Stanowiska

„Olśniewająca ortografia". Dickinson, Thoreau, Cummings i radość głosu

Tadeusz Sławek

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 236–257

DOI: 10.18318/td.2024.3.14 | ORCID: 0000-0002-7148-506

Zlatuje do nas nagle
Cudzoziemka, i budzi,
I uczłowiecza – głosem.
I dusze, którymi wstrząsa,
Popadają w zdumienie[1].

Friedrich Hölderlin, *U źródeł Dunaju*
(przeł. Antoni Libera)

Najpierw zacytujmy:

Język angielski ma wiele fraz –
Ja słyszę jedną w wierszu –
Gromką niby głos grzmotu,
Cichą jakby śmiały się świerszcze –

Szemrze jak stare kaspijskie chóry,
Kołysane falą przypływu –

1 F. Hölderlin, *U źródeł Dunaju*, w: tegoż, *Co się ostaje, ustanawiają poeci. Wiersze wybrane*, wyb. i przeł. A. Libera, Znak, Kraków 2003, s. 177.

Tadeusz Sławek – polonista i anglista, związany z UŚ, rektor tegoż uniwersytetu w latach 1996-2002. Interpretator literatury, tłumacz, pisarz i publicysta. Wraz z kontrabasistą Bogdanem Mizerskim autor i wykonawca esejów na głos i kontrabas. Ostatnio wydał: *Nie bez reszty. O potrzebie niekompletności* (2018), *Kafka. Życie w przestrzeni bez rozstrzygnięć* (2019), *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie* (2020), *Umysł rozstrojony. Próby o trylogii księżycowej Jerzego Żuławskiego* (2020), *A jeśli nie trzeba się uczyć* (2021), *Furia i szlachetniejszy rozum. Próby o „Burzy" Williama Szekspira* (2022), *U* (2024).

http://rcin.org.pl

I jak lelek wieczorem
Nową modulację odkrywa –

Olśniewającą ortografią
W mój skromny sen raptem wkracza –
Grzmiąc o swych perspektywach –
Aż poruszona płaczę –

Nie dlatego, że ktoś mi zmartwień
Przyczynił – jeno z radości –
Mów jeszcze, mów, Anglosasie!
Szeptem – jedynie dla mnie![2]

Many a phrase has the English language –
I have heard but one –
Low as the laughter of the Cricket,
Loud, as the Thunder's Tongue –

Murmuring, like old Caspian Choirs,
When the Tide's a'lull –
Saying itself in new inflection –
Like a Whippoorwill –

Breaking in bright Orthography
On my simple sleep –
Thundering its Prospective –
Till I stir, and weep –

Not for the Sorrow, done me –
But the push of Joy –
Say it again, Saxon!
Hush – Only to me![3]

2 E. Dickinson, *Język angielski ma wiele fraz*, w: tejże, *I jestem różą. Wybór wierszy*, przeł. L. Marjańska, Warszawa 1998, s. 54.

3 E. Dickinson, *Final Harvest*, wybór i wstęp T.H. Johnson, Little, Brown & Company, Boston–Toronto 1961, s. 41.

http://rcin.org.pl

1.

W wierszu Emily Dickinson to, co wkracza w sen człowieka, będący snem „prostym", „skromnym" (*simple*), jest „frazą" (*a phrase*). Chodzi o wypowiedzenie będące sekwencją dźwięków/słów, ale weźmy od razu pod uwagę dwie istotne okoliczności: fragmentaryczność („fraza" jest składową większej, dłuższej całości, która – właśnie jako fragment – z jakichś względów skupia na sobie uwagę) oraz muzyczność (klasyczny leksykon muzyki Hugo Riemanna definiuje frazowanie jako odróżniające się od siebie sekwencje „myśli muzycznych", *musikalische Gedanken*, już to oznaczane specjalnymi znakami, już to zaznaczane głosowo za pomocą szczególnej artykulacji określonych tonów[4]). Z d a n i e stawia przed nami pewną całość, gramatycznie zbudowaną na obecności osobowej formy czasownika; f r a z a nie ma takich zobowiązań – ani wobec czasownika w ogóle (nie musi dotyczyć czynności, zatem, choć niewątpliwie zachodzi w czasie, tworzy w nim wyłom, zawieszając, a co najmniej spowalniając, dzianie się), ani wobec jego osobowych form (tak jak zakłóca nieustającą i nieustępliwą pospieszność dziania się, tak też problematyzuje jego podmiotowość).

2.

Do tych okoliczności jeszcze powrócimy; na razie musimy zdać sobie sprawę z trudności zadania polegającego na zbadaniu tej „frazy". Zostaje wyróżniona spośród innych, jako ta „jedna", ale nie wiemy, czego miałaby dotyczyć. Wiemy, kogo d o t y k a (d o ż y w e g o): mówi Dickinson wyraźnie o sobie – „ja słyszę jedną", ale czego d o t y c z y? Co więcej, przyznaje autorka, że chodzi tylko o jedną z wielu „fraz" języka angielskiego; a jednak w jakimś zasadniczym sensie wyróżnia się spomiędzy n i c h. Nic nam nie wiadomo, by miała na to zasługiwać dzięki swej szczególnej konstrukcji gramatycznej czy tropicznemu kunsztowi. Może więc nie powinniśmy szukać w sferze „co", ale „jak". Może nie chodzi o semantykę, lecz o ontologię – nie o to, co z n a c z y, ale o to, jak i s t n i e j e w relacji do słyszącego? Dickinson mówi jasno, że relacja ta nie opiera się na zaproszeniu i oczekiwaniu: to, co przychodzi, zjawia się nagle i nie zamierza czekać na otwarcie drzwi. „Wkracza raptem", a nawet wręcz „włamuje się" (*breaking in*). Jest jak przybysz z nieznanego kraju domagający się derridiańskiej gościnności bez warunków wstępnych.

4 H. Riemann, *Musik-Lexikon*, red. A. Einstein, wyd. 10, Max Hesses Verlag, Berlin 1922, s. 977.

http://rcin.org.pl

3.

„Frazę" wyróżnia więc jakaś obca tonacja nagle rozbrzmiewająca w dobrze znanym języku. To obcy/inny ukryty w słowie; coś nieautoryzowanego ani przez rządzony semantyką rozum artykułowanej mowy, ani przez reguły dopuszczające pewne znaczenia jako obowiązujące i „legalne". „Fraza" to imigrant lądujący na brzegu dobrze nam znanego świata/języka, ktoś *sans-papiers*, bez legalizacji, kto doprowadza do antropologicznej zmiany tego, jak pojmuje siebie rdzenny mieszkaniec. Wraz z czasownikiem „włamywać się" pojawi się to, co nielegalne, subwersywne i zagrażające porządkowi. Ale także i to, co wykracza poza wszelkie kalendarium oparte na przewidywalności wydarzeń. Wszystko to, co nie mieści się w projektach racjonalności, i tym samym nie mieści się nam w głowie. Nie bez powodu św. Paweł przedstawia czas nadejścia Boga jako czas złodziejski, nieprzewidziany w żadnym kalendarzu: „Nie potrzeba wam, bracia, pisać o czasach i chwilach. Sami bowiem dokładnie wiecie, że dzień Pański przyjdzie tak, jak złodziej w nocy" (Tes 5, 1-2). Fraza, która się włamuje, ma moc zaskoczenia wstrząsającego ludzkim porządkiem, niejako go nicującego.

4.

Mowa o frazie języka, a zatem o elemencie zjawiska określającego człowieka. Niezliczone definicje mówią o tym, że człowiek jest istotą społeczną i językową. Ale fraza, której przynależności do języka angielskiego Dickinson nie zaprzecza, wkracza w jej życie nie jako wypowiedzenie ludzkie. Ściślej – ów nieludzki ton rozbrzmiewa nagle, w samym sercu tego, co najbardziej ludzkie, nawet arcyludzkie: słyszymy go nie tylko w mowie, ale „w wierszu". Usłyszawszy ten ton, nagle („raptem") zostajemy niejako przeniesieni w inne miejsce, chociaż nie zmieniamy lokalizacji. „Proza" domowego życia (doświadczenie szczególnie w przypadku Emily Dickinson podstawowe i codzienne) zyskuje teraz inny wymiar, żyje niejako g d z i e i n d z i e j, staje się „poezją" (dlatego przekład Ludmiły Marjańskiej mówi o „wierszu", chociaż słowa tego nie znajdziemy w oryginale, o czym więcej za chwilę). Rozważając klasycyzm jako sposób myślenia, Ryszard Przybylski spostrzeże przenikliwie, że zniechęcony bezładem rzeczywistości, klasycyzm chętnie sięgał do muzyki, tego królestwa ładu. Zauważał także, że ów ład był specyficzny: jego wyrazem była *lexis*, czyli sposób czytania tekstu wynikający z relacji między *opsis* (wzrokowym przedstawieniem języka, czyli pisma, a zatem i ortografii) a *melos*, „które można utożsamić z czysto muzycznym

http://rcin.org.pl

aspektem słów, z muzycznym brzmieniem mowy"[5]. Ale muzyczność ta, podobnie jak muzyczność „frazy", którą słyszy Dickinson, „rodzi się nie z języka, lecz z mowy i wcale nie musi być związana z wierszem"[6]. „Wiersz" istnieje więc i nie istnieje, jest bowiem tym, co ukryte w każdej mowie i co może w każdej chwili rozbrzmieć.

Maurice Merleau-Ponty pozwoli nam uchwycić istotę problemu, przy okazji przywołując takie pojęcia jak „ton" czy „modulacja", które w tych rozważaniach okażą później swą przydatność:

> wiersz, chociaż pierwsze znaczenie, jakie zawiera, daje się wyrazić prozą, wiedzie w umyśle czytelnika drugi żywot, który właśnie czyni go wierszem. Tak jak mowa znaczy nie tylko przez słowa, ale również przez akcent, ton, gesty i fizjonomię, przy czym ten dodatkowy sens odsłania już nie myśli tego, kto mówi, ale źródło jego myślenia i jego fundamentalny sposób bycia, tak i poezja […] z istoty jest pewną modulacją egzystencji[7].

5.

Poezja to głos języka, który przemawia do nas inaczej niż zwykle – innym t o n e m lub wręcz i n n y m i t o n a m i. Jeden z nich już rozbrzmiał: ton głosu Boga, *his Master's voice*, który zaskakuje nas jak złodziej, włamując się do naszego wnętrza. Ale pojawia się i drugi ton – natury i jej stworzeń. Fraza, która d o t y k a d o ż y w e g o, „jest gromka jak grzmot" (*Loud, as the Thunder's Tongue*) i „cicha jak śmiech świerszczy" (*Low as the laughter of the Cricket*). Nie da się uchwycić natury owej „frazy", by nadać jej jakieś konkretne znaczenie, by stwierdzić, co ona m ó w i. Dochodzi z wnętrza mowy, ale jej źródła są daleko poza nią: tam, gdzie boski komunikat lub bezwarunkowość natury podważają porządek ludzkiego świata, a więc i ład języka. Może nie całkiem nieuzasadniona wyda się myśl, że „fraza" dobiega z jakiegoś „prażycia", które nie zna jeszcze ludzkich kategorii wypracowanych przez różnicującą pracę *différance*, kiedy życie jeszcze nie urzeczywistniło się w określonych kształtach.

---

5 R. Przybylski, *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Marabut, Gdańsk 1996, s. 75.

6 Tamże, s. 74.

7 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 2001, s. 172.

http://rcin.org.pl

Niczym Celanowskie *Vorgewusst*, „Przedwiedziane" mówiące nam o „świecie pierwszym" (*der Welt erste*)[8].

Wedle przekładu Ludmiły Marjańskiej taki ton prażycia (do tego pojęcia powrócimy później) może nagle rozbrzmieć „w wierszu", choć ani „poezja", ani „wiersz" nie pojawiają się w tekście Dickinson. Kilka linijek dalej słowo „Ortografia" pozwoli ustalić, że chodzi o coś napisanego, a zatem to relacja między pismem a głosem, znakiem graficznym a tonem, znajdzie się w samym sercu szesnastu wersów wiersza.

6.

Gdyby zostać przy kategorii „prażycia", to Janusz Solarz w swoim przekładzie wyznaczy do niego inną drogę. Wskaże na szczególny rodzaj uwagi, który pozwoli dosłuchać się tej osobliwej tonacji. Niezależnie od rodzaju wypowiedzi, czy to poezja, czy proza, to, co napisane („Ortografia" zostawia nieusuwalny ślad na każdej lekturze tekstu poetki z Amherst), otworzy dostęp do akustyki „prażycia", jeśli zostanie „wzięte do serca"[9]. *I have heard but one* („Ja słyszę jedną w wierszu") – poezja jest drogą poznania, prafilozofią, która swoim t o n e m niespodziewanie zde-t o n-uje bezpieczną sferę dobrze znanych znaczeń (to Marjańska); w każdym zapisie możemy dosłuchać się głębi, o ile – nie lekceważąc analitycznych odczytań – nie weźmiemy poszczególnych słów, nawet liter, pod kliniczną obserwację rozumu, lecz włączymy je do empatycznej sfery przeżycia (Solarz).

7.

Tak czy inaczej, w tym jednym momencie odsłuchania/wysłuchania owego tonu coś dzieje się zarówno z pismem („Ortografia" zyskuje głos), jak i ze mną – wstrząs tej de-t o n-acji wprowadza mnie w stan zachwiania. Zostaję dotknięty nie w jakimś konkretnym przejawie mojego istnienia; samo moje bycie zostaje dotknięte. W tym momencie jestem d o t k n i ę t y d o ż y w e g o. To znaczy, że nie jestem już odróżniającym się od świata podmiotem, dominującym i panującym nad rzeczami. Nagle niematerialność głosu, modulacja fali akustycznej, sprawia, że zmienia się moje spojrzenie na świat.

8 P. Celan, *Natręctwo światła*, przeł. M. Suchanek, posł. T. Sławek, Biblioteka Śląska, Katowice 2022, s. 42, 46.

9 E. Dickinson, *O śmierci, poetach i pszczołach*, przeł. J. Solarz, t. 1, Zaułek Wydawniczy Pomyłka–Instytut Literatury, Szczecin–Kraków 2021, s. 69.

http://rcin.org.pl

Nie jestem już hegemonem; teraz współistnieję. Ton, który mnie dobiegł, którego wysłuchałem, okazał się przejmujący. Teraz przejmuję się tym tonem, ale też jestem przez niego przejęty.

8.

Na swój sposób nie wiem, kim jestem. Allen Grossman mówi: „Głos jest niewidzialnym, lecz prawdziwym obrazem osoby, a jednak zawsze zadawałem sobie pytanie: kogo naprawdę przedstawia głos, którym mówię, zwłaszcza wtedy, kiedy ten głos wypowiada słowo poetyckie?”[10].

9.

W tonie „frazy” słychać również to, co języka nie potrzebuje (jak zjawiska meteorologiczne) lub co komunikuje się, lecz (jak zwierzęta) w sposób zupełnie odmienny od ludzkiego, dla którego to sposobu „język” może być określeniem jedynie metaforycznym. Ton, który słyszy Dickinson, jest więc ludzki i nieludzki jednocześnie, zarazem cichy i głośny, precyzyjnie poetycko dopracowany i chaotycznie nieartykułowany. Grzmot, śmiech i boska sentencja; proza, poezja i głuchy pomruk. Ten wybuch różnych brzmień ma charakter apokaliptyczny: tony te wzajemnie się wytłumiają, jeden ucisza drugi, ale przez cały czas są wzajemnie dla siebie słyszalne niby w kakofonicznym akustycznym performansie. Słusznie pisze Jacques Derrida, że „to, co znaczy «ton» i co ton ma zamiar powiedzieć, nie jest z definicji tym samym, co mówi sam dyskurs i każde z nich może w każdym momencie zaprzeczać, skierować na manowce lub wykoleić to drugie”[11]. Dodajmy – może także ukraść to, co ton ów chciał powiedzieć, przywłaszczyć sobie, jak czyni to złodziej-włamywacz; ale tym samym może też zbawczo wstrząsnąć tym, co już zostało powiedziane, i nadać mu nowe sensy. Wszak dzień Pański przychodzi jak złodziej.

10.

Fraza brzmi, a jej brzmienie jest niełatwe do określenia: może być głośne lub ciche, jak śmiech świerszcza lub wybuch gromu – to już wiemy. Teraz

10 A. Grossman, M. Halliday, *The Sighted Singer: Two Works on Poetry for Readers and Writers*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD 1992, s. 79 (przekład – T.S.).

11 J. Derrida, *O Apokalipsie*, przeł. I. Boruszkowska, K. Wojtasik, Eperons-Ostrogi, Kraków 2018, s. 89.

http://rcin.org.pl

dochodzi jeszcze jedno: brzmienie frazy jest zmienne, odmienne, przemienne, wciąż wibrujące. Oznajmia się ona ciągle w innych porządkach, biegnie w innych kierunkach, skręca w inną stronę – oznajmia się w ciągle nowych modulacjach – *saying itself in new inflection*, a przypomnijmy sobie, że łacińskie *inflecto* to zakrzywiać, modulować głos, przekręcać, odmieniać, skłaniać i poruszać. Wszystkie te ruchy opisują działanie frazy, która d o t y k a Emily Dickinson d o ż y w e g o. Gdy Hegel zastanawia się nad powinowactwami sztuk, dostrzeże wyraźną różnicę między rzeźbą i malarstwem a muzyką. W przeciwieństwie do sztuk plastycznych, muzyka nie tyle skupia poszczególne swe składowe w jedną całość, ile je rozprasza i ukierunkowuje w różne strony. Opracowanie tematu w muzyce, mówi Hegel,

> nie prowadzi, jak w rzeźbie i malarstwie, do pogłębienia i skoncentrowania jedni, lecz stanowi raczej rozwinięcie tematu, jego rozszerzenie, rozgałęzienie, oddalanie się i powracanie; treść, która ma tu być wyrażona, jest wprawdzie dla tego wszystkiego pewnym ogólnym punktem centralnym, ale nie zespala całości tak mocno, jak to jest możliwe w postaciach sztuki plastycznej, szczególnie tam, gdzie zasięg jej twórczości ogranicza się do organizmu ludzkiego[12].

11.

Dickinson nie może więc powiedzieć czytelnikowi, c o mówi d o t y k a j ą c a ją „fraza", jest ona bowiem n i e n a t e m a t. Nie skupia się na żadnym konkretnym przekazie, nie jest do-, lecz odśrodkowa. Końcowe zdanie cytowanego fragmentu zwraca też uwagę na to, że owa „rozgałęziająca się" (może nawet rozpleniająca się) struktura muzyczna (bo w istocie do uszu Dickinson dochodzi muzyczne brzmienie tonu) nie doprowadza nas (jak często dzieje się w sztukach plastycznych) do figury człowieka. Gdyby pozostać przy Heglowskich porównaniach, powiedzielibyśmy, że „fraza", o której mówi Dickinson, przełożona na język malarstwa, dałaby nam raczej Jacksona Pollocka i Marka Rothkę niż Rembrandta i Vermeera.

12.

To rozwibrowanie tonu cechujące „frazę" dokonuje jakby rekonstrukcji historycznej postaci mowy. W pierwotnym stanie człowieka, u początków języka,

12 G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. 3, PWN, Warszawa 1967, s. 169.

http://rcin.org.pl

tak uderzające, wyraźne odmiany tonu były niezbędne z racji ubogiego zakresu pojęć: ton głosu i jego *inflections* zwiększały zakres tego, co człowiek mógł wyrazić, sprzyjając śpiewności wypowiedzenia. „Pierwotny okrzyk, okrzyk wyrażający potrzebę, oznacza coś w sposób naturalny i równie naturalnie staje się pieśnią. Sama potrzeba sprawia, że głośny okrzyk jest pieśnią, mową wyśpiewaną"[13]. Dlatego, dowodzi filozof, powołując się na myślicieli oświecenia, nowoczesny człowiek nie potrzebuje tak wielu zróżnicowanych tonów i modulacji głosu, nie potrzebuje mowy wyśpiewanej – zastąpił ją rozbudowaną siecią językowych połączeń między pojęciami, a te w swym znakowym charakterze doskonale obywały się bez śpiewnych modulacji.

13.

Gdy więc Dickinson słyszy frazę, która „włamuje się" do jej wnętrza, „porusza ją" (*I stir, and weep*), odsłuchuje pewne akustyczne widmo, ton przemawiający z odległej przeszłości języka i człowieka, a ściślej – m ó w i ą c y t ą p r z e s z ł o ś c i ą, nagle rozbrzmiewającą w odczytywanym tu i teraz tekście. To jest ton apokaliptyczny, rozrywający dotychczasową ciągłość bycia, każący zapomnieć o wszystkim, co było do tej pory, uwodzący nas w stronę czegoś, o czym dawno zapomnieliśmy. „Ton apokaliptyczny […] pragnie przyciągać, przyzywać, uwodzić po to, by […] przyprowadzić do tego miejsca, gdzie słyszy się pierwsze drganie tonu, które zwie się, jak kto chce, podmiotem, osobą, płcią, pragnieniem […]"[14]. Zobaczymy nieco później, iż podmiot, który wysłyszał „frazę" dobywającą się z wersu / słowa / zdania, jest podmiotem z a c h w i a n y m, na razie odnotujmy tylko, że pozostaje to w ścisłym związku ze snem, w który „fraza" wkracza „raptem". Noc, pisze Merleau-Ponty, nie jest czysto zewnętrznym otoczeniem, lecz „[…] spowija mnie, przenika przez wszystkie moje zmysły, dławi moje wspomnienia, prawie zaciera moją osobową tożsamość"[15].

14.

Przytoczona wyżej uwaga Derridy ma dla nas szczególne znaczenie: to, co słyszy się w pierwszym drganiu tonu, pozostaje poza możliwością nazwania.

---

13 D. Appelbaum, *Voice*, State University of New York Press, New York 1990, s. 91 (przekład – T.S.).

14 J. Derrida, *O Apokalipsie*, s. 91.

15 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 308.

http://rcin.org.pl

Słyszymy brzmienie, tonację samego bycia, jeszcze zanim zostanie ono poddane porządkowaniu umożliwiającemu istnienie ludzkiego świata, zarówno jednostki, jak i społeczeństwa. Dickinson jest niewątpliwie d o t k n i ę t a „frazą", ale jej reakcja może zostać przedstawiona jedynie jako „poruszenie" będące w istocie – wywołującym zaniepokojenie, zakłócającym ład, wywołującym konfuzję – uderzeniem w dotychczasowy stan rzeczy. Wszystkie te znaczenia odnajdziemy, przestudiowawszy etymologię czasownika *stir*, którym posłużyła się poetka.

15.

W dalszym ciągu działa tu dynamika ruchu kierującego nas wstecz ku przed--historii (głos brzmiący śpiewem), ale także ku ciału p o r u s z o n e m u i jego emocjonalnym reakcjom (płacz, radość). „Poruszyć" to również „wzburzyć", „wzniecić" – zatem zakłócić spokój tego, co dotychczas znajdowało się w spoczynku. Zdajemy sobie sprawę, że posługując się językiem, zwykle pozostajemy na jego powierzchni, a traktując go instrumentalnie, pozbywamy się doświadczenia jego tajemniczych głębi. To *stir* przypomina o tym, zakotwiczając reakcję na „frazę" w ciele czytającego/słuchającego człowieka. Starając się przedstawić owo doświadczenie, „w żaden sposób nie da się pominąć ciała, które staje się dla ludzkiego doświadczenia zasadniczym punktem odniesienia"[16]. „Fraza", jej tonalność i rozgałęzienia modulacyjne są niczym ryba poszukująca pożywienia tuż przy dnie morza lub rzeki i każdym poruszeniem wzbijająca obłoki piasku i namułów. W ten sposób p o r u s z a rzekę, która teraz na tej małej przestrzeni wygląda inaczej. Metafora ryby nie jest nieuzasadnioną śmiałością; etymologia podpowiada, że *sturgeon* (jesiotr) wywodzi swe miano od dobrze nam już znanego czasownika *stir* i dosłownie oznacza „to, co wzbudza i porusza" (*a stirrer*), żerując bowiem przy samym dnie, zakłóca przejrzystość wody unoszącymi się ku powierzchni chmurami dennych osadów.

16.

Nawet jeśli „wiersz" jest nieobecny w tekście Dickinson, to pozostaje wielkim nienazwanym, tonacja „frazy" bowiem dobywa jakiś rodzaj wypowiedzenia daleki od poziomu codziennej komunikacji. Nie znamy treści brzmienia,

16 A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014, s. 20.

http://rcin.org.pl

sensu tych *musikalische Gedanken*, które moglibyśmy za Merleau-Pontym nazwać „myślami bez mowy”[17], staramy się je jakoś opisać, tak jak autorka próbuje je nam zasygnalizować, przeciągając do dziedziny poezji, ale zdając sobie sprawę, że objaśnienie „frazy” będzie niemożliwe. Niejasne, acz silne p o r u s z e n i e wywołane przez „frazę” jest efektem tej właśnie niemożliwości. Forma wiersza, zapis, „olśniewająca ortografia” (Marjańska), „Ortografia jasna” (Solarz), a nade wszystko myślniki/pauzy zastosowane przez Dickinson stanowią dowód, że „frazy” nie da się w całości przełożyć na jakiś system pojęciowy, gdyż „zawsze pozostaje na dnie jakiś niewytłumaczalny osad”[18]. „Fraza” przychodzi do Dickinson we śnie, a zatem słyszy ją tylko ona, należy do jej prywatnego świata dysponującego jakby odrębnym językiem. To pierwszy powód, dla którego trudno przyszłoby przełożyć ją tak, by stała się dostępna dla wszystkich. Ale jest i drugi powód: to, że „fraza” dotyka d o ż y w e g o, i jednak „coś” z n a c z y, sugeruje, że „przed «aktami znaczenia» (B e d e u t u n g s g e b e n d e) myślenia teoretycznego i tetycznego istnieją «doświadczenia ekspresji» (*Ausdruckserlebnisse*), przed sensem oznaczonym (*Zeichen-Sinn*) sens ekspresyjny”[19]. Chodzi tu nie tyle o znaczenie i sens, ile raczej o „ukierunkowanie naszej egzystencji”[20].

17.

„Fraza” należy bardziej do domeny somatyki niż semantyki. Reakcje na nią są przedartykulacyjne; można je nieco objaśnić za pomocą semantyki negatywnej, która powie nam, czym one n i e s ą. Wiemy tyle, że Dickinson płacze „nie dlatego, że ktoś przyczynił [jej] zmartwień”, lecz „z radości”, ale powodów tejże już nie poznajemy. Musimy poprzestać na wrażeniu nagłości, *the push of joy* („jeno z radości”), które każe nam myśleć, że mamy do czynienia z pewnym doniosłym momentem przerywającym ciągłość czasu, podobnie jak „fraza” swoim tonem przerwała spokój śpiącego. „Fraza” włamuje się w sen, w dodatku w sen skromny, prosty, w zwyczajny fizjologiczny okres odpoczynku ciała, w którym życie odzyskuje siły do dalszego trwania. Sen nie trapiony przez marzenia senne (Dickinson mówi zdecydowanie, że ma

17 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 211.

18 B. Markowska, *Filozofia i pępek snu. Próba o Adornie i Derridzie*, „Kronos” 2012, nr 3, s. 97.

19 M. Merleau-Ponty, *Filozofia percepcji*, s. 316.

20 Tamże, s. 309.

http://rcin.org.pl

na myśli *sleep*, a nie *dream*), a więc uwolniony od przeżywania przefigurowanych symbolicznie i w ten sposób skondensowanych sytuacji życia na jawie. Pojawia się jednak myśl, że – być może – „radość" doświadczana przez poetkę i pragnienie, by „fraza" nie przestawała do niej mówić, ma źródło w nagłym (wciąż pozostajemy w kręgu nagłości) uprzytomnieniu sobie, że teraz, po usłyszeniu owego tonu, życie będzie już inne, że sen – choć przerwany – nie zakończył się, albowiem doświadczenie głosu „frazy" odmieni życie, jakby zacierając granicę między snem a jawą, granicę tak podstawową dla świata regulowanego zasadą rzeczywistości. Może fragment tekstu Derridy rzuci nieco światła na tę sytuację: „Należałoby budząc się, czuwać dalej nad snem. Z tej możliwości niemożliwego, jak i z tego, co należałoby zrobić, by usiłować myśleć inaczej, myśleć inaczej myśl, w bezwarunkowości, która odrzuca niepodzielną suwerenność"[21].

18.

„Fraza" raptownie wkracza w sen, zatem budzi, każe się ocknąć; nie wiemy, czy do świata jawy, ale na pewno do stanu, w którym jesteśmy świadomi, że spaliśmy. Być może jest to kontynuacja snu na poziomie, na którym śniąc, wiemy, że śnimy, ale w każdym razie zostaliśmy, jako śpiący, p o r u s z e n i; nawet jeśli śpimy, to już inaczej. „Trwać we wstrząsie" – oto program Dickinson zapisany w końcowych wersach będących suplikacją: „Mów jeszcze, mów, Anglosasie!/ Szeptem – jedynie dla mnie!" (*Say it again, Saxon!/ Hush – only to me!*). Nie chodzi tu o mówienie o c z y m ś, lecz o ton i modulację/*inflection*, wobec których intelektualna analiza zmierzająca do rozszyfrowania „frazy" jest skazana na niepowodzenie. To już pogranicze wzniosłości, Dickinson rezygnuje bowiem z jakiejkolwiek próby objaśniania „frazy", godząc się (z radością) na stan, który John Keats ochrzcił słynnym mianem *Negative Capability*. Niewiele lat po wierszu Dickinson datowanym na rok 1861 Friedrich Nietzsche tak zapisze zasady owego b y c i a p o r u s z o n y m, kierując je przeciwko człowiekowi „rozważnemu", który „bierze się natychmiast do rozumienia, obliczania i pojmowania wtedy, gdy trzeba trwać we wstrząsie, i pozwolić, by niezrozumiałe przybrało trwałą postać wzniosłości"[22]. W 1965 roku Charles Olson, jeden

21 J. Derrida, *Fichus. Wykład frankfurcki*, przeł. P. Sadzik, Eperons-Ostrogi, Kraków 2021, s. 18.

22 F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, przeł. M. Łukasiewicz, posł. K. Michalski, Znak, Kraków 1996, s. 116.

http://rcin.org.pl

z najważniejszych „prawodawców" współczesnej poezji amerykańskiej, tak rekonstruował narodziny Keatsowskiej *Negative Capability*:

> W 1817 roku, dwa lata przed urodzeniem Melville'a, John Keats, wracając pieszo do domu z przedstawienia bożonarodzeniowej pantomimy, przypomniał sobie słowa Coleridge'a i pomyślał, że cała ta denerwująca gonitwa za faktami i racjonalnym ich objaśnieniem nie wystarcza. Nie wierzę w to. Będzie lepiej, gdy będę istniał tak, jak istnieją rzeczy (*in the condition of things*). I cokolwiek by to oznaczało, tajemnicę zamęt wątpliwości [brak interpunkcji w oryginale – T.S.] ma to w sobie siłę, i tym jest dla mnie *Negative Capability*[23].

19.

Tak oto próbujemy się przybliżyć nie tyle do „znaczenia", ile do oddziaływania „frazy", która wkroczyła w samą materię życia Dickinson: jest to tonacja głosu nagle dobywająca się z jakiegoś wypowiedzenia, która to tonacja, „wzięta do serca", umieszcza nas pośród tego-co-jest, na najgłębszym poziomie fundamentalnej wspólnoty bycia, filozoficznie pojmowanej ontologicznej demokracji. Tajemnica, zamęt, wątpienie to nie efekty uboczne, lecz samo jądro tego doświadczenia. Merleau-Ponty powiedziałby, że – słysząc „frazę" – Dickinson dostrzega swoje zakotwiczenie w świecie i uświadamia sobie swoją „przynależność do rzeczy"[24].

20.

Jerome Rothenberg, znawca, koneser i tłumacz tekstów pierwotnych pieśni plemiennych, zauważa we wstępie do znakomitej antologii „zakorzenienie poezji ludów pierwotnych w zwierzęcym poczuciu ciała (*the animal-body-rootedness*)", co prowadzi do ulokowania „«fizycznych» podstaw wiersza w ludzkim ciele, albowiem wiersz jest łącznym, wspólnym działaniem ducha i ciała"[25]. Podsuwa nam to myśl, że tego typu wypowiedzenie, jak na przykład szamańska inkantacja, to minimalistyczna sztuka maksymalistycznie pojmowanego zaangażowania

23 Ch. Olson, *Selected Writings*, New Directions, New York 1967, s. 46.

24 M. Merleau-Ponty, *Filozofia percepcji*, s. 373.

25 J. Rothenberg, *Technicians of the Sacred: A Range of Poetries from Africa, America, Asia and Oceania*, Doubleday & Company, New York 1968, s. XXIII.

http://rcin.org.pl

we wszystko-co-istnieje. Reakcja Dickinson na „frazę", którą słyszy w wierszu, która jest czystym, beztreściowym brzmieniem i która moduluje swoje tonacje, rozbrzmiewając jak grzmot lub owad albo odległy głos chórów („Szemrze jak stare kaspijskie chóry"), to właśnie taki rodzaj głębokiego zaangażowania w to--co-jest, bez szczególnie obranego przedmiotu czy tematu. Sama poetka ten sposób bycia wciągniętym w świat nazywa „radością" (*Joy*). Nie jest to „wciągnięcie" w sensie opowiedzenia się za takim czy innym poglądem, poparciem udzielanym jakiejś sprawie; jest poddaniem się głosowi, którym wypowiada się to-co-jest. Podporządkowaniem się fali akustycznej; jestem, bo jestem p o r u s z o n a, a porusza mnie falujący akustycznie świat, który nagle rozbrzmiał w jednej „frazie" wiersza. Już nawet niekoniecznie jako ja; nie bez przyczyny mówię, że n i e p o s i a d a m s i ę z radości.

21.

Co dokonuje się za sprawą głosu, jakim oznajmia się „fraza"? Bycie dotyka nas do żywego, przypomina nam, co to znaczy być, odsłaniając radość jako głęboką tkankę życia. Dokonuje się to za sprawą niezwykłego poziomu intymności osiągniętej przez frazę: to właśnie w tym momencie czuję, że brzmienie dotyka mnie, czuję dotyk głosu, którego znaczenie sięga znacznie dalej niż znaczenie słów. Henry David Thoreau, wielki admirator i znawca ptaków, zapisze jednak w swym *Dzienniku*, że „pieśń ptaka to jedynie chwilowy, jednorazowy wykrzyk radości; gdy śpiewa człowiek, daje tym wspaniały wyraz głębokich podstaw swej radości" – *The bird's song is a mere interjectional shout of joy; man's a glorious expression of the foundation of his joy* (2.480)[26]. Do takich głębokich podstaw radości odwołuje się Dickinson w swoim wierszu; gdy Solarz tłumaczy *joy* jako „łaskę", zakłada, że impuls do radości pochodzi z zewnątrz, a radość jest nam ofiarowana nie tyle jako szczodry dar języka, ile jako „zgoda", „przyzwolenie", „pełne wyrozumienia wybaczenie", którego udziela nam, może nawet wymusza na nas („pod naciskiem łaski") jakaś transcendentna instancja.

22.

Falowanie brzmienia, jego modulacje będące zapewne tym, co Dickinson nazywa *inflection*, kieruje nas zrozumiale w stronę metafory morza. Wiemy, że

26 H.D. Thoreau, *Journal*, w: tegoż, *The Writings of Henry David Thoreau*, t. 2, Houghton Mifflin and Company, Boston 1906, s. 480.

http://rcin.org.pl

głos śmieje się cicho jak świerszcz, dudni jak toczący się po niebie grzmot, ale także szemrze jak morze (*murmuring, like old Caspian Choirs*), którego brzmienie orkiestruje rytm przypływu i odpływu. A i orkiestracja ta ma walor fizyczno-choreograficzny, morze jest „kołysane falą przypływu", *When the Tide's a'lull*.

23.

Sen i woda zostają sobie poślubione w czasowniku, którego echo rozbrzmiewa w dopiero co przywołanym wersie. A związkowi temu patronuje troska. To *lull* to „śpiewać cicho", tak jak nuci matka, usypiając dziecko; ten uspokajający, wyciszający ton odnajdziemy też w chwili, gdy ustaje wiatr, liście przestają szeleścić, a fale przyboju stają się ledwie widoczne. Oczywiście są, bo morze nigdy nie zaprzestaje ruchu, ale ruch to uspokojony, zachęcający do tego, by do niego dołączyć, zanurzyć się w nim i zaznać wspólnie tego samego wyciszenia. Śpiewać ledwie słyszalnie w tej samej tonacji, co morze i liście; choć ktoś przypatrujący się nam z zewnątrz powiedziałby, że po prostu milczymy.

24.

Lull = to sing in a humming voice, a zatem brzmienie frazy, która włamała się do samej głębokiej materii życia Dickinson, jest głosem śpiewającym, ale śpiew to szczególny, który towarzyszy procesom życiowym, sprzyja im, akompaniuje, pozwala nabrać siły. Wkracza w „sen", a *lull*, to nic innego jak powtórzone *lu lu* dobrze znane z kołysanek śpiewanych dzieciom. Gdy bliźniacze *la! la!* jest głosem oficjalnej, radosnej chwały (niderlandzkie *lollaerd* dało nazwę „Lollardom", zwolennikom Johna Wycliffa, głośno i bez skrępowania wyśpiewującym na jawie chwałę Boga), *lu lu* utaja się we śnie, tam roztacza opiekę nad śpiącym ciałem, dla którego staje się głosem matki (wszyscy znamy piękną kolędę *Lulajże, Jezuniu*). Edgar Allan Poe w wierszu *Ulalume* pójdzie tym samym akustycznym tropem.

25.

Metafora morza jest nieodzowna, gdy rozmyślamy nad „frazą", która dotknęła poetkę d o ż y w e g o. Wszak woda to „prażywioł" życia. „Wszelkie życie jest wodniste, wilgotne, miękkie, faluje, dąży ku głębi i głębię przesłania"[27].

27 B. Hamvas, *Posejdon*, przeł. S. Woronowicz, „Literatura na Świecie" 1989, nr 1, s. 82.

http://rcin.org.pl

Wszystkie te kategorie już pojawiły się w naszej próbie. Teraz powracają, by uzupełnić tajemnicze modulacje głosu „frazy" falowaniem morza, czyli życia. Dlatego tak ważne jest, że „fraza" wkracza nagle w s e n Dickinson; przecież: „prażycie lubi mrok […], praruch to falowanie powracające do samego siebie – wir. […] Prażycie skrywa się przed światłem i żyje w mrocznej wilgoci"[28].

26.

Z tego poziomu życie przywołane przez „frazę" jawi się jako czysta przyszłość. Nic go nie wiąże z jakąś figurą, która ostatecznie przywiązywałaby je do jednego określonego formatu czy kształtu. Tak można rozumieć to, że Dickinson mówi o „frazie" jako o „grzmiącej o swych perspektywach" (*Thundering its Prospective*). W tym znaczeniu jest „poruszająca": wkraczając raptownie w głęboką tkankę życia poza jawą i poza jej racjonalizującymi procedurami, „dotyka do żywego", „poruszona płaczę" – mówi poetka. Ale płacz ten nie jest wynikiem doznania krzywdy czy zmartwień: jego żywiołem nie jest *Sorrow*, lecz *Joy*. Ale i owa „radość" nie wydaje się mieć wiele wspólnego z konkretną przyczyną. Nie wynika z tego, że fraza COŚ mówi, lecz z tego JAK mówi, jak się oznajmia, i to wielokrotnie, „mów jeszcze", *Say it again*. Chodzi o szczególne doznanie brzmienia języka, który schodzi na niedostępny semantyce poziom intymności: „Jedynie dla mnie", *only to me*, intymności powtarzalnej (*say it again*, „mów jeszcze, mów"), nieznającej niebezpieczeństwa znudzenia treścią – słuchając tego brzmienia, nie możemy się nudzić, może się powtarzać bez końca, bo niewykluczone, że tu kryje się tajemnica wieczności, jedynej dostępnej człowiekowi: ciągłe d o t y k a n i e d o ż y w e g o, podatność na zranienie, odżywianie najgłębszej tkanki organicznego życia, wszystko wolne od semantycznego przekazu.

27.

O tej wieczności wypowiada się E.E. Cummings jako o formie trwania – *undying* – utrzymania przy życiu, ale życiu autentycznym, a nie mechanicznie zrutynizowanym. Można przyjąć, że Cummings wyszedł z podobnego założenia co Charles Wright Mills: skoro historia nie zakończyła jeszcze procesu odkrywania granic natury ludzkiej, zatem

28 Tamże.

http://rcin.org.pl

> nie wiemy, jak głęboka mogła być transformacja ludzkiej psychiki pomiędzy Wiekiem Nowoczesności a epoką współczesną. Musimy teraz jednak postawić w końcu pytanie: czy wśród współczesnych ludzi zacznie przeważać, a nawet rozkwitać coś, co można by nazwać Radosnym Robotem?[29]

Mills ostrzega także przez racjonalizowaniem tej sytuacji przez filozofów przemawiających w imieniu nauki, sugerując, że tylko tak, tylko „scjentystycznie" „można rozwiązać problemy życia"[30]. Mamy więc racjonalność bez rozumu (to także teza Millsa), której należy przeciwstawić pewien rodzaj wrażliwości i wyobraźni. W tekście Cummingsa po jednej stronie są ci, których reprezentuje „jednooki sukinsyn", który „odkrył aparat do mierzenia Wiosny", po drugiej stronie zaś stoją ci, którzy odnajdą się w wierszu Dickinson. To ci, którzy wiążą głos z głosem i z wargą wargę (*voices to voices, lip to lip* – to odpowiednik suplikacji Dickinson „mów jeszcze […] jedynie do mnie!") i w ten sposób udostępniają *undying*, które to doświadczenie dokonuje się ponad logiką i poza wolą, *what's beyond logic happens beneath will*, nie podlega też przekładowi (*nor can these moments be translated*).

28.

„Gdy ty i ja mamy wargi i głosy/ do całowania i do śpiewu/ któż przejmowałby się tym,/ że jakiś jednooki sukinsyn wynalazł aparat do pomiaru Wiosny?"[31] Całowanie i śpiew bez słów – dwie czynności, które, zatrudniając usta i aparat głosowy, wykluczają możliwość jego pracy przy artykulacji mowy. Jak kaszel, westchnienie i śmiech, nie tylko przerywają ciągłości naszej chęci nadawania znaczeń, ale kwestionują wprost wolność naszej woli: nie możemy się im oprzeć, porywają nas z sobą.

---

29 C. Wright Mills, *Wyobraźnia socjologiczna*, przeł. M. Bucholc, red. nauk. i przedm. J. Mucha, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 269.

30 Tamże, s. 67.

31 E.E. Cummings, [*voices to voices*], w: tegoż, *Complete Poems 1904-1962*, George James Firmage, New York 1991, s. 262 (przekład – T.S.). Oryginał: „While you and i have lips and voices which/ are for kissing and to sing with/ who cares if some oneeyed son of a bitch/ invents an instrument to measure Spring with?".

http://rcin.org.pl

29.

Tę samą ostrożność wobec codziennego języka, mowy o spłaszczonej artykulacji, silnie podporządkowanej społecznym schematom znajdziemy u Thoreau. Appelbaum zauważa, że w miarę odchodzenia od bogactwa intonacyjnych modulacji poszczególne całostki wypowiedzeń stają się płaskie, poddane rygorom powtarzalności i gramatyki (*grammaticized*), i chociaż pieśni, owszem, trwają nadal, to jednak już jako zjawiska estetyczne wykonywane z akompaniamentem instrumentów muzycznych[32]. We wrześniu 1851 roku Thoreau słyszy śpiew „młodych mężczyzn i kobiet" wracających z rzecznej wyprawy łodziami, co daje mu asumpt do rozważań nad ludzkim głosem. Nie mogąc szczegółowiej zagłębić się w dziennikowy zapis autora *Waldena*, powiem tylko, że doświadczenie to jest doznaniem współbycia człowieka i natury. Co prawda, „głos ludzki jest czymś dalece doskonalszym (*far grander*) niż jakikolwiek inny dźwięk naturalny"[33], ale nie wiedzie to do wniosku o jakimkolwiek uprzywilejowaniu człowieka. Przeciwnie, głos ludzki „dobrze wpisuje się w naturę (*fits well the spaces*)", a zwrot ku śpiewowi (zamiast do konwersacyjnego języka czy nawet literatury) oznacza wycofanie się ku wcześniejszym sposobom komunikowania opartym na modulacji brzmienia i tonacji głosu. Ostatnie zdanie notatki Thoreau nie pozostawia wątpliwości: jeżeli „budzi wielkie zdumienie to, że ludzie częściej, dniem i nocą, nie śpiewają w polu", oznacza to poważne wotum nieufności do języka codziennej komunikacji, będącym nie więcej jak heideggerowską „gadaniną".

30.

Rothenberg tak zapisuje pieśń deszczu australijskich Aborygenów:

Dad a da da
Dad a da da
Dad a da da
Da kata kai

i komentuje:

Czyste dźwięki. Powiadają, że słowa tej pieśni są pozbawione znaczenia, takiego znaczenia, do którego można by dotrzeć drogą tłumaczenia na

32 D. Appelbaum, *Voice*, s. 92.

33 H.D. Thoreau, *Journal*, s. 474.

http://rcin.org.pl

> inne słowa; a jednak pieśń działa w praktyce, a jej znaczenie zawiera się w tym, jak jest zrobiona, a zrobiona jest tak, żeby mogła oddziaływać. Sekret polega na tym, by odnaleźć w niej „czar", „urok" (*spell*), może wręcz cały system przekonań, magiczną moc dźwięku, oddechu i rytuału służących temu, by poeta-mag mógł osiągnąć swój cel[34].

Rytuał oddechu polegałby na tym, że wypowiadając jakiekolwiek słowo, nie zapominalibyśmy (jak to zwykle czynimy), iż zadanie to jest możliwe tylko dzięki oddechowi i służącym mu cielesnym organom. Charles Olson w swej teorii wiersza projektywnego (*Projective Verse*) wyprowadza wers poetycki z serca za pośrednictwem oddechu (*the HEART by way of the BREATH, to the LINE*)[35].

31.

„Jedynie dla mnie" jest istotne; nadaje doświadczeniu Dickinson polityczne ukierunkowanie. To subtelny sprzeciw wobec Ameryki jako domeny donośnego, wzywającego, hegemonicznego głosu militarnej komendy. W 1807 roku Washington Irving w niezwykle ciekawym geście kulturowej psychoanalizy odsłania fakt, którego Amerykanie – jak pisze – nie chcą być świadomi. To, co zostaje stłumione przez Amerykanów, „sekret, którego oni sami zdają się nieświadomi", to ich sposób sprawowania władzy, który jest

> czystą, wręcz nieskażoną LOGOKRACJĄ, czyli rządem słów. Cały naród dokonuje wszystkiego *viva voce*, czyli za sprawą głosu, zatem jest najbardziej wojskowo zorientowanym narodem na świecie. Każdy bowiem, który ma gadane (*gift of the gab*) od razu staje się żołnierzem i zawsze pozostaje w stanie gotowości bojowej. Cały kraj broni się *vi et lingua*, to jest siłą słów[36].

32.

„Fraza", która dotyka Dickinson, to inny głos Ameryki. Intymny, *only to me*, nie jest gadaniną ani komunikatem czy informacją. Pojawia się jako *bright*

---

34 J. Rothenberg, *Pre-Faces & Other Writings*, New Directions, New York 1981, s. 144 (przekład – T.S.).

35 Ch. Olson, *Selected Writings*, s. 19.

36 Cyt. za: Ch. Looby, *Voicing America: Language, Literary Form, and the Origins of the United States*, University of Chicago Press, Chicago–London 1996, s. 79 (przekład – T.S.).

http://rcin.org.pl

Orthography, przy czym Dickinson nie wybiera potocznego *spelling*, zapewne aby z jednej strony podkreślić niezwykłość tego wydarzenia przynoszącego radość, wydarzenia „poruszającego", nietutejszego, niedzisiejszego (stąd grecki termin zamiast powszechnie używanego angielskiego słowa), z drugiej zaś – aby uzmysłowić czytelnikowi i sobie konieczność zapisu zjawiska, które jest akustyczne. Dodatkowo zauważmy, że fraza wkracza „raptem" „w sen", a zatem domenę dostępną pismu jedynie *post factum*. Sen w trakcie trwania, jako wydarzenie, nie podlega pismu. „Olśniewająca ortografia" (*Bright Orthography*) – jest „poprawna" (*orthos*), ale przede wszystkim „olśniewająca", co usuwa „poprawność" na drugi plan. Nie jest „olśniewająco poprawna"; myślniki/pauzy stwarzają przestrzeń niedopowiedzenia, która wprowadza nas do domeny tego, co n i e d o p o w i e d z e n i a, ale co musi zostać zapisane. Ortografia jest „olśniewająca", także po to, by oślepić, ograniczyć władzę kalkulującej racjonalizacji orzekającej, co jest poprawne, a co nie.

33.

David Appelbaum dowodzi, że interpunkcja (przynależna do dziedziny ortografii) porządkuje, a nawet wręcz przywołuje do porządku, rozproszone, nieciągłe, wypowiedzenia poetyckie. Modulacje fonemiczne, wibracje tonalne nie sprzyjają epistemologicznej klarowności. Dlatego estetyka (ortograficzna i interpunkcyjna poprawność) musi wkroczyć, aby zapobiec akustycznej niekonsekwencji. Jak pisze, omawiając dzieło Étienne'a Bonnota de Condillaca, „doskonałość jego estetyki ma o wiele mniej wspólnego z domeną akustyki niż z typografią"[37]. Jeśli tak, doświadczenie „frazy" przekazane przez Dickinson pragnie zachować znaczenie głosu jako siły zdolnej do tego, by zmienić nasz sposób bycia i wiązania się ze światem. Myślniki/pauzy graficznie zaznaczają miejsca, w których rozlega się głos „frazy". Końcowy wykrzyknik jest znakiem akceptacji takiego stanu rzeczy. Kończy on tekst formalnie (graficznie), ale jako sygnał ekstatycznej radości z powodu wysłuchania „frazy", otwiera możliwość życia jako radosnego doświadczania tego-co-jest.

34.

„Fraza", mówiliśmy to już wielokrotnie, nie ma jednego konkretnego źródła, nie wypowiadają jej jakieś jedne usta, jeden tekst. Kiedy Dickinson będzie

37 D. Appelbaum, *Voice*, s. 97 (przekład – T.S.).

http://rcin.org.pl

prosić: „mów!", czyni to uderzona brzmieniem głosu, w którym to, co słyszy, znajduje się pomiędzy słowem a muzyką. Przypomina to starania twórców Cameraty florenckiej, aby stworzyć coś, co będzie stało blisko dawnych Greków i Rzymian, którzy „używali dźwięków, które przekraczając zwykłe mówienie nie dochodziłyby do śpiewu i przybierały kształt pośredni"[38].

Być może trafia w sedno Solarz, kiedy stawia tezę, że „frazę" wypowiada język. Gdy Marjańska personalizuje doświadczenie „frazy", decydując się na przekład *Say it again, Saxon!* jako „Mów jeszcze, mów, Anglosasie!", Solarz proponuje „Tylko dla mnie samej – / Mów języku anglosaski". Stawka jest wysoka: nie chodzi o to czy inne słowo, lecz o mowę jako taką i o to, co jesteśmy w stanie w niej wysłyszeć, to właśnie bowiem zdecyduje o jakości naszego życia. Barbara Markowska w przejmujący sposób połączy te trzy kwestie – życia, języka i snu (wszystkie istotne dla wiersza Dickinson):

> Życie mniej pozorne, mniej wyalienowane, możliwe jest tylko w i dzięki literaturze. Jedyną realnością naszego życia, które przypomina czasem marzenie senne opisane przez Freuda w *Die Traumdeutung*, jest właśnie język, żywioł dający poczucie tożsamości i zakorzenienia, a jednocześnie obracający wniwecz wszelkie myślenie o tożsamości oparte na własności i posiadaniu. Język, tak jak prawda, nie należy do nikogo, nie jest niczyją własnością, ale potrafi nas hojnie obdarować[39].

35.

Dar ten to nagle rozbrzmiewająca „fraza" będąca recytatywem świata dającym się wysłuchać ludzkiemu uchu. Słowo, może kilka słów, nagle zaczynają b r z m i e ć, chociaż nie potrafimy odnaleźć źródła tej muzyki. Tekst g r a tak samo, jak gra wyspa Kalibana: „Skąd tutaj muzyka? Z ziemi? Z powietrza?" (1.2)[40]. Nie znajdziemy początku, albowiem to sama „Wyspa dźwięczy, szemrze, gada,/ Lecz śpiewa słodko, pieszcząc, a nie raniąc" (3.3)[41]. A trzysta lat później, w 1916 roku, Hugo Ball w swoich *Leutgedichte* zamieni świat

38 R. Przybylski, *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, s. 77.

39 B. Markowska, *Filozofia i pępek snu*, s. 92.

40 W. Shakespeare, *Burza*, przeł. P. Kamiński, wstęp i komentarz A. Cetera, W.A.B., Warszawa 2012, s. 83.

41 Tamże, s. 138.

http://rcin.org.pl

w czysty dźwięk, w którym to „sam świat śpiewa"[42]. Tak język śpiewa, gada, szemrze, pieści, nie rani, we „frazie", którą słyszy Dickinson.

Abstract

Tadeusz Sławek
UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE
"Bright Orthography": Dickinson, Thoreau, Cummings, and the Joy of Voice

Emily Dickinson speaks of a phrase that, while undeniably part of the English language, enters her life not as a human utterance. This non-human tone resonates at the very heart of what is most human: we hear it not only in speech but also "in the poem." After hearing this tone, our position in the world alters. Something happens to both writing and the listener. "Orthography" gains a voice. The shock of this de-tone-ation leaves the listener in a state of imbalance. The listener no longer stands apart from the world as a distinct subject – the modulation of the acoustic wave transforms them into a co-existing being.

Keywords

voice, sound, tone, listening, language

42 E.W. White, *The Magic Bishop: Hugo Ball, Dada Poet*, Camden House, Columbia, SC 1998, s. 103.

http://rcin.org.pl