorce ekspansję i dominację. Sprawa wydaje się skomplikowana i ambiwalentna, ponieważ z jednej strony głos sławnych pisarzy oddziałuje zgodnie z modelem opisanym przez jego badaczy – jest intensywnym znakiem jednostkowości i umożliwia afektywne spotkanie z osobą mówiącą; z drugiej strony afekt stał się częścią ekonomii i trudno ocenić, w jakim stopniu pozostaje wytworem konkretnych strategii, a w jakim siły samego głosu. Problem dodatkowo komplikuje to, że emocje kształtowane przez współczesny rynek nie wydają się mniej prawdziwe od tych rzekomo spontanicznych. Słuchanie głosu nie wiąże się z poznaniem, lecz z doświadczeniem, a to doświadczenie ma charakter wydarzeniowy. Sfera intensywnego odczuwania afektywnego i emocjonalnego nie jest już jednak zarezerwowana dla sfery kultury i życia, bo podobne podstawy ma dzisiejsza – afektywna, wydarzeniowa – ekonomia. Kolejna kwestia to źródło, do którego prowadzi głos sławnego autora. Wspomniałem, że po drugiej stronie wirtualnego kabla telefonicznego stoi nie tylko pisarz, ale też jego marka. Wszystko układa się w spójną całość, bo doświadczenie mówiącego podmiotu przypomina doświadczenie marki – okazuje się intensywne i wiąże się z poczuciem obecności tego, co wirtualne i transcendentne. Tak jak głos nie mieści się w ciele, do którego odsyła, tak marka stanowi coś więcej niż sumę jej aktualizacji. Zarówno ciało ukryte w głosie, jak i marka są obiektem pragnienia i fascynacji – stąd pochodzi ich władza – ale nie można ich pojąć, ponieważ zawsze częściowo lokują się gdzie indziej, grając bliskością i oddaleniem, materialnością i widmowością²⁶. Głos prowadzi do indywidualnej jednostki i jej marki, w obu wypadkach działając jak kabel telefoniczny – zapewnia łączność z czymś, co ma niepewny status i przybywa z innego wymiaru. Idiomaticzna teoria doświadczenia i siły głosu okazuje się pasować do opisu współczesnej ekonomii.

Głos odsyła jednocześnie do ciała i tożsamości twórcy oraz do jego osobowości kulturowej, stanowi bowiem tyleż ikonę jednostkowości, co część publicznego wizerunku, zapisanego w zbiorowej wyobraźni. Głos w tym samym czasie jest prywatny i publiczny – prowadzi w stronę samej duszy mówiącego, ale też w stronę duszy (serca, rdzenia, esencji, jądra, DNA) marki²⁷, w obu wypadkach będąc zarazem tej duszy emanacją. W nowym kontekście

26 Zob. S. Lash, C. Lury, *Globalny przemysł kulturowy*, s. 15-29.

27 To alternatywne określenia „tożsamości” marki; zob. T. Heding, Ch.F. Knudtzen, M. Bjerre, *Brand Management: Research, Theory and Practice*, Routledge, London–New York 2009, s. 11.

powraca podstawowa kwestia ontologii i fenomenologii głosu – problem jego niejasnego źródła.

Głos jako własność i towar

Głos oderwany od konkretnego ciała niepokoi, bo nie wiadomo, do kogo lub do czego odsyła, skąd pochodzi i czyją jest własnością. Ciekawie odniósł się do tej sprawy Piłsudski w przywoływanej już wypowiedzi.

Pusty śmiech mnie bierze, że ten biedny mój głos, ode mnie oddzielony, przestał nagle być moją własnością i należy już nie wiem do kogo, i nie wiem do czego: do trąby czy do jakiegoś akcyjnego towarzystwa. Najzabawniejsza jest jednak myśl, że kiedy mnie już nie będzie, głos pana Piłsudskiego sprzedawany będzie za trzy grosze, gdzieś na jarmarkach, prawie na funty, jak pierniki, prawie na łuty, jak jakie cukierki²⁸.

Bezcielesny głos może należeć do odległego mówcy – indywidualnej jednostki, do trąby – technologii i podtrzymywanej przez nią kultury cyrkulacji, a w końcu do spółki akcyjnej – do pisarza w ponadindywidualnym, korporacyjnym wymiarze, do autora jako marki. Ten sam głos pozwala zachować bezcenne świadectwo życia i twórczości człowieka, uchronić od zguby najgłębszą jego istotę, i ten sam może być obiektem handlu. Należy dodać, że rozróżnienie na świat ludzi i świat przedmiotów wymiennych jest dzisiaj trudne, bo afekty i towary późnego kapitalizmu poruszają się na tej samej zasadzie – są witalistyczne i wchodzą między sobą w relacje. Piłsudski już w 1924 roku zastanawiał się, do kogo należy głos odtwarzany z trwałego nośnika, i choć jego wypowiedź ma charakter żartobliwy, postawione pytanie przez kolejne dekady zaprzętało głowy badaczy kultury, filozofów, medioznawców i prawników. Skomplikowana teoria widmowego głosu, jego złożona ontologia i niejasna fenomenologia, w niewiele uproszczonej wersji wybrzmiewała na salach sądowych, głównie dlatego że wraz z rozwojem technologii i upowszechnieniem się rejestracji głosu stawało się coraz bardziej istotne, kto mówi i do kogo należy głos. U podstaw tego pytania leżała kwestia tożsamości jednostki, reprezentowanej między innymi przez prawo do prywatności – to za jego pomocą gwiazdy usiłowały kontrolować obieg swoich wizerunków. Stawało się jednak coraz bardziej jasne, że tożsamość

28 Archiwalne nagranie przemówienia marszałka Józefa Piłsudskiego z 5 września 1924 r.

zaczyna funkcjonować jako zasobne źródło wartości ekonomicznej, a dyskurs stworzony wokół jednostkowości i jej ochrony służy legitymizacji i usprawnieniu tego, co na pierwszy rzut oka może się wydać zaprzeczeniem pojęć indywidualności i różnicy – ekspansji rynkowej i utowarowienia. Głos zaczął funkcjonować jako znak firmowy celebryty, a próby objęcia go ochroną prawną należy traktować jako ekonomiczną rywalizację, której stawką był monopol gwiazdy na konkretny wizerunek.

Bataliom sądowym o prawo własności do głosu i wizerunku głosowego szczegółowo przygląda się Jane M. Gaines, pokazując jednocześnie związki dyskursu prawnego z fizyką, ontologią i fenomenologią tego ulotnego znaku tożsamości²⁹. W jaki sposób można ukraść bądź przywłaszczyć sobie czyjś głos, jak w ogóle – legalnie lub nielegalnie – można wejść w posiadanie czegoś, co nie ma podstawy materialnej? Kiedy głos celebryty zaczął funkcjonować tak samo jak jego wizerunek, stanowiąc potencjalne źródło wartości, reklamy i kapitału uwagi, producenci zaczęli go wykorzystywać do wprowadzania w ruch towarów z ich własnej oferty. Kiedy sławna postać nie godziła się na użyczenie swojego głosu, często posuwano się do podstępu i nagrywano głos innej osoby, łudząco podobny – w wypadku wartości wizerunkowej analogiczne byłoby zatrudnienie sobowtóra – wprowadzając tym samym konsumentów w błąd. Nie chodzi tu zatem ani o charakter interpretacji wokalne, ani o obiektywne właściwości głosu czy przekazywane za jego pomocą znaczenie, lecz o jego specyficzną władzę, mającą źródło w jednostce – nie byle jakiej, bo sławnej. Istotna jest siła tożsamości gwiazdy, aktualizowana przez głos, a nie jego cechy estetyczne i akustyczne. Semantyka wypowiedzi kształtowana za pomocą słów i głosu schodzi na drugi plan, najważniejsza jest bowiem sfera konotacji uruchamianych przez głos, ale zorganizowanych wokół jednostki, a nie przekazywanego sensu. Liczy się wartość ekonomiczna osobowości mówcy, a nie wartość artystyczna dzieła stworzonego głosem. Chodzi o cielesne źródło głosu, a nie system komunikacji. Głos występuje tu jako figura jednostkowości i to do niej z pełną mocą odwołują się rynek i prawo, aktualizując mimochodem enigmatyczną filozofię tej figury obecności – instrumentalność tych zastosowań jest problemem drugorzędym.

Dłaczego sąd długo miał wątpliwości, czy głos można rozpatrywać jako własność konkretnej jednostki? Powodów jest wiele, a powszechnie

29 Zob. J.M. Gaines, „These Boots Are Made for Walkin’”: Nancy Sinatra and the Goodyear Tire Sound-Alike, w: tejsze, *Contested Culture: The Image, the Voice, and the Law*, University of North Carolina Press, Chapel Hill–London 1991.

postrzeganie głosu jako czegoś bez właściwości nie sprzyjało jego ochronie. W kontekście prawa do prywatności argumentowano, że trudno określić, w jakim stopniu i w jaki sposób komercyjne przywłaszczenie czyjegoś głosu powoduje poczucie straty i ingeruje w życie jednostki. Ponadto kiedy głos oddziela się od ciała, nie jest jasne, kto mówi, więc tym bardziej nie można jednoznacznie orzec o kradzieży – w wypadku fotografii twarzy wszystkie te kwestie wydawały się klarowniejsze i zrozumialsze³⁰. Także w prawie autorskim nie znajdowano argumentów za wsparciem roszczenia własności, bo na tej płaszczyźnie istotne było nie tyle ustalenie źródła głosu, ile odróżnienie wkładu wykonawcy, kompozytora, autora tekstu, muzyków i producentów w wytworzenie dzieła. W tej perspektywie głos miał znaczenie jako narzędzie pracy artystycznej, a nie jako ślad jednostkowości. Szansą było uznanie głosu wykonawcy za znak towarowy, ale z początku sądy nie widziały takiej możliwości³¹. Dla prawa, tak samo jak dla filozofii, głos okazywał się kategorią nieuchwytną i efemeryczną, a podstawowym problemem była jego niematerialność. Gdy głos wydobywa się z konkretnego ciała, sprawa wydaje się względnie prosta, ale głos akuzmatyczny – odtwarzany w tle, przemawiający z offu – niby prowadzi do właściciela, a jednak wydaje się anonimowy, pozbawiony autora.

Gaines zauważa, że głos mógłby uzyskać ochronę prawną, jeśli prawo dawstwo potwierdziłoby istnienie jednostki, dla której przywłaszczenie głosu przez inny podmiot stanowiłoby utratę cennej własności³². Łatwo się domyślić, że celebryta był pierwszym i oczywistym kandydatem na tę precedensową pozycję właściciela głosu, ale aby jego roszczenie okazało się skuteczne, potrzebował wsparcia technologii i publiczności. Coraz bardziej zaawansowane narzędzia reprodukcji dźwięku odegrały w tej historii istotną rolę, ponieważ przenosiły go ze sfery iluzji i tajemnicy do materialnego świata rzeczy i atrybutów. Głos odtwarzany w sferze publicznej z coraz większą wiernością stawał się jej częścią i stopniowo zyskiwał charakter przedmiotowy. Te procesy dotyczące sfery społecznej, mediów i estetyki idą w parze ze zmianami w prawie. Według Gaines „istnieje związek między materializacją technologiczną a zwiększoną ochroną ustawową”³³ – rozwój fotografii

30 Tamże, s. 123.

31 Tamże, s. 115.

32 Tamże, s. 134.

33 Tamże, s. 122.

i reprodukcji dźwięku uprzedmiotowił twarz i głos, inicjując nowe sposoby ich zabezpieczenia prawnego.

Powszechność nagrań głosowych i coraz szersza skala oddziaływania radia stworzyły z czasem zażyłość między publicznością a celebrytami operującymi głosem, umożliwiając im w końcu skuteczne ubieganie się o prawo własności do tego ulotnego składnika ich wizerunku³⁴. Konsumenci są w tym procesie tak istotni, ponieważ to właśnie bliska relacja odbiorców z gwiazdami pozwala rozpatrywać ich głos jako znak towarowy. Jeśli słuchacze rozpoznają głos celebryty – odróżniają go od innych, przypisują mu konkretne znaczenia, kojarzą go ze szczególną wartością i identyfikują z szerszą sferą działalności gwiazdy – oznacza to, że głos nabrał wtórnej zdolności odróżniającej. Problematiczna ontologia głosu schodzi na drugi plan, gdy zbiorowość konsumentcka przyporządkowuje głos tej samej sławnej postaci, uznając go tym samym za jej znak wyróżniający. Istotne wydaje się zatem, że w świadomości odbiorców utrwała się związek między głosem a gwiazdą – nie tyle osobą prywatną, ile postacią publiczną, utowarowioną indywidualnością. W ten sposób prawo w końcu uznaje głos za znak jednostkowości i własność celebryty, ale okrężną drogą i w pewnym sensie podając w wątpliwość sens pierwotnej idei głosu jako różnicy³⁵.

Wróćmy do wypowiedzi Piłsudskiego. Głos musi się stać własnością „trąby” (technologii i cyrkulacji), by jakiegokolwiek towarzystwo akcyjne (lub celebryta) mogło rościć sobie do niego prawo własności, a ta legitymizacja związku niematerialnego głosu z ciałem potwierdza w końcu jego łączność z indywidualną jednostką i retroaktywnie sytuuje ją na początku tego stosunku wynikania. Głos jest podatny na reprodukcję, przynależy do sfery przedmiotowej, krąży w sferze towarów, a jego źródło osobowe zostało utowarowione i właśnie dzięki temu może, paradoksalnie, potwierdzić swoją funkcję figury indywidualności. Głos okazuje się należeć jednocześnie do mówcy, pejzażu medialnego i celebryty. W literaturze relacje te kształtują się w taki sam sposób – głos, po pierwsze, jest własnością autora i ikoną indywidualności, która prowadzi odbiorców do afektywnego doświadczenia tej podmiotowej różnicy. Po drugie, głos pisarza wydaje się integralną częścią

34 Tamże, s. 124.

35 Gaines przywołuje jedno z precedensowych orzeczeń sądu: „głos [...] jest tak samo charakterystyczny i osobisty jak twarz. [...] Podszywanie się pod jej [Bette Midler, poszkodowanej piosenkarki – D.A.] głos oznacza piractwo jej tożsamości”; cyt. za: tamże, s. 141-142 [„«a voice» [...] is as distinctive and personal as a face. [...] To impersonate her voice is to pirate her identity”].

sfery publicznej i zatacza w niej coraz szersze kręgi, umożliwiając twórcy ekspansję ekonomiczną i wystawiając się na działania publiczności. Po trzecie wreszcie, głos prowadzi do autora celebryty i pośredniczy w doświadczeniu kulturowej tożsamości jego marki. Tego potrójnego porządku znaczenia nie należy rozpatrywać rozłącznie czy alternatywnie, ponieważ wszystkie trzy źródła głosu są od siebie wzajemnie zależne. Siła sławnego pisarza wynika stąd, że w jakimś stopniu wciąż odsyła on do indywidualnej jednostki, zależy od przekonania odbiorców, że gdzieś za publicznym wizerunkiem kryje się autentyczne ja, a głos na nie wskazuje. Zarazem jednak indywidualność i autorstwo, dotknięte rozmaitymi kryzysami, znajdują w sławie warunkowe schronienie. Dyskurs publiczny natomiast, wypełniony autorskimi znakami tożsamości, zapośrednicza zarówno doświadczenie marki, jak i rzeczywistej postaci (granice między nimi są nieostre).

Na koniec warto przywołać pewną anegdotę. Wśród celebrytów literatury szczególną pozycję zajmują autorzy, którzy są sławni i „nadobecni” dzięki konsekwentnemu unikaniu mediów. Radykalne strategie wycofania się z życia publicznego, obrane przez Jerome’a Davida Salingera czy Thomasa Pynchona, zamiast zapewnić im idealny byt w świecie autonomii, paradoksalnie uczyniły ich nazwiska szczególnie silnymi znakami towarowymi, a podjęta przez nich próba odcięcia się od przepływu informacji tylko zdynamiczowała cyrkulację doniesień medialnych na ich temat³⁶. Wszelkie ślady prywatności twórców sławnych ze względu na unikanie rozgłosu są fetyszyzowane – prasa gotowa jest podjąć każdy wątek i podać dalej nawet najgłupszą plotkę – co w praktyce oznacza, że niezmanipulowana współczesna fotografia Pynchona miałyby dużą wartość rynkową. Także głos okazuje się cenną ruchomością. W 1980 roku Salinger udzielił ostatniego wywiadu, a dziennikarka – Betty Eppes – bez wiedzy pisarza nagrała go na dyktafon. Udało jej się zarejestrować 27 minut rozmowy, nim Salinger zorientował się w sytuacji i wściekły przerwał wywiad. Jest to jedyne znane nagranie głosu autora. Znane jedynie z tego, że istnieje, bo Eppes nie upubliczniła taśmy, lecz umieściła ją w skrytce depozytowej niczym lokatę czy skarb wymagający szczególnej ochrony. Za nagranie oferowano dziennikarce nawet pół miliona dolarów, ale odrzucała wszystkie propozycje.

Po latach zaczęłam strasznie, strasznie żałować tego, co zrobiłam. Spędzałam wiele, wiele [...] godzin dziennie, myśląc o tym. I oczywiście

36 Zob. J. Moran, *Star Authors: Literary Celebrity in America*, Pluto Press, London 2000, s. 54-55.

to dla mnie dużo znaczy. Czasami budzę się w środku nocy i myślę: „Ukradłam to. Ukradłam jego głos”. Wiecie, że to jest jak kradzież czyjejś duszy, prawda? Ta taśma nie jest moja, więc nie mogę jej oddać lub sprzedać³⁷.

Dziennikarka zdecydowała, że po jej śmierci nagranie zostanie skremowane wraz z jej ciałem. Zamiast zniszczyć je od razu, wciąż przechowuje taśmę jak skarb o charakterze z jednej strony ekonomicznym, z drugiej metafizycznym – to fortuna i Święty Graal, wartość materialna i quasi-religijna. Wspomniana „dusza” jednocześnie wskazuje na istotę indywidualnej podmiotowości i esencję marki. Skrytka bankowa, w której od ponad czterdziestu lat spoczywa nagranie, działa trochę jak sejf, trochę jak tabernakulum. Ostatnia wola pośmiertnego połączenia swojego ciała z cielesnym głosem autora, chęć posiadania go tylko dla siebie jako skarbu, wspomnienia i elementu prywatnych relacji pokazuje, że – mimo funkcjonowania w obrębie rynku i kultury cyrkulacji – głos zachowuje część swojej aury, magii i nadprzyrodzonej władzy.

Zmiany w postrzeganiu, funkcjach i działaniu głosu są homologiczne względem pozostałych śladów jednostkowości – twarzy, sygnatury, odcisku palca. Wszystkie znaki tożsamości spotykają podobne przygody i przesunięcia – to, co funkcjonowało w porządku etycznym i stanowiło widmową figurę filozofii, materializuje się, wkracza w pole ekonomii, działa jako narzędzie ekspansji i zaczyna być postrzegane jako własność. Współczesny kapitalizm zawłaszczył kategorie, które wydają się jego przeciwieństwem. Z jednej strony ujarzmił je i zaprzęgnął do wytwarzania wartości – różnica stanowi niewyczerpany potencjał samonapędzającej się reprodukcji kapitału – z drugiej strony umożliwia im przetrwanie w rezydualnej, śladowej formie, czego figura autora celebryty jest najlepszym przykładem.

37 Cyt. za: B.-J. Butler, *Woman with Only Recording of J.D. Salinger Will Take Tape to Grave*, „Bloomberg” 29 lipca 2021, www.bloomberg.com/news/articles/2021-07-29/woman-who-secretly-recorded-jd-salinger-plans-to-destroy-tape (30.06.2023).

Abstract

Dominik Antonik

JAGIELLONIAN UNIVERSITY

Writer's Voice as a Sign of Identity: From Ethics to Economics, from Individuality to Reproduction

The article analyzes the paradoxical position of literary creators' voices, which have become part of the audiosphere through audiobooks and other media forms. There is a paradox in voice: we can simultaneously perceive it as something immaterial, spectral, and idiomatic, and as an economic concrete, commodity, and property. The first perspective pertains to the ethical discourse of individuality and enables the discussion of a voice-mediated encounter, namely the author's experience. The second perspective addresses the spatial and economic expansion, symbolic power, and commodification of difference. Voice can function both as a sign of identity and a trademark. The author of the article argues that this is not an alternative but an inevitable and problematic paradox, and the convergence of seemingly mutually exclusive processes and discourses is paradigmatic for the culture of late capitalism.

Keywords

author, voice, fame, economics, identity, audiobook, commodification, individuality