
Wstęp

Głos(y) literatury

Justyna Tabaszewska

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 7–15

DOI: 10.18318/td.2024.3.1 | ORCID: 0000-0001-9077-8817

Nowy numer „Tekstów Drugich” jest poświęcony fenomenowi głosu i dźwiękowości literatury. Co ciekawe, to drugie zjawisko – zagadnienie dźwięku, formy realizacji brzmień, przejawy muzyczności czy udźwiękowienia – przyciągało do tej pory o wiele więcej uwagi niż aspekty głosowe literatury¹. Wprawdzie zainteresowanie tekstami oralnymi (i szerzej, tradycją oralną) nie jest nowe i ma bogatą tradycję, ale gdzieś między dźwiękowością a oralnością pozostawała wyraźna luka badawcza,

1 Warto pod tym względem przypomnieć choćby artykuł Michała Głowińskiego sprzed ponad czterdziestu lat *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, seria „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”; t. 56, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, s. 77; oraz monograficzne publikacje Andrzeja Hejmeja sprzed już ponad dwudziestu lat: A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2001; *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Universitas, Kraków 2002; czy nieco późniejsze *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki powojennej*, red. A. Hejmej, Universitas, Kraków 2008. Por. również *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, red. S.M. Lodato, S. Aspden, W. Bernhart, Rodopi, Amsterdam–New York 2002; S.P. Scher, *Theory in Literature, Analysis in Music: What Next?*, *Yearbook of Comparative and General Literature* 1983, nr 32.

Justyna Tabaszewska – prof. IBL PAN, członkini redakcji „Tekstów Drugich”, współredaktor naczelna nowego czasopisma „Memory Studies Review”. Autorka czterech książek, w tym *Humanistyka służebna* (2022) i *Pamięć afektywna* (2022), a także artykułów publikowanych m.in. w „Memory Studies”, „Tekstach Drugich”, „Przeglądzie Kulturoznawczym” i „Wielogłosie”. Stypendystka Institut für die Wissenschaften vom Menschen (2021) i NAWA (Stipendium im. Bekkera, Goethe Universität). Zajmuje się problematyką afektów i pamięci kulturowej. Kontakt: justyna.tabaszewska@ibl.waw.pl.

luka o tyle ciekawa, że zazwyczaj jednostkowe doświadczenia obcowania z literaturą zaczynają się od kontaktu z tekstem wokalizowanym lub subwokalizowanym: najpierw, w dzieciństwie, jest to zwykle tekst czytany albo opowiadany, później zaś, w pierwszych samodzielnych lekturach, czytany samemu sobie na głos. Tendencja do subwokalizacji, którą można traktować jako etap nauki czytania, najczęściej nie ustaje szybko, a w niektórych przypadkach (sama do nich należę) wewnętrzny lektor nigdy nie milknie, zwłaszcza gdy czyta się teksty literackie dla przyjemności.

Doświadczenie odbioru literatury w ciszy, jako tekstu, który pochłaniamy okiem, a nie uchem, jest zresztą – jak przypominają autorzy części artykułów opublikowanych w tym tomie – zjawiskiem zasadniczo nowoczesnym, a biorąc pod uwagę długą tradycję literatury jako medium, wręcz nowym, związanym najpierw z upowszechnieniem drukowanych książek, a później ze zwiększeniem ich dostępności dzięki masowej produkcji, obniżce cen oraz powstaniu sieci darmowych bibliotek publicznych. Odbiór literatury w ciszy nie jest zatem podstawowym sposobem interaktywowania z tekstem literackim ani historycznie, ani z perspektywy jednostkowego doświadczenia. Mimo to zainteresowanie podstawowym medium słuchowego odbioru literatury, czyli głosem, jest zasadniczo nowe. Podobnie nowe jest tropienie meandrow głosowości literatury: czym innym jest wszak badanie rozmaitych realizacji dosłownie rozumianych odczytań tekstów literackich, a czym innym badanie zjawiska subwokalizacji.

Te różnice w spojrzeniu na głosowość tekstu są istotne nie tylko z perspektywy teoretycznej, lecz także z perspektywy odbiorcy nieprofesjonalnego. Posłużę się tu własnym przykładem: o ile literatura nigdy nie była dla mnie niema i zawsze odbierałam ją jako zwokalizowaną, o tyle słuchanie rozmaitych interpretacji znanych tekstów, zwłaszcza poetyckich, stworzonych przez profesjonalnych i cenionych aktorów, zazwyczaj wywoływało we mnie odruch oporu. Miałam wrażenie – powtarzalne w dziesiątkach przypadków, na pewno więc niezwiązane z oceną umiejętności danego wykonawcy – że tym, czego słucham, nie jest już konkretny utwór literacki ani nawet jego interpretacja, lecz performans, dla którego literatura była w najlepszym razie podstawą, a w najgorszym – wymówką.

To powtarzalne wrażenie zniknęło jednak, ilekroć słuchałam odczytań (lub może po prostu czytań), w których to autor prezentował swój tekst. Nie miało przy tym znaczenia, czy uczestniczę w danym zdarzeniu osobiście, czy odsłuchuję nagranie – dystans między tekstem a jego realizacją malał bez względu na umiejętność recytacji autora, bez względu na jego dykcję oraz na to, ile wysiłku wkładał w dane odczytanie. Oczywiście nie może, a przynajmniej nie powinno dziwić, że kiedy medium stanowił głos autora, moje doświadczenie jako odbiorcy nie było fragmentaryczne, to jest odbierałam dane wystąpienie jako integralną całość, a nie jako odczytanie (a więc zmediatyzowanie) tekstu pisanego. Mam jednak wrażenie, że w moim oporze chodziło o coś

więcej niż samo poczucie, że głos niebędącego autorem czytającego jest dodatkowym medium. Na pewno chodziło mi również o obcość tego głosu, ale sądzę, że większą wagę miał dla mnie gest zagarnięcia, jakim jest nadanie tekstowi fizycznej, głosowej reprezentacji oraz związana z nim zmiana kontekstu. Głos traktowałam jako nośnik osobowości, nośnik, który odsyłał do „nie tej” osoby, do kogoś, kogo relacja z tekstem była tak naprawdę przygodna, a przez siłę głosu stawała się dominująca.

Dzielię się tym doświadczeniem odbiorcy nie dlatego, że uznaję, iż ma ono jakieś specjalne znaczenie lub jest wyjątkowo wnikliwie (a już zwłaszcza nie dlatego, by usprawiedliwiać lub szerzyć być może irracjonalną niechęć do pewnego typu aktorskiego deklamowania poezji), lecz dlatego że w pewien skomplikowany, a zarazem niefachowy sposób pokazuje ono, jak silnym znakiem tożsamości jest głos, jak trudno przejść obojętnie wobec tak zapośredniczonego doświadczenia odbioru literatury. To, co opisuję tu jako wrażenie, jest w publikowanych w tym numerze „Tekstów Drugich” artykułach analizowane w sposób metodyczny, a to od strony obecności autora przez głos (m.in. Dominik Antonik), a to za pomocą odwołania do kontekstów tożsamościowych (Jacek Kopciński), a to przez zdefiniowanie samego zjawiska głosowości (Jakub Momro, Andrzej Hejmej, Katarzyna Ciemiera). Tym, co poddano analizie, jest również intensywność i bezpośredniość doświadczenia słuchania literatury: każdy tekst, którego słuchałam, zawsze budził moje skrajne emocje: albo bezbrzeżnego zachwytu, albo całkowitego odrzucenia. W nieobrobionym profesjonalnym okiem doświadczeniu słuchania nie było nigdy miejsca na niuanse ani na wyważone oceny. Tekst pisany zazwyczaj pozwalał na dystans, natomiast słuchany albo pozwalał na pełne zanurzenie, albo – jeśli tego doświadczenia nie zapewniał – budził irytację.

Zwracam uwagę na tę afektywną stronę odbioru głosowej literatury, bo sądzę, że – mimo podejmowania tego tematu przez część autorów artykułów publikowanych w tomie – jest ona jeszcze stosunkowo słabo eksplorowana. Choć zjawisko naszej większej bezbronności wobec dźwięków niż obrazów było już analizowane i bardzo dobrze oddaje je fraza „ucho nie ma powieki”, użyta przez Jakuba Momrę w jego książce poświęconej dźwiękowości literatury², to jednak afektywność dźwiękowości nie może się równać z afektywnością niesioną i wzbudzaną przez głos.

Głos irytuje, głos przywołuje, głos pobudza, głos uspokaja – każda z tych reakcji zarówno na cudzy, jak i własny głos jest afektywna w najbardziej podstawowym znaczeniu tego słowa: wzbudza bezwarunkową reakcję, jednocześnie cielesną i intelektualną, a zarazem mogącą być i zazwyczaj będącą ponad tymi stanami. Jako ludzie jesteśmy uwarunkowani do bycia afektowanymi przez głos na elementarnym, biologicznym poziomie: przetrwanie noworodka zależy wszak wyłącznie od tego, czy w pierwszej

2 J. Momro, *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2020.

kolejności matka, a w drugiej każdy inny opiekun będzie reagował na wydawane przez niego dźwięki, sygnalizujące konkretne potrzeby. Jednocześnie głos opiekuna odgrywa istotną rolę w zaspokajaniu koniecznej dla przetrwania noworodka potrzeby bliskości.

Uspokajająca moc głosu nie znika po wczesnym etapie dzieciństwa, a z czasem uczymy się jej używać również sami wobec siebie: w kilku artykułach publikowanych w tym numerze „Tekstów Drugich” analizowane są zarówno estetyczne, jak i afektywne oraz pamięciowe funkcje powtarzania na głos słów i fraz (Dobrawa Lisak-Gębala, Aleksandra Kremer). Zewnętrzna wokalizacja wewnętrznego monologu (lub nawet dialogu), która przez dłuższy czas była uznawana raczej za przejaw lekkich zaburzeń psychicznych niż za pozytywny objaw, jest obecnie coraz częściej traktowana jako zdrowy i konstruktywny odruch, który pozwala, po pierwsze, budować spójną narrację o własnym doświadczeniu, a po drugie – na bieżąco rozładowywać emocje towarzyszące trudnym sytuacjom³. Mówienie do siebie spełnia więc co najmniej dwie funkcje: organizującą oraz regulującą emocje, a zewnętrzna wokalizacja sprzyja szczególnie tej drugiej.

Literatura (a zwłaszcza poezja) realizowana głosowo jest w tym tomie dość często analizowana jako specyficzny przykład jednoczesnego mówienia do siebie i do kogoś innego, czyli jako dialog i monolog w tym samym momencie. Głosowość literatury jest zatem zazwyczaj interpretowana szeroko, nie jako pewna wartość estetyczna, która występuje jedynie w odniesieniu do niektórych utworów, lecz jako potencjalna cecha każdego tekstu (tego pojęcia używam w najszerszym możliwym znaczeniu, a więc nie zawężam go do tekstów pisanych ani tym bardziej do materialnych, pisemnych nośników literatury, np. książek).

Na szczególną uwagę zasługuje moim zdaniem wyraźny w zbiorze zamiar pokazania, że w niektórych przypadkach wersja głosowa tekstu jest (albo była) wersją pierwotną wobec wersji zapisanej. Dotyczy to zwłaszcza analizowanych przez Dobrawę Lisak-Gębale utworów powstających w szczególnie traumatycznych okolicznościach, w sytuacjach zagrożenia życia oraz skrajnego braku dostępu do materialnych nośników tekstów. Poezja drugiej wojny światowej dostarcza pod tym względem wyjątkowo ciekawego materiału badawczego, zaczynając od praktyki subwokalizacji jako techniki nie tylko utrwalania gotowego materiału literackiego, lecz również tworzenia danego tekstu, po spojrzenie na głosowe realizacje poezji jako sposób zachowania własnego głosu, a zatem i podmiotowości, a także podtrzymanie woli życia⁴. Wypowiadanie

3 A.T. Latinjak, A. Morin, T.M. Brinthaup i in., *Self-talk: An Interdisciplinary Review and Transdisciplinary Model*, „Review of General Psychology” 2023, t. 27, nr 4.; J.S. Moser, A. Dougherty, W.I. Mattson i in., *Third-Person Self-Talk Facilitates Emotion Regulation without Engaging Cognitive Control: Converging Evidence from ERP and fMRI*, „Scientific Reports” 2017, t. 7, nr 1.

4 D. Lisak-Gębala, *Poezja drugiej wojny światowej jako archiwum głosów*, w tym numerze.

słów, choćby w myślach i choćby tylko dla samego siebie, służyło ochronie przed obozową rzeczywistością oraz zbudowaniu w głosowej reprezentacji bodaj wyrzywka własnej przestrzeni, własnego bezpiecznego terytorium. Zarazem pełniło ono funkcje ekspresyjne: głosowe uobecnienie literatury pozwalało wszak na realizację – dosłowną – poetyki krzyku.

W tomie ciekawie kontrastują ze sobą również dwa teksty dotyczące – dosłownie i przenośnie rozumianego – głosu poety: pierwszy, Aleksandry Kremer⁵, poświęcony jest niemetaforycznie traktowanej dźwiękowej oraz głosowej stronie twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Drugi, Łukasza Bukowieckiego⁶, odnosi się do dźwiękowości (obecnej i nawet nadreprezentowanej przez liczne wykonania wierszy, od Sławy Przybylskiej po Melę Koteluk) i głosowości (nieobecnej albo performowanej) poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego.

Analizowane przez Bukowieckiego napięcie między niemy (bo nieutrwalonym w żadnym nośniku) realnym Baczyńskim, „mamroczącym” Baczyńskim odgrywanym przez Mateusza Kościukiewicza w filmie *Baczyński* a slamowym wykonaniem poezji Baczyńskiego z tegoż samego filmu oddaje do pewnego stopnia wyrażone przeze mnie – w języku o wiele mniej profesjonalnym – rozterki dotyczące tego, w jakiej mierze głosowe wykonanie poezji jest jej odegraniem w innym medium, a w jakiej równoprawną realizacją. Bukowiecki w swojej interpretacji sugeruje, że kontrast między „profesjonalnym” wykonaniem poezji przez slamerów a „szemrzącym” Kościukiewiczem/Baczyńskim można traktować jako wskazówkę, że – wbrew dźwiękowej naturze poezji Baczyńskiego – jej wersją pierwotną była wersja pisana, nie zaś mówiona. Nie podważając zasadniczo też Bukowieckiego, można jednak – na podstawie materiału zaprezentowanego przez badacza – wysnuć też nieco inną hipotezę: może wersją pierwotną tejże poezji była poezja mówiona (czasem szeptana, czasem mamrotana, a więc wokalizowana w głównej mierze dla siebie), a nie poezja recytowana, deklamowana czy odgrywana?

Nieco inaczej na skomplikowaną relację między wersją pisaną, mówioną a deklamowaną zdaje się patrzeć Aleksandra Kremer: badaczka konsekwentnie pisze o Tkaczyszynie-Dyckim jako *re cy t u j ą c y m* swoje wiersze, wykorzystującym śpiewne fragmenty oraz powtórzenia do uczynienia ich jeszcze bardziej niż słowny zapis rzytmizowanymi. Ta poezja – używając rozróżnienia Bukowieckiego – wydaje się pomyślana w pierwszej kolejności do istnienia w głosowej reprezentacji, a zapis piśmienny jest jej mniej doskonałym nośnikiem. Nie bez znaczenia okazuje się w tym przypadku możliwość pełnej realizacji zamysłu autorskiego w trakcie deklamacji: podkreślenia

5 A. Kremer, *Postpamięć w występach poetyckich Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, w tym numerze.

6 Ł. Bukowiecki, *Czy da się usłyszeć Baczyńskiego? Mówienie filmem o głosie poety*, w tym numerze.

i powtórzenia są jej integralną częścią, a wersja autorska zdaje się pełnić wobec wszystkich innych, w tym pisemnych wersji, funkcję oryginału.

Jest tak, ponieważ głos autora stanowi w tym przypadku wyjątkowy znak autorskiej tożsamości. Tę relację – między głosem a tożsamością pisarza – eksploruje też Dominik Antonik⁷. Badacz interpretuje głos jako intensywny znak obecności, pozwalający w pełni doświadczyć spotkania z drugą osobą. Jeśli tą drugą osobą jest pisarz, a jego obecność zyskuje reprezentację w głosie, spotkanie z tymże głosem jest najpełniejszą dostępną dla odbiorcy formą zjednoczenia nie tylko i nie tyle z literaturą, ile właśnie z osobą artysty. Antonik, opierając swoją koncepcję na dominujących w humanistyce w ciągu ostatnich lat teoriach głosu (Jacques Lacan, Mladen Dolar, Roland Barthes, Steven Connor), sugeruje, że między nawet najbardziej zniuansowaną teorią a codziennym przecież doświadczeniem głosu jako specyficznego medium, które jest z jednej strony nośnikiem podmiotowości, a z drugiej – pośrednikiem umożliwiającym spotkanie z innym, istnieje pewna trudna do zasypania luka. Ta luka bezpośrednio wiąże się z afektywnością oraz czasowością głosu.

Te wątki z kolei najmocniej eksponuje Jakub Momro, pokazujący, w jaki sposób dźwięk można traktować jako zdarzenie specyficznie afektujące i do pewnego stopnia alienujące: „wokalizacja czy artykulacja uruchamia zdarzenie jako ciało lub, mówiąc ściśle, zdarzenie-ciało, które wydostając się z ust, przestaje momentalnie należeć do tego, kto mówi, opuszcza ciało pod postacią autonomicznego dźwięku, wyobcowującego podmiot z jego własnej ekspresji”⁸. Podwójność głosu, jego z jednej strony pełna przynależność do mówiącego, a z drugiej nagła autonomizacja, stanowi powtarzalny wątek również innych artykułów. W zupełnie odmiennych kategoriach do tej samej cechy głosu nawiązuje między innymi Andrzej Hejmej⁹, który odwołując się do wykładni głosu zaproponowanej przez Michela Poizata, zwraca uwagę na cielesny wymiar doświadczenia głosu: celem mówienia jest wszak dotknięcie innego ciała, a więc zaafektowanie go. Hejmej w swoim artykule opisuje nie tylko tę paradoksalną cechę głosu: wszak zdolność głosu do afektowania wiąże się, po pierwsze, z jego działaniem w absolutnej terażniejszości (głos wydarza się zawsze tu i teraz), po drugie zaś – głos współcześnie da się nagrywać i przetwarzać, a więc i odtwarzać w dowolnym momencie. Głos i produkowane przezeń dźwięki są zatem zjawiskiem fizykalnym, i jako takie mogą być precyzyjnie badane, a zarazem głos odbierany jest zawsze skrajnie indywidualnie, afektywnie, i niełatwo przeanalizować, jak jego subiektywny odbiór

7 D. Antonik, *Głos pisarza jako znak tożsamości. Od etyki do ekonomii, od jednostkowości do reprodukcji*, w tym numerze.

8 J. Momro, *Głos jest literą*, w tym numerze, s. 56.

9 A. Hejmej, „...dotknąć inne ciało”. *Głos i skryptoralność*, w tym numerze.

jest związany (i czy w ogóle jest związany) z wartościami fizykalnymi. Głos można więc interpretować w dwóch porządkach: oralnym i wokalnym, a jednocześnie zdaje się funkcjonować nie tyle nawet w obu naraz, ile ponad nimi, będąc czymś więcej niż sumą znaczeń w obu tych kategoriach.

Głos jest głównym przedmiotem analizy również w artykule Katarzyny Ciemierzy, która – podobnie jak Jakub Momro – korzysta z widmowej topologii głosu. Ciemiera analizuje jednak nie tyle jego podmiotowość oraz specyficzną relację, jaką za pomocą głosu autor może nawiązywać z odbiorcą tekstu literackiego, ile rozmaite formy oraz funkcje akuzmatycznego doświadczenia literatury. Zdaniem badaczki najważniejszym zagadnieniem pozostaje w tym przypadku pytanie o możliwość zdeponowania głosu w tekście literackim (a więc relacja między pismem i głosem) oraz zwrot od analizy słuchanego tekstu do cielesnego i afektywnego słuchania¹⁰.

O relacji między głosem a pismem mówi także Marta Bukowiecka w artykule poświęconym autorskiemu montażowi *Dziadów* stworzonemu przez Mirona Białoszewskiego. Autorka pokazuje w nim przenikanie pewnych technik poetyckich Białoszewskiego: traktując głosowo-nagraniową pracę nad *Dziadami* jako próbę akustyczną *Pamiętnika z powstania warszawskiego*. Badaczka odsłania wcześniej słabo widoczne podobieństwa między podmiotami mówiącymi w obu tych utworach oraz wydobywa performatywny i procesualny charakter *Pamiętnika z powstania warszawskiego*¹¹. Twórczość Białoszewskiego jest omawiana również w poświęconej publikacji *Białoszewski temporalny (czerwiec 1975 – czerwiec 1976)* recenzji Andrzeja Juchniewicza.

Prezentowane w numerze specjalnym teksty nie dotyczą wyłącznie problematyki głosu. Część z nich podejmuje problem dźwiękowości z nieco innej perspektywy, a mianowicie skupia się na przedstawieniu relacji podmiotu ze środowiskiem akustycznym rozumianym bardzo szeroko, zarówno jako otulina dźwiękową, jak i cisza. Wyraźnym przykładem tej tendencji jest artykuł Jacka Kopcińskiego, dotyczący twórczości Zygmunta Haupta, Mirona Białoszewskiego i Andrzeja Stasiuka¹². Relację między głosową reprezentacją wiersza a jego zapisem ortograficznym bada również Tadeusz Sławek, który poddaje analizie filozofię języka poetyckiego Emily Dickinson oraz naturę budowanych przez nią fraz, rozumianych jako specyficzne sekwencje dźwięków/słów¹³. Doświadczenie akuzmatyczne jest interpretowane także w artykule Norberta Gacka

10 K. Ciemiera, *Usłyszeć Innego. Głos zdeponowany w tekście w warunkach kultury akuzmatycznej*, w tym numerze.

11 M. Bukowiecka, *Ja-Gustaw, ja-Miron. Dziady jako próba akustyczna „Pamiętnika z powstania warszawskiego”*, w tym numerze.

12 J. Kopciński, *Hermeneutyczna gra w nasłuchiwanie: Haupt, Białoszewski, Stasiuk*, w tym numerze.

13 T. Sławek, *Olśniewająca ortografia. Dickinson, Thoreau, Cummings i radość głosu*, w tym numerze.

dotyczącym *Les Soirées de Paris* Rolanda Barthes'a, w którym autor wyraźnie łączy doświadczenie emocjonalnego wyobcowania z wyobcowaniem akuzmatycznym¹⁴.

Medialną, w tym i głosową, obecność dzieł analizuje z kolei Beata Śniecikowska w tekście poświęconym poematowi *Europa* Anatola Sterna¹⁵. Autorka śledzi w nim zarówno relacje między różnymi wersjami typograficznymi poematu, jak i między tekstem pisanym a filmem Themersonów. Wprawdzie samo dzieło było nieudźwiękowione, niemniej przed projekcją odczytywano wiersz Sterna, a pokazowi miała towarzyszyć odtwarzana z płyty muzyka Czajkowskiego. Multimedialne, a nawet intermedialne (i zmieniające się w czasie) doświadczenie odbioru *Europ*y pozwala autorce na wysnuwanie ciekawych wniosków dotyczących między innymi (raz w tym przypadku traconego, a innym razem odzyskiwanego) autorskiego głosu.

Temat głosu – choć w zasadniczo odmiennym kontekście – podejmuje również Marta Rawłuszko w artykule *Prawda Kreuzy. Gwałt, Foucault i polityka*. Autorka nie tylko tropi niekonsekwencje w proponowanym przez Foucaulta rozumieniu paretzji, lecz zwraca także uwagę na techniki pozbawiania głosu i wykluczania w polu polityki¹⁶. Nie-słyszenie lub nie-widzenie skargi (w analizowanym przypadku skarga ta dotyczy gwałtu, ale można stosowaną w tekście argumentację rozumieć szerzej) jest interpretowane jako gest umyślnego zagłuszania wyznania, a zatem – pozbawiania głosu.

Scharakteryzowana tu pokrótce tematyka wybranych artykułów z tomu nie wyczerpuje wcale jego zawartości, ale pozwala się zorientować, jakie są główne wątki prezentowanego w tym numerze specjalnym stosunku do zagadnienia głosu w literaturze. Każdy autor publikowanych tu artykułów przedstawia jednak własne podejście do tejsze problematyki, zabierając osobny głos w ciekawej i zniuansowanej dyskusji o roli głosu w literaturze.

14 N. Gacek, *S/P – między słuchaniem a pisaniem w „Les Soirées de Paris” Rolanda Barthes'a*, w tym numerze.

15 B. Śniecikowska, *Głosy Europy – dźwięk w intermedialnych wcieleniach poematu Anatola Sterna*, w tym numerze.

16 M. Rawłuszko, *Prawda Kreuzy. Gwałt, Foucault i polityka*, w tym numerze.

Abstract

Justyna Tabaszewska

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

Voice(s) of Literature

The article serves as an introduction to "Literatura ma głos" (The Voice of Literature), a special issue of *Teksty Drugie*.

Keywords

voice, sonority, subvocalization, contemporary literature, affect