

Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich

Aleksandra Kremer

Główna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich

Aleksandra Kremer

Artykuł powstał w związku z projektem naukowym „Głosy poezji polskiej”, finansowanym przez Narodowe Centrum Nauki (nr 2014/13/D/HSz/00978).

Głosy literaturoznawstwa

Współczesne literaturoznawstwo polskie nieczęsto sięga do wypowiedzi ustnych, do utworów realizowanych głosowo. Choć wiadomo o związkach liryki i pieśni, choć wiersz definiuje się na podstawie prozodii¹, choć pismo jest w językoznawstwie wciąż uznawane za wtórne wobec mowy², to właściwie nie opisano dotąd poezji wypowiadanej na głos przez autorów. Mimo zakorzenienia w starożytnej retoryce współczesne badania poezji nie obejmują wymiaru uwzględnianego przez Cyserona czy Kwintyliana, a nazywanego *actio* czy *pronuntiatio*³.

Aleksandra Kremer

– dr, asystentka w Instytucie Literatury Polskiej UW, autorka monografii *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu księzek* (2015, w druku), kierowniczka grantu NCN „Głosy poezji polskiej”. Kontakt: olakremer@wp.pl.

-
- 1 Wcześniejsze teorie wiersza zakładały obecność szczególnej intonacji lub pauz w klauzulach wersów. W koncepcji Witolda Sadowskiego wiersz wolny zostaje co prawda uznany za tekst graficzny, ale przez to przestaje on należeć do wiersza jako takiego. Wiersz wciąż zależy zatem od prozodii. Zob. W. Sadowski *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004. W tym artykule przyjmuję jednak szersze rozumienie wiersza, obejmujące wiersze wolne.
 - 2 Z wyjątkiem teorii Louisa Hjelmsleva.
 - 3 Por. H. Lausberg *Handbook of Literary Rhetoric: a Foundation for Literary Study*, trans. M.T. Bliss, A. Jansen, D.E. Orton, eds. D.E. Orton, R.D. Anderson, introd. D. Kennedy, Brill, Leiden 1998, s. 480; *The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric*, ed. E. Gunderson, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 86-105.

Filologia z zasady bazuje na tekstach pisanych, a kanoniczny materiał dla jej analiz siłą rzeczy stanowią utwory, których oryginalnych realizacji głosowych nie znamy i nie poznamy. Z kolei w przypadku szczególnie mnie tutaj interesującej poezji kultury typograficznej⁴ prymat drukowanego obiegu tekstów dodatkowo uzasadnia takie sprofilowanie badań.

W XX wieku recytacja poezji była czasami przedmiotem zainteresowania badań literackich, traktowano ją jednak jako odrębne zagadnienie, jako sztukę deklamacji oddzielną od utworu i poddawaną analogicznej ocenie w przypadku realizacji autorskich, aktorskich i amatorskich⁵. Ważny kontekst dla takiego postępowania stanowiły, zwłaszcza w pierwszej połowie XX wieku, większa niż dzisiaj rola recytacji i języków klasycznych w nauczaniu szkolnym⁶ oraz normatywne podejście do wymowy scenicznej, uznawanej za wzorcową⁷. W tej sytuacji możliwe było stosowanie podobnych kryteriów oceny interpretacji głosowej różnych tekstów, a także założenie istnienia modelowej realizacji ustnej wiersza – o ile osoba analizująca utwór należała do podobnego kręgu kulturowego⁸. Zapewne z takich uwarunkowań wyrsały niektóre tezy polskiej wersologii, jak choćby opierające się na analizie

4 W rozumieniu np. W.J. Onga. Zob. W.J. Ong *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia*, red. i przeł. J. Japola, Wydawnictwa UW, Warszawa 2009.

5 Zob. M.R. Mayenowa *Wiersz i proza. Organizacja fonematyczna tekstu*, w: tejsze *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. 2, Ossolineum, Wrocław 1979; T. Dobrzyńska *Z problematyki głosowej interpretacji tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 1968 z. 3; T. Dobrzyńska, L. Pszczołowska *Wiersz a recytacja*, „Pamiętnik Literacki” 1982 z. 3/4.

6 Por. B. Kulka *Głośne czytanie i deklamacja w szkolnej oraz pozaszkolnej edukacji polonistycznej w latach 1870-1918* oraz K. Lange *Z zagadnień kształcenia recytacyjnego w szkole dwudziestolecia międzywojennego*, w: *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004. Znajomość greki wpływała np. na realizację głosową sylabotoniów przez K.I. Gałczyńskiego – W. Siemion *Lekcja czytania. Gałczyński czyli metryka grecka i rzymska w niektórych wierszach poety*, Primum, Kozerki 2003.

7 Por. np. uwagi o wymowie aktorskiej w: Z. Klemensiewicz *Prawidła wymowy polskiej*, wyd. 6, Ossolineum, Wrocław 1973.

8 Nie znaczy to, że w teorii i praktyce recytacji obowiązywał jeden model deklamacji. Główne spory dotyczyły pytania, czy należy eksponować składnię i sensy tekstu, czy budowę wierszową, oraz problemu wzbogacania wykonania głosowego o takie elementy jak ruch, rekwizyty, strój, muzyka. Wspólne pozostawały jednak przekonania o posługiwaniu się polszczyzną wzorcową i wymową sceniczną. Literaturoznawcy opisujący prozodię omawianych przez siebie wierszy zwykle nie odnoszą się jednak do konkretnej teorii recytacji, lecz do oczekiwań wykonawczych uznanych przez siebie za ogólnie przyjęte. O teorii recytacji zob. K. Nowak-Wolna, *W kręgu edukacji, teatru i sztuki żywego słowa. Studia i szkice*, Wydawnictwo UO, Opole 2005, s. 101-134.

tekstów pisanych twierdzenie o obecności szczególnej intonacji na końcu każdej linijki wiersza Różewiczowskiego⁹, przy jednoczesnym nierzadkim przekonaniu, że sam Tadeusz Różewicz nie czytał „dobrze” swoich utworów¹⁰.

Natomiast poezja, która w nierozzerwalny sposób została związana z autorskim wykonaniem głosowym, uchodziła często za przekroczenie ram literatury, za przypadek graniczny lub osobny. Jako literatura była często analizowana na podstawie wersji pisanych, bez uwzględnienia istniejących nagrań, w wersji wygłoszonej włączano ją zaś w pola performance'u, intermediiów lub muzyki, dla literatury pozostawiając jedynie partyturę¹¹. Wiele przykładów poezji wykonywanej na głos ma rzeczywiście charakter hybrydyczny, domagający się analizy z perspektywy różnych dyscyplin. Trudno jednak każde wypowiedzenie utworu na głos uznać za wykroczenie poza komunikację językową, a jednocześnie za wykonanie na tyle nieistotne, że można je z góry pominąć w analizach literaturoznawczych. Jak będę starała się pokazać, granice między różnymi typami „głosnej” poezji pozostają nieostre i domagają się przemyślenia także zakresu zjawisk, których zbadać przypisuje się zwykle filologii.

Uwzględnienie autorskiej realizacji utworu rodzi komplikacje nie tylko z powodu potencjalnie odmiennego od oczekiwań wykonania tekstu, lecz także problemów ze statusem autora. Analizę poezji wykonywanej na głos trudno ograniczyć do systemowych dla danego rodzaju wiersza elementów prozodii, trudno sprowadzić do realizacji abstrakcyjnej konstrukcji wersyfikacyjnej. Zamiast bezosobowej prozodii słyszymy konkretny głos, pozostający w różnych relacjach do stylistyki tekstu, do jego sytuacji komunikacyjnej, do osoby mówiącej w utworze, zespalaający się z nimi lub wyraźnie się od nich odcinający.

Świadomość obecnych już w zapisanym materiale różnorakich zależności między nadawcami tekstu i jego brzmieniem mieli też uczeni, którzy przez ostatnie sto lat próbowali podjąć się analiz tych powiązań, zwykle oscylujący

9 Koncepcja wiersza wolnego askładniowego i intonacji emocyjnej – M. Dłuska *Próba teorii wiersza polskiego*, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

10 Por. nagrania poety. Zob. też T. Dobrzyńska, L. Pszczołowska *Wiersz a recytacja*, s. 278–280. Jan Potkański zwrócił uwagę, że koncepcja intonacji emocyjnej wywodzi się z analizy wierszy Juliana Przybosia, natomiast konstrukcja utworów Różewicza wyklucza intonacyjną budowę klauzul. J. Potkański *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosia, Miłosa i Herberta*, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW, Warszawa 2004, s. 51–53.

11 Zob. A. Hejmej *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2012.

między mówieniem o głosie samego autora a zakodowanym w tekście mówcy, a zawsze bazujący na drukowanych wersjach wierszy. W rozważaniach o głosie brano czasami pod uwagę konkretne recytacje, ale były to recytacje czytelników: recytacje samych naukowców, aktorów lub innych ludzi – ostatecznie konfrontowane z tekstem pisany i jego „instrukcjami”.

Wśród polskich badaczy postępujących wedle tego wzoru można wspomnieć Stanisława Mleczkę, który już w 1901 roku pisał o możliwości uzgodnienia oddechu i bicia serca czytelników z fizjologicznymi rytmemi autora zakodowanymi w konstrukcji wiersza¹². Kazimierz Wóycicki poszukiwał barwy głosu poety w kreowanych przez tekst wrażeniach dźwiękowych¹³, Kazimierz Nitsch w 1912 roku interesował się wymową i idiomem autora ujawnianym przez zawarte w wierszu rymy¹⁴. Dużą rolę odegrali autorzy niemieccy, a zwłaszcza twórca tzw. filologii ucha, Eduard Sievers, który wprowadził do filologii badania odsłuchowe, mające za podstawę rzeczywiste recytacje odbiorców. Trzeba jednak pamiętać, że uczony ten i jego uczniowie nie odnosili się do wykonan autorskich, a poszukiwany przez Sieversa *Autorenleser* stanowił konstrukcję hipotetyczną, melodię wywnioskowaną z wielu recytacji czytelnicznych, właściwą jednak utworowi zapisanemu i z nim porównywaną¹⁵. Wśród uczonych anglosaskich kwestię głosu podjął T.S. Eliot w eseju *Trzy głosy poezji*¹⁶, a rozwinął ją Francis Berry¹⁷. Choć badacz ten swoją książkę z 1962 roku zatytułował *Poetry and the Physical Voice*, to zawarł w niej raczej nieliczne przypuszczenia na temat możliwości fizjologicznych poetów posługujących się określonym rodzajem wiersza, a przede wszystkim skupił się na prozodii oczekiwanej przez tekst pisany i ukazaną w nim sytuację. Podobnie w polskich pracach Marii Renaty Mayenowej poświęconych poezji

12 Zob. W. Sadowski *Psychofizjologia rytmu Stanisława Mleczki*, w: *Sensualność w kulturze polskiej*, Wydawnictwo IBL PAN, 14.03.2012, <http://www.sensualnosc.ibl.waw.pl> (28.04.2014).

13 K. Wóycicki *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Skład Główny w Księgarni E. Wendego i S-ki, Warszawa 1912.

14 Ten i inne przykłady polskich przedwojennych badań wiersza romantycznego i poszukiwania pojedynczych własności głosu autora (przez J. Baudouina de Courtenay, S. Pigonia, F. Siedleckiego) można znaleźć w: W. Sadowski *Żywa mowa wiersza (Mickiewicz – Słowacki)*, w: *Potencjał wiersza*, red. W. Sadowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, s. 80.

15 Por. uwagi I. Fónagy *The Voice of the Poet*, trans. A. Makkai, w: *Toward a Theory of Context in Linguistics and Literature*, Mouton, The Hague–Paris 1976, s. 95.

16 T.S. Eliot *The Three Voices of Poetry*, Cambridge University Press, New York 1954.

17 F. Berry *Poetry and the Physical Voice*, Routledge and Kegan Paul, London 1962.

możemy znaleźć sugestie na temat zarejestrowanej w niektórych tekstach indywidualnej fonetyki osoby mówiącej, emocjonalnego akcentowania czy cech dialektalnych¹⁸. Jerzy Ziomek pisał wprost o obecnym w każdym tekście literackim projekcie odpowiedniego wykonawcy¹⁹. Zagadnienie głosu w poezji, po długiej przerwie w polskich badaniach, podjął także Witold Sadowski, którego zdaniem niektóre przykłady akcentowania i rymowania mogą odzwierciedlać wymowę potoczną, tak jak ją słyszano (a niekoniecznie wymawiano) w otoczeniu autora tekstu²⁰. Rozwinięcie aspektu kognitywnego w słyszeniu wiersza oraz szczegółowe dane akustyczne można odnaleźć w analizach brzmienia przeprowadzonych w ostatnich dekadach przez Ivana Fónagyiego i Reuvena Tsur. Badacze ci wykorzystywali badania empiryczne, śledzili fale głosowe konkretnych recytacji, semantykę poszczególnych głosek i wzorce słyszenia wiersza, zwykle jednak pomijali autorskie recytacje²¹. Niemniej prace Tsur wskazują na istotną zmianę w myśleniu o wierszu. Metrum ma tutaj stanowić mentalny wzór obecny w umysłach czytelników, a regularność, a nawet zachowanie wierszowości tekstu, zależy od jednostkowej zdolności do rytmicznego wyrecytowania wiersza przez daną osobę. Kategorie wersologiczne zostają u Tsur zespolone z konkretnym wykonaniem utworu, a wiersz zdaje się istnieć tylko w recytacji²².

18 M.R. Mayenowa *Wiersz i proza*.

19 J. Ziomek *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, oprac. J. Degler, Wydawnictwo UW, Wrocław 1988.

20 W. Sadowski *Żywa mowa wiersza; tegoż Prosodic Memory: Claudel – Eliot – Liebert*, przeł. A. Kremer, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2013 nr 3 (6), cz. 1.

21 R. Tsur (z Ch. Gafnim) *Poetry Reading – Rhythmical Performance: Triple-encoding, and Voice Quality: Six Case Studies*, „Thinking Verse” 2012 no. 2; R. Tsur *What Makes Sound Patterns Expressive? The Poetic Mode of Speech Perception*, Duke University Press, Durham–London 1992. Autorską recytację uwzględnia Fónagy, ale z góry podkreśla, że to tylko jedna z wielu interpretacji tekstu i konfrontuje ją z instrukcjami w utworze. I. Fónagy *Languages Within Language: an Evolutionary Approach*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2001.

22 R. Tsur *Poetic Rhythm: Structure and Performance: an Empirical Study in Cognitive Poetics*, wyd. 2 zmienione, Sussex Academic Press, Eastbourne 2012 (w I wyd. z 1998 roku Tsur nie wykorzystywał jeszcze elektronicznie opracowanych analiz fal głosowych). Badania Tsur dotyczą głównie angielskiego pentametrów jambicznych i jego realizacji w tekście pisanym oraz recytacjach aktorów. Jako jedno ze źródeł swoich dociekań Tsur wskazuje np. pytanie, jak to możliwe, że w pierwszych 150 wersach *Raju utraconego* Milтона tylko dwa wersy w pełni realizują wzorzec jambiczny. Jak jednak pokazuje Tsur, możliwe są głośne lektury zachowujące jednocześnie i gramatyczne akcentowanie, i obecny w umyśle wzorzec sylabotoniczny.

Za uczonych, którzy najpełniej wyrazili konieczność rozważenia autorskiej wymowy tekstu i uwzględnienia przekonań samego autora, trzeba chyba uznać Siergieja Bersteina i Charlesa Bersteina. Siergiej Bernstein, związany z Instytutem Żywego Słowa, od 1918 roku w Petersburgu nagrywał i badał recytacje poetów²³. Natomiast Charles Bernstein, działający dziś na University of Pennsylvania, zainicjował PennSound, internetowe archiwum nagrań poetyckich²⁴, a w 1998 roku zredagował książkę *Close Listening*, nawołującą do odejścia od monopolu uważnego czytania na rzecz uważnego słuchania²⁵. Charles Bernstein nie wspomina ani słowem o Siergieju, choć w Polsce to raczej idea Charlesa pozostaje nieznaną²⁶. Niezależnie jednak od amerykańskiej publikacji, także i w prasie krajowej pojawiają się propozycje uprawiania *close listening*²⁷.

Tymczasem badacze anglojęzyczni, zarówno we wspomnianym tomie, jak i w licznych późniejszych książkach (*The Sound of Poetry*, *Voicing American Poetry*, *Performing Poetry* czy *American Poetry in Performance*) podejmują próbę opisu autorskich realizacji utworów i ich znaczenia w kulturze²⁸. Część

23 Bernstein był zdania, że recytacja to nie wiersz, lecz osobna sztuka, niemniej szczególnie interesowały go wykonania autorskie. Por. S.I. Bernstejn *Wiersz a recytacja*, przeł. Z. Saloni, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, PIW, Warszawa 1970; *Poprzez „szum czasów”*, w: *Radio Głos Rosji*, 21.01.2010, <http://polish.ruvr.ru/> (28.04.2014) (informacje przy okazji wystawy z nagraniami „Szum czasów” w Muzeum Literatury w Moskwie).

24 *Penn Sound*, <http://writing.upenn.edu/pennsound/> (28.04.2014). Por. też archiwa: The Poetry Archive, UbuWeb. Rozpoczętą nagraniem Eliota w 1933 roku kolekcję własnych nagrań poezji (częściowo udostępnioną w internecie) ma Woodberry Poetry Room na Harvardzie.

25 *Close listening. Poetry and the Performed Word*, ed. Ch. Bernstein, Oxford University Press, New York–Oxford 1998. Oczywiście analogia do *close reading* nie oznacza bezkrytycznego przejścia założeń Nowej Krytyki, niemożliwego zresztą w przypadku analizy żywego głosu poetów.

26 Siergiej Bernstein nie był pierwszym uczonym nagrywającym poetów, lecz podkreślającym taki sposób badania poezji. Np. Pierre-Jean Rousselot nagrywał wcześniej Pounda w Paryżu. Por. R. Sieburth *The Sound of Pound: A Listener's Guide. The Work of Voice in the Age of Mechanical Reproduction*, w: *Penn Sound*.

27 *Poezja performatywna. Podejście pierwsze* red. P. Kaczmarek, P. Witkowski, 2013, „Ósmy Arkusz Odry”, „Odra” 2013 nr 11; J. Kopciński *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2008, s. 124. Dość wszechstronne opisy aktorskich recytacji poezji, bliskie uważnego słuchania, pojawiają się w pracy K. Nowak-Wolnej *W kręgu edukacji, teatru i sztuki żywego słowa*.

28 *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, eds. M. Perloff, C. Dworkin, The University of Chicago Press, Chicago–London 2009; L. Wheeler *Voicing American Poetry. Sound and Performance from the 1920s to the Present*, Cornell University Press, Ithaca–London 2008; *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*, eds. C. Gräbner, A. Casas, Rodopi, Amsterdam–New York 2011; T. Hoffman *American Poetry in Performance: from Walt Whitman to Hip Hop*, Uni-

spostrzeżeń pozostaje jednak na etapie anegdotycznych uwag czy osobistych impresji, nieraz brakuje w nich także bardziej szczegółowego uwzględnienia i powiązania wiedzy wersologicznej, fonetycznej, akustycznej i kognitywnej z przyjmowaną zwykle perspektywą historycznoliteracką, teatrologiczną i socjologiczną. W odniesieniu do badań dawniejszych ważnym uzupełnieniem jest jednak kontekst kulturowy, pozwalający dostrzec odmienne funkcje realizacji autorskich, a także zmiany technologiczne i rolę nagrań. W tym zakresie wspomniane publikacje zbliżają się do powstających ostatnio historii dźwięku i głosu²⁹. Ze wspomnianych wyżej licznych dyscyplin służących opisowi głosu w poezji wiedeńska badaczka Julia Novak wybiera narzędzia literaturoznawcze i teatrologiczne oraz elementy muzykologii i antropologii³⁰. Jej książka *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance* stanowi pierwszą systematyczną próbę przygotowania metodologii opisu poezji prezentowanej na żywo przez autorów.

Również w Polsce zainteresowanie głosem wyraźnie się zwiększa. Rozgłos zdobywają nagrania magnetofonowe Mirona Białoszewskiego³¹, popularyzowane są różne typy poezji mówionej, poeci wypracowują własne wyraziste

versity of Michigan Press, Ann Arbor 2011; G. Janecek *How Joseph Brodsky Read His Poems*, w: tegoż *Sight and Sound Entwined. Studies of the New Russian Poetry*, Berghahn Books, New York–Oxford 2000; P. Middleton *Distant Reading. Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, University of Alabama Press, Tuscaloosa 2005; D. Furr *Recorded Poetry and Poetic Reception from Edna Millay to the Circle of Robert Lowell*, Palgrave Macmillan, New York 2010; *Sound States. Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, ed. A. Morris, The University of North Carolina Press, Chapel Hill–London 1997 (ta książka odnosi się do *Close Listening* jako tomu czekającego na druk). Starszą, dość eklektyczną publikacją jest *The Poetry Reading. A Contemporary Compendium on Language and Performance*, eds. S. Vincent, E. Zweig, Momo's Press, San Francisco 1981.

29 Zob. np. P. Feaster *Pictures of Sound. One Thousand Years of Educated Audio: 980-1980*, Dust-to-Digital, Atlanta 2012; K.H. Göttert, *Geschichte der Stimme*, Wilhelm Fink Verlag, München 1998.

30 J. Novak *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*, Rodopi, Amsterdam 2011. Novak odwołuje się także do prac na temat parajęzyka, poza tym jednak językoznawstwo i sama fonetyka nie odgrywają dużej roli.

31 Np. publicystyka: M. Gliński *Miron – człowiek audiowizualny oraz „Białoszewski do słuchu” – nagrania i słuchowiska oraz tegoż wywiad: Maciej Byliniak: Miron nie potrzebował walkmana*, w: *Culture.pl*, 25.03.2014 <http://culture.pl/> (28.04.2014); M. Byliniak *Wiersze idą do słuchu*, „Dwutygodnik” 2011 nr 72, <http://www.dwutygodnik.com/> (28.04.2014); J. Błaszczak *Białoszewski do słuchu: wiersze na CD*, „Tygodnik Powszechny” 4.05.2014. Prace naukowe – np. K. Cudzych-Budniak *Dynamika muzyczna w poezji na podstawie nagrania Miron Białoszewski plays Adam Mickiewicz „Dziady”*, w: *Potencjał wiersza*; J. Kopciński *Człowiek transu. Magnetofonowe sesje Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2011 nr 4.

style czytania, a nagrania autorów są rozpowszechniane za pośrednictwem stron wydawców³² oraz YouTube³³. To właśnie zmiana sytuacji poetyckiej: rozliczne spotkania i festiwale poetyckie³⁴ oraz pojawienie się nowych stylów i odpowiadających im realizacji głosowych, do których nie przystają wzorce tradycyjnej recytacji³⁵, wraz z praktycznym zanikiem deklamatoryki w szkole zachęcają do zmodyfikowania dotychczasowego podejścia filologii do głosu w poezji.

Głośna poezja – przykłady zagraniczne

Obserwowane z szerszej niż polska perspektywy przemiany poezji nowo-czesnej i jej podejście do głosu nie są jednak nowością. Wiele przykładów od dawna wymagało przemyślenia sposobów badania literatury, chyba nigdy nie wpisując się w pełni w stereotypowe wyobrażenia na temat kultury druku, którą zresztą przenika w ostatnich dekadach wtórna oralność³⁶. Samo istnienie (w przeważającej liczbie sytuacji) pisanych wersji tekstów nie przesądza bowiem o sekundarnej roli ich mówionych odpowiedników. Można wskazać co najmniej kilka ważnych zjawisk XX-wiecznej poezji, które były szczególnie powiązane z głosem. Poniżej wybrano wrywkowe, za to różnorodne przypadki zagraniczne, które zdają się szczególnie rezonować z polskimi pracami naukowymi i literackimi. Być może pozwolą one na wskazanie tych polskich utworów, których przemyślenie z perspektywy uważnego słuchania należałoby rozważyć.

Jednym z pierwszych przykładów przychodzących na myśl jest rozwijana przez awangardę poezja fonetyczna. Choć niektórzy zaliczyliby do niej każdy

32 Np. *Biuro Literackie*, <http://biuroliterackie.pl/> (28.04.2014).

33 Nowe media wprowadzają odrębny problem zapośredniczonych, masowo dostępnych występów poetów. Dotyczy to także tradycyjnej poezji obecnej np. w audiobookach.

34 Np. Port Literacki we Wrocławiu, Literaturomanie w Gdyni, Manifestacje Poetyckie w Warszawie, Puls Literatury w Łodzi, Festiwal Miłosa i Festiwal Conrada w Krakowie, Poznań Poetów.

35 Takie poczucie wzbudzają zwłaszcza nazbyt podniosłe recytacje aktorów pojawiające się np. przy okazji wręczania Nagrody Literackiej Gdynia współczesnym polskim twórcom. Także w innych krajach można znaleźć przykłady rozbieżności między deklamatoryką a poezją – w Holandii w latach 60. poeci celowo wykonujący swoje utwory wbrew regułom deklamacji spotykali się z oburzeniem i krytyką. G. Franssen *Stage Fever and Text Anxiety: the Staging of Poeticity in Dutch Performance Poetry Since the Sixties*, w: *Performing Poetry*, s. 41.

36 Poezję osobiście wykonywaną wprost łączy z wtórną oralnością Tyler Hoffman (*American Poetry in Performance*, s. 11).

przykład zabawy głoskami i twórczości nonsensownej, to jej powiązanie z autorską recytacją najwyraźniej widać właśnie w awangardzie: w futuryzmie rosyjskim i włoskim oraz w dadaizmie³⁷. Przykładowo, znane są nam zarówno powstałe w Zurychu *Lautgedichte* Hugona Balla³⁸, jak i berlińska poezja opto-fonetyczna Raoula Hausmanna³⁹. Zapisane teksty wskazują na zaskakujące połączenia sylab, których znaczenia słownikowe trudno odnaleźć. Niemniej dopiero recytacja pozwala na pełne wykorzystanie zakładanych możliwości brzmieniowych. Znane jest wspomnienie Balla z występu, podczas którego, przebrany w kostium, zawodził *gadji beri bimba*..., poddawany różnym emocjom w trakcie deklamacji⁴⁰. Wiadomo także o śmiechu, który mimowolnie wzbudzało w słuchaczach recytowanie przez Kurta Schwittersa *Ursonate*⁴¹. W tym wypadku dysponujemy przynajmniej nagraniem fragmentu autorskiego wykonania z 1932 roku⁴², daleko przekraczającego granice mowy i wypowiedzenia tekstu drukowanego, zmierzającego to w stronę śpiewu, to parajęzyka.

Kontynuację tego rodzaju eksperymentów umożliwiły po wojnie coraz bardziej dostępne urządzenia rejestrujące mowę. Poezja dźwiękowa bywa wprost definiowana przez odniesienie do magnetofonu, wykorzystywanego od lat 50. przez autorów francuskich, takich jak François Dufrêne, Bernard Heidsieck, Henri Chopin⁴³. Na przykład twórczość Chopina, obejmująca także

37 Zob. np. chronologię w *concerning concrete poetry*, eds. B. Cobbing, P. Mayer, writers forum, London 1978, s. 71-72. Manifest futurystów włoskich, *Deklamacja dynamiczna i synoptyczna* przywołuje Jacques Donguy, który wspomina także o zwyczaju symultanicznej recytacji futurystów, kontynuowanej przez dadaistów. J. Donguy *Poezja eksperymentalna. Epoka cyfrowa (1953-2007)*, przeł. M. Madej, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 124.

38 P. Rypson *Obraz słowa: historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989, s. 271.

39 *Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen*, Hrsg. K. Riha, H. Bergius, Reclam, Stuttgart 2009, s. 64.

40 H. Richter *Dadaizm: sztuka i antysztuka*, przeł. J. Buras, postł. W. Haftmann, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 213-215.

41 Tamże, s. 238-239.

42 Zapis i nagranie dostępne na: *Ubuweb*, <http://www.ubu.com/sound/schwitters.html> (28.04.2014). Nagranie całości, przypisywane wcześniej Schwittersowi, prawdopodobnie zostało wykonane przez jego syna (za *Ubuweb*). Por. J. Donguy *Poezja eksperymentalna*, s. 130.

43 Tak definiuje poezję dźwiękową – J. Donguy *Poezja eksperymentalna*, s. 123, 133. Cezurę lat 50. przyjmuje także w badaniu poezji dźwiękowej Henri Chopin, a przemiany poezji zestawia z wynalazkami telegrafu, fonografu, magnetofonu szpulowego etc. H. Chopin *Poesie sonore internationale*, Jean-Michel Place Éditeur, Paris 1979, s. 42-45, 12-40. Poezja dźwiękowa, jako asemantyczna i związana z głosem poety, może być jednak wykonywana na żywo. Niektórzy

inne niż mowa odgłosy ciała: żołądka czy oddychania, oraz mechanicznie przetworzone hałasy, nieraz powstawała wyłącznie w postaci nagranej, bez towarzyszącego jej, niemożliwego w tym wypadku tekstu⁴⁴.

Wymienione zjawiska poezji dźwiękowej, oddalające się od mowy przez jej dezintegrację, stanowią jednak pewne ekstremum możliwości poetyckich, inspirujące dalsze poszukiwania w polu performance'u, muzyki czy poezji cybernetycznej, niewątpliwie jednak oddalające się od samej wypowiedzi mówionej. Tymczasem na odmienne aspekty wykonania głosowego zwracają uwagę dwie inne tradycje, należące z kolei do powojennej poezji amerykańskiej: Black Mountain i Beat Generation. Charles Olson, czołowy przedstawiciel pierwszej, w 1950 roku przedstawił manifest zatytułowany *Projective Verse*, w którym nawoływał do budowania nowego typu wiersza, wiersza otwartego⁴⁵. Utwór tego rodzaju, wyrastający z wcześniejszych przykładów wiersza wolnego, miał powstać przede wszystkim dzięki pracy ze słuchem i oddechem. Odpowiednia konstrukcja, wsparta zapisem, powinna pozwalać na przekazywanie energii między autorem i czytelnikiem. W tym celu poeci powinni kierować się swoim słyszeniem tekstu, a składnię dostosowywać do oddychania. Sam Olson nieraz czytał na głos swoje wiersze, a w nagraniach słysząc jego oddech, nie zawsze jednak doskonale zbieżny z typografią i syntaksą tekstu⁴⁶. Swoje chwalone głośne czytania autor potrafił zresztą uznać za alienujące go od poezji i „wypełniające go popiołem”⁴⁷. Wydaje się, że dla poety ważniejsza była chwila tworzenia – pisanie ściśle zespolone z wymawianiem słów i wybijaniem taktu ręką⁴⁸. Pytanie jednak, czy do momentu najpełniejszego pojawienia się wiersza w głosie ktokolwiek może mieć później dostęp.

Początki poezji Allena Ginsberga wiążą się z kolei z przeczytaniem na głos niedrukowanego wcześniej *Skowytu* w Six Gallery, w San Francisco

włączyliby więc do tej kategorii także występy awangardy. Zob. np. J. Schevill *Notes on the Performance Poem*, w: *The Poetry Reading*, s. 143.

44 Niektórych audiowierszy Chopina można posłuchać na Ubuweb, <http://www.ubu.com/sound/> (28.04.2014). concerning concrete poetry, s. 73; J. Donguy *Poezja eksperymentalna*, s.139, 146.

45 Fragment *Projective Verse* zob. *Penn Sound*, <http://writing.upenn.edu/pennsound> (22.04.2014).

46 Czytania poety – tamże.

47 E. Berry *The Emergence of Charles Olson's Prosody of the Page Space*, „Journal of English Linguistics” 2002 vol. 30, no. 51, s. 70.

48 R. Maud *Charles Olson's Reading: a Biography*, Southern Illinois University Press, Carbondale–Illinois 1996, s. 6.

w październiku 1955 roku⁴⁹. W 1956 roku poemat został opublikowany – i był ponownie, wielokrotnie czytany. Ginsberg rzeczywiście wymawiał nieraz na jednym oddechu długie linijki swojego wiersza, budowane w sposób paralelny. Anaforyczne „who”, rozpoczynające kolejne wersy, w recytacji Ginsberga splata się ze słyszalnym nabraniem oddechu, siła tekstu wyraża się w pełni dopiero w głosie. Ginsberg potrafił jednak zmieniać style swojego wykonania – zdarzało mu się mówić spokojnie i cicho, choć pierwsze publiczne wystąpienie wspomina się jako śpiewna recytacja, której towarzyszyła entuzjastyczna reakcja pijących wino słuchaczy, w tym przyjaciół poety oraz przyszłego wydawcy poematu⁵⁰. W tamtej sytuacji, kiedy autor wygłaszał otwierające wiersz, słynne już słowa „I saw the best minds of my generation...”⁵¹, mówił od siebie, a zaimek „ja” zdawał się wskazywać na rozbrzmiewający głos.

Kolejne znane przykłady poezji mówionej nieraz jeszcze mocniej wiążą się z podejmowaniem kwestii społecznych i politycznych, z zabieraniem głosu w sprawach żywo dotyczących twórców. Tak było od lat 60. w przypadku afroamerykańskiej poezji z Black Arts Movement⁵², tak bywa również w wywodzącej się z Jamajki *dub poetry*, obecnej od lat 70. w Wielkiej Brytanii⁵³. Twórczość ta, związana z muzyką, przygotowywana z myślą o występie, jest także bardziej popularna i dociera do innych odbiorców niż utwory uchodzące zwykle za „wysokie” czy „awangardowe”. Poezja ta bywała z tego względu przedmiotem krytyki⁵⁴, podobnie jak wiersze wywodzące się z liverpoolskiej sceny poetyckiej lat 60., powstającej równolegle z narodzinami Beatlesów. W tym wypadku wiersze wykonywano w barach i klubach, z towarzyszeniem elementów kabaretowych czy koncertów⁵⁵. Ważniejsze od konkretnej konstrukcji prozodyjnej czy samego

49 P. Middleton *Distant Reading*, s. 61–62.

50 Tamże. Por. też nagrania Ginsberga z *Penn Sound*. Komentarze o różnych wystąpieniach: T. Hoffman *American Poetry in Performance*, s. 129–137.

51 „Widziałem najlepsze umysły mojego pokolenia...”

52 N. Griot *The Functional Role of Poetry Readings in the Black Arts Movement*, w: T. Hoffman *American Poetry in Performance*, s. 162–198.

53 J. Novak *Live Poetry*, s. 16.

54 Tamże, s. 29–32, 47.

55 B. Patten „*Teraz będziemy spać, leżeć bez ruchu lub ubierzemy się na powrót*”, przeł. J. Jarniewicz, T. Sławek, P. Sommer, A. Szuba, red. i post. J. Jarniewicz, Biuro Literackie, Wrocław 2011.

głosu były tu okoliczności: oczekiwano tekstów bezpośrednich, anegdotycznych, zabawnych, stosunkowo prostych, a nieraz dotyczących drobnych obserwacji⁵⁶.

Innego rodzaju dostosowania utworów do oczekiwań publiczności wymagał powstały w 1986 roku w Chicago *slam*. Pomyślany i rozpowszechniony w Ameryce i świecie jako konkurs poetycki z ograniczonym czasem na ustne zaprezentowanie utworu i wąskim jury, wybranym spośród widzów, bywał surowo oceniany za przejmowanie rywalizacyjnego, niecierpliwego i efekciarskiego podejścia, tak dobrze znanego z innych sfer życia⁵⁷. Niemniej takim sądom nie w pełni odpowiadają spotkania *slamowe* o najdłuższej historii, odbywające się nieprzerwanie od połowy lat 80. w klubie Green Mill w Chicago. Co niedziela prowadzi je Marc Smith. Rozpoczynają się „otwartym mikrofonem” – oznacza to możliwość zaprezentowania swoich wierszy poza konkursem, choć występom towarzyszy skonwencjonalizowana reakcja audytorium (pstrykanie palcami, syczenie, jęki, owacje). Następnie już znani twórcy poezji mówionej wykonują dużo dłuższe utwory, a dopiero na koniec odbywa się właściwy konkurs z symboliczną nagrodą. Zarówno ten element, traktowany z ironią przez Smitha, jak i humorystyczne uwagi pod adresem dość absurdalnych ocen numerycznych, wystawianych przez przypadkowe, trzyosobowe jury, nie pozwalają na traktowanie zupełnie serio rywalizacji podczas tych występów⁵⁸.

56 G. Jankowicz *Dwadzieścia trzy słowa*, „Tygodnik Powszechny” 13.03.2011.

57 Wykaz obecnie organizowanych w Polsce *slamów*: *Slam w Polsce*, <http://slam.art.pl/> (22.04.2014). Krytyka *slamu*: J. Jarniewicz *Slam, czyli wiersze na ringu* oraz *Protokół rozbieżności – rozmowa z Jerzym Jarniewiczem* (Agaty Kołodziej), w: *Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa. Historia *slamu* w Polsce 2003-2012*, red. A. Kołodziej, Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba, Kraków/Internet 2013. Niemniej niektórzy autorzy zwracają uwagę na inne konotacje rywalizacji, np. na zwyczaj ustnych potyczek i konkursów obecny w tradycji oralnej, także afroamerykańskiej. Co więcej, badacze wskazują na to, że *slam* bywa parodią konkursu, a prawdziwie rywalizacyjny charakter mają opierające się na piśmie walki o publikację czy nauczanie *creative writing*. Można by także zastanowić się, czy i polskie konkursy i „połowy” poetyckie, z ograniczoną liczbą stron, utworów oraz zwycięzców, są z założenia radykalnie odmienne od *slamu*. Por. M. Damon *Was That “different,” “dissident” or “dissonant”? Poetry (n) the Public Spear: Slams, Open Readings, and Dissident Traditions*, w: *Close Listening*, s. 333-334.

58 Własne wrażenia z 23.03.2014. Nagroda wynosiła 10 dolarów przy opłacie za wstęp na wieczór wynoszącej 7 dolarów. Kiedy Smith rozkładał jak wachlarz przeznaczone na wygraną, trzymane w ręce 10 banknotów jednodolarowych, ewidentnie ironizował. Podobnie o swojej wizji *slamu* wypowiada się sam Smith. Podczas pierwszego konkursu w 1986 roku nagroda także wynosiła 10 dolarów. Zob. M.C. Smith (z J. Kraynakiem) *Take the Mic. The Art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word*, Sourcebooks MediaFusion, Naperville 2009, s. 30-13. Niewątpliwie jednak

Osobną kwestią są pozostałe elementy wieczoru, typowe również dla odmiennych rodzajów poezji performatywnej i mówionej, a zatem twórczości komponowanej zwykle z zamiarem wygłoszenia na scenie i w szczególny sposób realizowanej głosowo⁵⁹. Po pierwsze, są to dźwięki towarzyszące występom: muzyka i hałasy, przykładowo w postaci pojawiających się w tle improwizacji jazzowych, o które proszą niektórzy poeci, żywych reakcji audytorium, mimowolnych odgłosów przemieszczających się ludzi, rozmów półgłosem, pracy za barem, otwieranych butelek czy odstawianych filiżanek.

Po drugie, należy wskazać na współistnienie dwóch sposobów przedstawiania utworu: czytania i recytacji, dotąd traktowanych tu prawie synonimicznie. Tymczasem część poetów mówi teksty z pamięci, inni czytają je z kartek lub telefonów, napisane specjalnie z myślą o występie. Jeszcze inni (jak np. tworzący dużo wcześniej swoje *talk poems* David Antin⁶⁰) improwizują na scenie, nagrywają występ i dopiero później spisują tekst. Same pojęcia recytacji (i melorecytacji) oraz czytania wymagają, nawiasem mówiąc, prze-myślenia. Słownikowo „recytacja” nie sprowadza się bowiem do wygłoszenia tekstu z pamięci, lecz oznacza także wygłoszenie go „w sposób artystyczny”, co sprawia, że pewne konotacje recytacji (i deklamacji) nie odpowiadają dziś wielu występom⁶¹. Niektórzy unikają jednak nazywania wykonan (nazbyt

wspominana krytyka w większym stopniu przystaje do polskiego slamu, np. obserwowanego podczas Spoke’N’Word Festival (10. edycja, Warszawa, 29.11.2014).

59 Ang. *performance poetry* i *spoken word*. Definicja za J. Novak *Live Poetry*, s. 32. *Performance poetry* nie jest w pełni zbieżne z fr. *poésie action* czy *poésie-performance*, tłumaczonych np. jako „poezja wykonywana” i „poezja performance” (i znacznie wyraźniej wchodzących w sferę sztuki *performance’u*) w pracy: J. Donguy *Poezja eksperymentalna*, s. 281-287. Tak czy inaczej, należy pamiętać o nieostrości i ambiwalencji kategorii *performance poetry*, zdaniem niektórych w krajach anglojęzycznych konotującej twórczość „przystępniejszą” i afroamerykańską. W tej kategorii zdaje się mieścić poezja dźwiękowa, tymczasem bywa ona, jako asemantyczna, traktowana odrębnie. T. Hoffman *American Poetry in Performance*, s. 10-11. W polskiej krytyce literackiej pojawia się tłumaczenie „poezja performatywna”. Sztuka żywego słowa, poezja sceniczna, poezja estradowa – lepiej może brzmieć polskie odpowiedniki – budzą zupełnie inne, rodzime konotacje, a przede wszystkim pomijają działanie samych autorów. Także „poezja mówiona” ma znaczenie szersze niż *spoken word*, który powinna tu przybliżyć.

60 B. Perelman *Speech Effects. The Talk as a Genre*, w: *Close Listening*, s. 203-207.

61 Poczucie artystyczności „recytacji” jest zwłaszcza współczesne (por. <http://sjp.pwn.pl/>, <http://doroszewski.pwn.pl> (28.04.2014)). Co ciekawe, w 1912 roku Kazimierz Wóycicki odróżniał 1) mowę codzienną, 2) dykcję artystyczną umiarkowaną i 3) deklamację (w pełni artystyczną). Recytacja stanowiła zaś rodzaj pośredni między typem drugim i deklamacją. K. Wóycicki *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, s. 151.

naukowym) „odczytem” albo samym „czytaniem” (sejmowym lub biblijnym). W efekcie zaś czytanie nazywa się często recytacją⁶².

Wreszcie, po trzeciej, poezja mówiona nie sprowadza się do samego operowania dźwiękami. Równie istotne są relacja ze słuchaczami oraz zachowanie i wygląd poetów, które, siłą rzeczy, wpływają na odbiór, a mogą zostać celowo wyzyskane. Przykładowo, na jednym ze slamów autorka stwierdzająca „mam wielkie oczy” wyraźnie je wytrzeszczyła, a poetka wspominająca o używaniu taniej szminki przyszła z mocno pomalowanymi ustami. Oczywiście, to drobne zabiegi, teatralizacja anglojęzycznej poezji mówionej zwykle nie obejmuje jednak więcej niż ciało, gest i strój. Stanowią one także nieodłączną część każdej żywej wypowiedzi, każdej najprostszej realizacji tekstu na głos⁶³.

Za najbardziej elementarną postać literackiego wykorzystania żywej mowy uchodzi jednak zwykle wieczór poetycki, tj. głośne czytanie poezji przez autorów. Nie należy ono do wąsko pojętej poezji mówionej, ale od dekad stanowi ważny składnik życia literackiego, początkowo bliższy twórczości „wysokiej” i uczonej, nieszukającej zbyt łatwego kontaktu z widownią⁶⁴. W krajach anglosaskich *poetry readings* mają postać prawie zinstytucjonalizowaną, często powiązaną z akademickim audytorium skupionym w uczelnianej sali. Tak, prowokacyjnie, ukazuje to zjawisko Peter Middleton:

Jakiś człowiek stoi sam naprzeciwko słuchaczy, trzyma tekst i wypowiada się dziwnym głosem: zbyt miarowym jak na rozmowę, zbyt osobistym i ściszym jak na wykład czy przemówienie, zbyt naturalnym i niewyszukanym jak na teatr. Mówiący nie robi nic, by ukryć tekst.⁶⁵

62 Np. w odniesieniu do poezji Andrzeja Sosnowskiego, który na spotkaniach czyta swoje wiersze, używa się terminu „recytacja”, w: *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, WBPICAK, Poznań 2010, s. 11, 225. Inny kłopot sprawiają określenia typu „wieczór autorski” czy „poetycki” (nie zawsze odbywające się wieczorem) oraz „spotkanie autorskie”. Bardziej wskazują one na ramę wydarzenia niż na samo czytanie poezji, podkreślane w ang. *poetry reading*. Futuryści mówili także o „porankach poezji” i „recitalach poetyckich”. Najbardziej problematyczna i unikana przeze mnie jest jednak „interpretacja głosowa”, z góry przesądzająca o pewnej wtórności wypowiedzi ustnej.

63 Poezja prezentowana na żywo była zestawiana z ideą teatru ubogiego Jerzego Grotowskiego. J. Novak *Live Poetry*, s. 56.

64 Tamże, s. 47.

65 P. Middleton *Distant Reading*, s. 25.

Oficjalny kontekst wystąpienia i stonowany sposób czytania, a przede wszystkim teksty pisane z myślą o obiegu drukowanym odróżniają *poetry reading* od *performance poetry*. Zwłaszcza ta trzecia kwestia rodzi zaś problemy metodologiczne. W jakim bowiem stopniu wolno nam analizować usłyszane wiersze, jeśli ich podstawową formą istnienia jest druk? Czy głośne czytanie może być czymś więcej niż elementem życia literackiego, spotkania z czytelnikami i promocji nowego tomu? Dlaczego uwzględniać głos, jeśli poeci nie podkreślają jego roli?

Granice zjawisk pozostają jednak płynne – i nie pozwalają na odgórne wykluczenie części występów z obszaru zainteresowań literaturoznawstwa. Jak pokazywał przykład Olsona, mimo manifestów na temat głosu, poeta może wcale nie preferować własnych wykonań. Swoją drogą, także inne realizacje (aktorów, tłumaczy, zaprzyjaźnionych twórców) warto rozważyć w badaniach. Jeśli jednak sam autorski głos miałby nie grać żadnej roli, dlaczego poeci zgadzają się na nagrania, a nawet na wydawanie płyt ze swoimi czytaniem? Czy zmienność stylów czytania przekreśla ich znaczenie (jak u Ginsberga)? Czy, tym bardziej, niezmienny styl nie wskazuje na jego szczególną rolę? Na nieoczywistość podziałów na poezję mówioną i pisaną wskazuje także przypadek Dylana Thomasa, który już w latach 50. zaśląnął z dramatycznego sposobu czytania, wyćwiczonego także dzięki pracy w radiu BBC⁶⁶. Samo zaś słynne wystąpienie Ginsberga, ogłaszane wcześniej jako czytanie, dopiero w praktyce zmieniło się w poetycki *performance*⁶⁷.

Głośna poezja – przykłady polskie?

Na tle angloamerykańskich rozważań o głośnym czytaniu wierszy szczególnie interesująco wypada sytuacja poezji we współczesnej Polsce. Z jednej strony poezja mówiona, wzorowana na modelach zagranicznych, w ostatnich latach zaczyna się rozwijać⁶⁸, z drugiej zaś brakuje w Polsce typowych,

66 Informacje za: *The Poetry Archive*, <http://www.poetryarchive.org/poetryarchive/home.do> (22.04.2014). Co ciekawe, stworzenie tego portalu zainicjował brytyjski Poeta Laureat poprzedniej dekady, Andrew Motion, autor niezwykle odległy od spoken word-u. Tymczasem *The Poetry Archive* to elektroniczne archiwum gromadzące nagrania wszelkich anglojęzycznych poetów.

67 J. Raskin *Allen Ginsberg, "Howl", and the 6 Gallery Poetry Performance*, w: *Performing Poetry*, s. 25.

68 Jak wiadomo, pierwszy *slam* odbył się w Polsce w 2003 roku. Zob. Grzegorz Bruszewski *o słamie w Warszawie*, w: *Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa*, s. 41. Za ważny przykład „poezji performatywnej” uznaje się wcześniejszą twórczość Marcina Świetlickiego. Por. *Poezja performatywna*.

sformalizowanych czytań poetyckich na uczelniach⁶⁹. Opozycja między tymi zjawiskami zostaje zatem zatarta, ponieważ najprostsze autorskie czytania i tak odbywają się często w kawiarniach, księgarniach czy przestrzeniach festiwali poetyckich i ich niekoniecznie akademickiej publiczności. Z kolei turnieje jednego wiersza, organizowane także przez domy kultury, nie są tak różne w konstrukcji od slamu, a często przyciągają tych, którzy chcieliby kiedyś opublikować swoje utwory⁷⁰. Wreszcie spotkania z najważniejszymi autorami bywają organizowane w teatrach lub świątyniach⁷¹ – co oczywiście dodaje im powagi i oficjalności, ale jednocześnie sytuuje samo czytanie w miejscu związanym ze sztuką lub *sacrum*, w którym rola głosu i samej osoby mówiącej intensyfikuje się.

Pytanie o to, jakie zjawiska z poezji polskiej XX wieku warto rozważyć z perspektywy uważnego słuchania, pozostaje zatem otwarte. We wspomnianej już książce Julia Novak słusznie stwierdza, że poezja mówiona i wieczór autorski należą do jednego kontinuum, nie stanowią zupełnie odmiennych zjawisk. Badaczka zdaje się w związku z tym przyjmować, że każde autorskie wykonanie tekstu na głos można w podobny sposób uwzględnić i opisać jako równoprawne wersjom drukowanym⁷². Sama w swoich analizach wybiera jednak głównie poezję mówioną. Zapewne nieprzypadkowo: decyzje związane z analizą poezji czytanej tylko na głos są dużo bardziej złożone. Oczywiście opisać można każdą realizację ustną, pytanie jednak, którą warto zinterpretować. Podobnie jak w przypadku publikacji drukowanych zawsze można przypomnieć różne sposoby wydania i różne wersje danego tekstu, nie zawsze jednak stanowią one przemyślane dopełnienie utworu, tak i tutaj trudno każdy szczegół każdego spotkania autorskiego uznać za element głosowej postaci wiersza. Dla socjologii literatury, biografistyki czy historii

Podejście pierwsze. Być może jednak kategorię tę należałoby przeformułować w polskim kontekście historycznym, w którym wykonania wierszy bywały aktami politycznymi i wspólnotowymi, ale związanymi z odmienną poetyką i innymi skojarzeniami niż *performance poetry*.

69 Tzw. formal poetry readings. F.C. Stern *The Formal Poetry Reading*, „The Drama Review” 1991 vol. 35, no. 3.

70 Np. przez Staromiejski Dom Kultury w Warszawie.

71 Podczas krakowskiego Festiwalu Miłosza oraz spotkań „Amerykanie w Krakowie” główne wieczory poetyckie organizowano w zabytkowych kościołach w centrum miasta, w Synagodze Tempel lub na scenie PWST. Por. np. archiwalne programy z <http://www.miloszfestival.pl/> (23.04.2014).

72 J. Novak *Live Poetry*, s. 48, 62.

życia literackiego mogą to być zjawiska ciekawe, dla historii poezji i poetyki jednak już nie muszą.

Kolejny wybór Novak dotyczy samego obiektu badań. Stanowi go zwykle pojedynczy występ współczesnej poetki, wysłuchany i obejrzany z perspektywy uczestniczki wieczoru⁷³, dodatkowo wspomagającej się nagrywaniem i bieżącymi notatkami⁷⁴. Zapis usłyszanej realizacji ustnej odbiega u Novak od typowych notacji i terminów wersologicznych, wskazując np. na odmienność uzyskiwanego w żywej mowie rytmu od tradycyjnego pojęcia metrum. Badaczka nie sięga jednak do reinterpretacji tej kategorii, np. przedstawionej u Tsuru⁷⁵. Niektóre przychodzące na myśl przykłady poezji polskiej stawiają także pod znakiem zapytania ściśle trzymanie się zaproponowanego przez Novak zakresu badań.

Pierwszą problematyczną kwestią jest dostęp do źródeł. Choć niewątpliwie należy skorzystać z możliwości wszechstronnego opisanie współczesnej polskiej poezji wykonywanej na żywo, nie powinno się z góry rezygnować z prób częściowego chociaż zrekonstruowania sposobów czytania i występowania w poprzednich pokoleniach. Badacze brytyjscy zwracali uwagę na bezpowrotną utratę wielu informacji na temat przemian ustnego funkcjonowania poezji anglojęzycznej od czasu wojny⁷⁶. Rosnące zainteresowanie występami autorskimi miało ich zdaniem korelować z zanikiem kształcenia wymowy oraz zwyczaju głośnego czytania i recytowania tekstów w kręgu rodziny i przyjaciół. Taki sposób spędzania czasu został ostatecznie zastąpiony innymi rozrywkami, które stały się dostępne właśnie po wojnie⁷⁷. Amerykańscy uczeni zwracają jednak uwagę na występy przed liczną publicznością planowane już w XIX wieku i w XX-wiecznym międzywojniu przez takich autorów jak Walt Whitman czy Langston Hughes⁷⁸.

73 Wynika to z samego zdefiniowania przedmiotu badań jako „poezji na żywo”, która polega na bezpośrednim kontakcie i fizycznej współobecności poety i publiczności. Tamże, s. 62.

74 Tamże, s. 62-63.

75 Tamże, s. 86-99. Novak stosuje notację muzyczną oraz notację opartą na propozycji Dennisa Tedlocka, czyli zapisanie słów o większej wysokości – wyżej, donośniejszych – pogrubionym drukiem, a dłużej wymawianych – rozstrzelonym pismem (por. s. 96).

76 N. Marsh, P. Middleton, V. Sheppard *“Blasts of Language”: Changes in Oral Poetics in Britain since 1965*, „Oral Tradition” 2006 vol. 21, no. 1, s. 46.

77 Tamże, s. 45.

78 T. Hoffman *American Poetry in Performance*, s. 16-54, 88-123.

W polskim kontekście zaraz przychodzą też na myśl takie okoliczności prezentowania poezji przed II wojną światową jak XIX-wieczny salon literacki, młodopolski Zielony Balonik czy międzywojenny Picador⁷⁹. Jeszcze ciekawszy przykład stanowią zaś recitale polskich futurystów, przywoływane w wielu pracach, choć w zasadzie w szczegółach nieznane⁸⁰. Tymczasem nawet na podstawie posiadanych, szczątkowych informacji można dociekać kształtu tych autorskich aranżacji polskiej poezji żywego słowa, nieraz niewydanej nawet później w druku. Dla futurystów polskich ważny punkt odniesienia stanowili futuryści rosyjscy – wcześniej jedynie tu wspomniani, a przecież niemieszający się w samej kategorii poezji fonetycznej. Czy jednak któryś z polskich futurystów słyszał na żywo słynny oratorski styl Władimira Majakowskiego wcześniej niż w 1927 roku⁸¹? Jaką funkcję, w porównaniu z różnymi odmianami futuryzmu europejskiego pełniły na poezowieczorach czołowe polskie aktorki, recytujące teksty młodych poetów?⁸² Wreszcie, czy artystyczna recytacja wczesnego wiersza, nagrana przez Sterna niedługo przed śmiercią⁸³, może nam coś powiedzieć o przedwojennej wymowie warszawskiego futurysty?⁸⁴

Seria płyt winylowych „Współczesna poezja polska”, wydawana w latach 60.⁸⁵, oraz późniejsze nagrania przydają się zwłaszcza w analizie

79 Co ciekawe, właśnie te miejsca jako historyczny kontekst dla slamu w Polsce pojawiają się w książce *Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa*. Dziewiętnastowieczna improwizacja (często śpiewana i pozbawiona wersji pisanych) stanowi zresztą osobne zagadnienie. W jego dotychczasowych analizach wiele kwestii pokrywa się z problemami poezji performatywnej (w tym ocena i odbiór utworu mówionego). Zob. np. S. Skwarczyńska *Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1931 z. 1.

80 Najwięcej informacji o wieczorach futurystycznych: Z. Jaroński *Wstęp*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, red. H. Zaworska, wstęp Z. Jaroński, Ossolineum, Wrocław 1978.

81 W 1927 roku Majakowski przyjechał do Polski i spotkał się m.in. z Anatolem Sternem. Niemniej było to już po zakończeniu futuryzmu. Zob. A. Wat *Mój wiek*, red. R. Habielski, Universitas, Kraków 2011, t. 1, s. 100–101; A. Stern *Legenda naszych dni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, s. 106–109.

82 Z. Jaroński *Wstęp*, s. LXIII.

83 Mam na myśli wiersz *Kraj* z płyty: A. Stern *Wiersze wybrane czyta autor*, Polskie Nagrania „Muza”, Warszawa 1968.

84 Kwestie te podejmuję w artykule *Polish Futurism Revisited: Anatol Stern and His Post-War Poetry Recording*, „Modern Language Review” 2016 no. 1 (w druku).

85 Seria była wydawana przez Polskie Nagrania „Muze” w cyklach z 1965, 1968 i 1972 roku (według katalogów Biblioteki Narodowej w Warszawie – tam też można odsłuchać płyty).

twórczości powojennej. W wielu przypadkach dałoby się nadal odwołać do pamięci tych, którzy uczestniczyli w ówczesnych spotkaniach autorskich. Przykładowo, Bogdana Carpenter wspominała, jak duże wrażenie na kalifornijskich słuchaczach wywarło w 1968 roku czytanie wierszy przez Zbigniewa Herberta w domu Czesława Miłosza w Berkeley⁸⁶. Herbert, pozornie posługujący się podobnym typem wiersza wolnego jak Różewicz, wygłaszał go inaczej, co być może należałoby uwzględnić w charakterystyce tej poezji i jej wersyfikacji. Już w latach 80. czołowe polskie wersolożki zauważyły, że Różewicz mówił swoje teksty powszednim, rzeczowym głosem, jakby czytał gazetę⁸⁷. Nie był to wtedy komplement, warto się jednak zastanowić, czy wobec ascetycznej poetyki Różewicza, która nabierała też czasem stylistyki prasowej⁸⁸, jakakolwiek inna lektura byłaby właściwa.

Kolejna, po dostępie do źródeł, kwestia, to utwory, do których nie przystaje sama stosowana przez Novak kategoria „poezji na żywo” i obecności autora. Mam tu na myśli choćby twórczość Mirona Białoszewskiego, nagrywaną na taśmach od lat 60. Jacek Kopciński wprost nazywał tę aktywność Białoszewskiego performatyzowaniem poezji, poezją w działaniu, a sam Białoszewski pisał o „głosnej poezji”⁸⁹. Badacz zwracał uwagę na kolejność działań poety: przeżycie, zapisanie, nagranie. Choć pisanie było wcześniejsze, to nagrywanie stanowiło jakby właściwe wypróbowanie wiersza oraz umożliwiało ponowne doświadczenie, powrót do chwili tworzenia. Nie chodziło o samo przeczytanie tekstu Jadwidze Stańczakowej, u której Białoszewski zwykle nagrywał, ale o czytanie przy włączonym magnetofonie, a także nagrywanie w samotności. W takich wypadkach to taśmy poety stanowią od początku równoprawny obiekt badań.

Novak abstrahuje od wersologicznego podejścia do prozodii wiersza, bazującego na zapisie. W przypadku wieczorów autorskich mamy jednak do czynienia z tekstami funkcjonującymi w druku, konstruowanymi z uwzględnieniem znanych miar. Ta świadomość może wpływać na sposób czytania, a z kolei znajomość publikacji może oddziaływać na słuchanie wygłaszanego

86 11 marca 2014 roku podczas warsztatów w Ann Arbor.

87 T. Dobrzyńska, L. Pszczołowska *Wiersz a recytacja*, s. 278–280. Nie chodzi tu o samą stylistykę, odzwierciedlaną tonem głosu, lecz także o ignorowanie klauzul w wymowie.

88 Badaczki analizują nagrania z 1965 roku, a już w tomie poety z 1960 roku możemy znaleźć utwór *Białe groszki*, naśladujący ogłoszenie prasowe. Niemniej tego akurat tekstu nie ma na płycie.

89 J. Kopciński *Człowiek transu*, s. 214, 210.

utworu⁹⁰. Przykładem skomplikowania wymienianych tu kategorii jest poezja Andrzeja Sosnowskiego, długo uchodząca za poezję pisma. Dopiero jego ostatnie tomiki, wraz ze zmianą poetyki oraz charakterystycznym sposobem autorskiego czytania, wzbudziły zainteresowanie głosem, a także doprowadziły do wydania w 2010 roku krytycznoliterackiej publikacji *Wiersze na głos*. Żaden z tekstów wspominających o przyjemności słuchania poety i roli głosu dla tomiku *poems* nie zawiera jednak opisu własności fonetycznych tej wymowy czy pojedynczego wysłuchanego wiersza⁹¹. Z kolei podzielenie tej twórczości na początkową dominantę pisma i późniejszą głosu utrudnia to, że Sosnowski czytał i czyta na głos także swoje wcześniejsze utwory, a nawet dołącza je do wydawanych płyt z nagraniami, na których występuje z zespołem Chain Smokers. Zespół nagrywa muzykę do osobno zarejestrowanego głosu poety, zdarzają się jednak i występy na żywo, wraz z improwizującymi Chain Smokers⁹².

Twórczość Sosnowskiego nie przystaje zatem do prostego podziału na poezję pisma i poezję głosu, a same czytania nie wpisują się w pełni ani w kategorię wieczoru autorskiego, ani performerskiego występu na scenie, oscylując między nimi. Sposób wypowiadania wierszy zachowuje jednak swoje rozpoznawalne właściwości. Wydaje się, że uważne słuchanie w takiej sytuacji wymaga szczegółowego prześledzenia wypowiedzi w relacji do wersyfikacji, nieraz nawiązującej do tradycji polskiego sylabika, a także zbadania specyfiki intonacji na poziomie całego wiersza czy strofy, a nie pojedynczych wersów i zdań. W przypadku innych poetów równie ważna może okazać się analiza nietypowych dla polszczyzny zmian w długości, wysokości lub donośności pojedynczych sylab i głosek⁹³.

90 O czym zresztą sama Novak pisze w części pierwszej, *Live Poetry*, s. 20-21.

91 Kilka szczegółów pojawia się w tekście Jacka Gutorowa *Mutacja*. Co ważniejsze, artykuł ten stawia także pytanie, jaką zmianę w interpretacji wiersza powoduje żywy głos. Por. też.: A. Poprawa *O tym Sosnowskim, jak się mówi*; M. Koronkiewicz *Wszystkie ciała Sosnowskiego*; K. Felberg *Andrzej Sosnowski: pozycje*, w: *Wiersze na głos*.

92 Andrzej Sosnowski *Interpretacyjna improwizacja* (wywiad Małgorzaty Iwanek), „Popmoderna” 10.09.2012, <http://popmoderna.pl/> (23.04.2012).

93 Notacja Novak nie pozwala na taką precyzję, a jej przydatność po uwzględnieniu różnic między wykresem akustycznym a ludzką percepcją dokumentują cytowane badania Tsura. Wstępne badania akustyczne wskazują na szczególną rolę tak drobnych składników wypowiedzi choćby w wystęпах Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego.

Uważne słuchanie

Przykłady dostępnych zjawisk polskiej poezji wykonywanej na głos oraz dotychczasowa tradycja badania wiersza sugerują odmienne określenie przedmiotu studiów niż ten przyjęty przez Novak, która poświęca pracę całym występom. Tymczasem w wielu wypadkach można – bądź trzeba – poprzestać na samym głosie. Warto jednak zachować konsekwentną perspektywę odbiorczą⁹⁴. Dodatkowo Novak proponuje przedstawić jako kontekst, oprócz opisu wykonania wiersza, także pozostałe składniki spotkania: innych uczestników, przestrzeni i program. Dla nagrywanej poezji polskiej wiele z tych aspektów pozostanie niedostępnych. Jednocześnie zaś szerzej zakreślony kontekst okaże się kluczowy dla uzasadnienia samego badania realizacji głosowych, dotąd pomijanych czy wręcz zapomnianych. To właśnie charakter omawianych wydarzeń, inne działania i wypowiedzi twórców, tło historyczne i biograficzne, a także sama konstrukcja tekstu oraz kompozycja występu lub nagrania będą pomocne w określaniu roli danego wykonania i podejmowaniu decyzji o jego analizie.

Kategoria głosu jest warta uwagi nie tylko z powodów technicznych czy ze względu na jej ściślejsze powiązanie z problemami filologii. Nieprzypadkowo bowiem „głos” w polszczyźnie nabiera wielorakich sensów, a jako ważny przedmiot rozważań filozoficznych otwiera możliwość pogłębionej analizy takich zagadnień jak relacje mowy i głosu, podmiotu i ciała, obecności i jej braku⁹⁵.

Trzeba tu zresztą dopowiedzieć, że w pracach krytycznoliterackich nie-raz można natrafić na pojęcie głosu, określanego jako „dobrze ustawiony”, „niepodległy” czy „inny”. W literaturoznawstwie „głos” odnosi się nieraz do konstrukcji „ja” tekstowego, do stylu danej osoby, do zajmowanego stanowiska, do spłotu tych aspektów w języku danej postaci albo do samej możliwości wypowiedzenia swojego zdania⁹⁶. Niejasność ta wynika z jeszcze

94 Novak posługuje się pojemnym określeniem „performance”, które w polszczyźnie jest dużo bardziej nacechowane (dlatego wybieram „występ”). Z kolei perspektywa odbiorcza – co trzeba powiedzieć wprost – oznacza każdorazowo perspektywę pojedynczej słuchającej osoby, której wrażenia mogą się różnić od innych.

95 Myślę tu m.in. o pracach: J. Derrida *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. B. Banasiak, KR, Warszawa 1997; G. Agamben *Language and Death: The Place of Negativity*, trans. K.E. Pinkus, with M. Hardt, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.

96 Cz. Miłosz *Ogród nauk*, Norbertinum, Lublin 1991; J. Gutorow *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Znak, Kraków 2003; M. Grzegorzewska *Trop innego głosu w angielskiej*

większej wieloznaczności „głosu” w ogólnym języku polskim, która pozwala jednak dostrzec wielorakie współzależności między tymi kwestiami i samym sposobem mówienia⁹⁷. Głos jako linia melodyczna czy hałas przypomina o fizycznym i muzycznym aspekcie utworu. Głos jako dźwięk istoty żyjącej oraz podstawa zaistnienia mowy prowokuje do pytań o obecność oraz podmiotowość wypowiadanego „ja” – w powiązaniu z materialnością. Głos jako sąd lub opinia powiązany jest z samym prawem do przemawiania i możliwością mówienia – które przecież zależą od statusu „ja” i od jego gardła. Głos wreszcie jako impuls wewnętrzny może wpływać na kształt wypowiedzi i na samą decyzję o otwarciu ust.

Powiązania poezji i jej wykonawcy sygnalizowałam już na początku tekstu, przy okazji studiów dawniejszych. Proponowane tutaj uważne słuchanie nie może ignorować wielorakich uwarunkowań głosu ani wersji pisanych utworu. Z założenia powinno się jednak skupiać na dostępnych odbiorcom falach dźwiękowych, dobiegających podczas wypowiadania wierszy przez autorów.

poezji religijnej epok dawnych, Universitas, Kraków 2011; D. Wesling, T. Sławek *Literary Voice: the Calling of Jonah*, The State University of New York Press, Albany 1995. Odnoszę się tu także do Bachtinowskiego rozumienia głosu.

97 Por. hasło *głos*, <http://sjp.pwn.pl/>, <http://doroszewski.pwn.pl> (28.04.2014).

Abstract

Aleksandra Kremer

UNIVERSITY OF WARSAW

Poetry Out Loud: Close Listening in Literary Studies

Kremer raises the problem of voice in poetry. Engaging with research on the poet's voice as it is encoded in texts, she discusses traditional studies of recitation, treated as an art that is separate from poetry. She also presents more recent scholarship on performance poetry and analyses well-known recordings of twentieth-century poetry performed by its authors. Drawing on instances of phonetic, sound, and performance poetry together with poetry readings, Kremer points to hitherto overlooked spoken versions of Polish poems. Finally, she examines the category of voice as an object of research and proposes a method of close listening.

Keywords

close listening, poetry reading, voice, Polish poetry