

Katarzyna Ciemiera

Uniwersytet Jagielloński

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

(Nie)zaangażowany głos Innego – *Nie* Konrada Góry

Abstract

The (Non)involved Voice of the Other (Konrad Góra's *Nie*)

This article sheds new light on Konrad Góra's *Nie* (2016), analysing it through the lens of sound studies. It opposes the common perception of the poetic volume as a voice representing the minorities in politically involved poetry. Instead, it proposes an interpretation of the work in the perspective of voice par excellence, which does not subordinate to speech and exists primarily in its bodily, phonic shape. The point of departure is, firstly: recognizing that *Nie* subsists in intermedia endeavours, which emphasize the significance of phonetic voice comprehension, secondly: underlining the fact that the poetic volume opens with a version of a tale by Jiří Kolář, which serves as an oral code to the entire work. The interpretation put forward in the article presents a new understanding of the notion of involvement in poetry, which does not consist in the representation of the Other but in his embodiment as an independent voice in the text.

Słowa kluczowe: Konrad Góra, poezja współczesna, głos, dźwięk, reprezentacja, *sound studies*

Keywords: Konrad Góra, latest poetry, voice, sound, representation, sound studies

1

W obiegu krytycznoliterackim przyjmuje się, że twórczość Konrada Góry jest jedną z tych, które utorowały drogę kategorii politycznego zaangażowania w najnowszej poezji polskiej. Jednakże łatwość, z jaką przypisuje się autorowi kreację tej poetyckiej tendencji, wynika nie tylko z aktualności problematyki społeczno-politycznej jego utworów¹. Swoje źródło ma ona przede wszystkim w zwrocie w pojmowaniu sfery politycznej i polityczności przez krytykę literacką w ostatnim dwudziestoleciu.

Debiut Góry, *Requiem dla Saddama Husajna i inne wiersze dla ubogich duchem* z 2008 roku, przypada na okres wyczerpania się mitu autonomii i apolityczności literatury, ufundowanego przez dyskurs krytycznoliteracki po 1989 roku². Wówczas to krytyczki i krytycy, między innymi Kinga Dunin, Igor Stokfiszewski czy Przemysław Czapliński, zainspirowani poststrukturalistyczną filozofią polityki, zainicjowali dyskusję na temat możliwości politycznego znaczenia i oddziaływania literatury³. Wysuwane przez nich postulaty teoretyczne wespół z praktyką interpretacyjną środowisk Krytyki Politycznej, Ha!artu, Praktyki Teoretycznej czy Biura Literackiego wyznaczyły nowy paradygmat politycznej recepcji najnowszej poezji, w którego centrum znalazła się właśnie kategoria zaangażowania.

W antologii z 2016 roku *Zebrało się śliny. Nowe głosy z Polski* – którą można uznać za zwińczenie tych starań – redaktorzy Paweł Kaczmarski i Marta Koronkiewicz wskazują na kilka punktów wspólnych dla poezji zaangażowanej⁴. Po pierwsze, poezja zaangażowana powinna być świadoma swojej polityczności oraz nowych form społecznych nierówności i sposobów polityzacji ludzkiego życia. Po drugie, celowo wikła się ona w polityczne i ekonomiczno-społeczne rejestry języka. Po trzecie wreszcie, nie przywiązuje się do prymatu pozycji

¹ Pierwsze polityczne omówienia twórczości Konrada Góry pojawiły się tuż po jego debiucie, zob. np.: M. Glosowicz, *Konrad w krainie martwych saren* [recenzja: K. Góra, *Requiem dla Saddama Husajna i inne wiersze dla ubogich duchem*], „FA-art” 2009, nr 1/2, s. 68–69; M. Koronkiewicz, *Wiersz z(a)wrotny*, „Odra” 2011, nr 6, s. 166–168; M. Kasprzak, *Gdzie jest władza, kiedy z(g)asnie. O udziale sił niższych w wierszach Konrada Góry*, <http://wakat.sdk.pl/gdzie-jest-wladza-kiedy-zgasnie-o-udziale-sil-nizszych-w-wierszach-konrada-gory/> [dostęp: 25.03.2021]; J. Skurtys, *Siły wyższe. Wokół „Siły niższej” K. Góry*, „Odra” 2013, nr 10, s. 69–76.

² D. Kozicka, *Krytyki literackiej kłopoty z politycznością (w ostatnim dwudziestoleciu)* [w:] *eadem*, *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*, Kraków: Universitas 2012, s. 213–253.

³ K. Dunin, *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa: W.A.B. 2004; I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009; P. Czapliński, *Polityka literatury, czyli pokazywanie języka* [w:] *Polityka literatury. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, red. K. Dunin *et al.*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009.

⁴ *Zebrało się śliny. Nowe głosy z Polski*, wyb. i red. P. Kaczmarski, M. Koronkiewicz, Stronie Śląskie–Wrocław: Biuro Literackie 2016.

podmiotowej, co daje jej możliwość „udzielenia głosu czy miejsca w wierszu komuś, kto w zasadniczy sposób nie jest mną – czyja sytuacja (choćby ze względu na stopień opresji, przemocy etc.) nie da się w bezpośredni sposób powiązać z moją”⁵. Zaangażowanie w tak definiowanej poezji byłoby przede wszystkim zaangażowaniem w formę, która umożliwia przekształcenia obecnych języków władzy i dopuszczanie tych, które z tego dyskursu są wykluczone. O takim pojmowaniu zaangażowania świadczy w dużej mierze debata krytyczna *Formy zaangażowania* na łamach „biBLioteki” towarzysząca premierze antologii *Zebralo się śliny*. Większość krytyków i krytyczek (Marta Koronkiewicz, Paweł Kaczmarek, Jakub Skurtys, Dawid Kujawa, Krzysztof Sztafa, Joanna Orska) na wywoławcze pytanie „Jak to, co w wierszu formalne, ma się do jego zaangażowania?” odpowiada, że to forma decyduje o tym, czy treść jest polityczna. To ona wpisuje wiersz w świat i nadaje mu takie, a nie inne działanie⁶.

W kontekście myślenia o zaangażowanym wierszu wyróżniono jego dwie zasadnicze formy bycia. Pierwsza, reprezentowana przez Szczepana Kopyta i Kirę Pietrek, przejmując i przekształca dyskursy współczesnego kapitalizmu. Druga z kolei, reprezentowana przez Konrada Górę, „skupia się na tych, którzy głosu nie mają, których pozbawiono języka, i mówi w ich imieniu lub z zajmowanego przez nich miejsca – pozycji biednego, szalonego, nie-ludzkiego”⁷. Jak słusznie zaobserwował Arkadiusz Sylwester Mastalski, o ile w przypadku poezji Kopyta i innych poetów zgromadzonych w antologii dość łatwo zauważyć pracę tak definiowanej formy zaangażowanej, o tyle zdecydowanie trudniej jednoznacznie określić jej funkcję w twórczości Góry⁸. Zdaniem tego badacza, poezji autora *Siły niższej* brakuje sprawczości i performatywności charakterystycznej dla wierszy zaangażowanych, gdyż ze względu na swoją

⁵ *Ibidem*, s. 12. Por. *ibidem*, s. 7–9. Te przekonania autorzy antologii wyrazili już dwa lata wcześniej w artykule *Młodzi i polityczni: Troje polskich poetów (Young and Political: Three Polish Poets)* we współredagowanym przez nich wraz z Lynnem Suh (pisarzem i tłumaczem, który tłumaczył głównie polską „poezję zaangażowaną” na język angielski, w tym również twórczość Konrada Góry) czasopiśmie „Widma. A Journal of American and Polish Verse” 2014, nr 1, s. 8–10.

⁶ M. Koronkiewicz, *Rym męski, rym kłeski*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/rym-meski-rym-kleski/> [dostęp: 26.11.2021]; P. Kaczmarek, *Wyrastanie z wielogłosu*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/wyrastanie-z-wieloglosu/> [dostęp: 26.11.2021]; J. Skurtys, *O formę, czyli wszystko*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/o-forme-czyli-wszystko/> [dostęp: 26.11.2021]; D. Kujawa, *Orzeł, reszka i rant*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/orzel-reszka-i-rant/> [dostęp: 26.11.2021]; K. Sztafa, *Władza nas z(a)bawi*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/wladza-nas-zabawi/> [dostęp: 26.11.2021]; J. Orska, *O składnię wiersza polskiego*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/o-skladnie-wiersza-polskiego/> [dostęp: 26.11.2021].

⁷ P. Kaczmarek, M. Koronkiewicz, *Młodzi i polityczni...*, s. 9–10; por. *ibidem*, *Góra i Kopyt – wspólne punkty odniesienia [w:] Zebralo się śliny...*, s. 59.

⁸ A.S. Mastalski, *Polityczność wiersza? Kilka słów o wersyfikacji jako formie komunikacji w poezji zaangażowanej lewicowo*, „Wielogłos” 2018, nr 2, s. 100.

złożoność nie poddaje się ona tak łatwo kategoryzacji. Problem ten w sposób bardziej bezpośredni przedstawia również Kinga Dunin, która w recenzji *Zebrało się śliny* kwestionuje dobór prezentowanych wierszy Góry:

Utrata zaufania do języka musi prowadzić do stworzenia języka nowego, nowej poetyki, gramatyki, składni. I często płaci się za to komunikatywnością. I chociaż poeci deklarują, że w swoich wierszach chcą oddać głos wszystkim i wszystkiemu, co jest wykluczone, pozostaje pytanie, do kogo to mówią.

*Powiada brat robotnik, mówi brat robotnik:
Zwierzęta to końce nędzy rwie z łańcucha,
tamtó – prawdy żywe – z pokala monstrancji chłepce kał
Konrad Góra, Gramatyka*

Nie wygląda to na tekst do przedrukowania w gazetce zakładowej⁹.

Z kolei Maciej Topolski już w samym geście oddawania innym głosu, przypisywanym przez krytyków między innymi Górze, dostrzega „dualistyczny podział, w którym zawsze już stoimy po stronie tych silniejszych, gdyż uprzywilejowani jesteśmy zdolnością posługiwania się językiem (poetyckim!), samą możliwością wyboru swojego położenia”¹⁰, jednocześnie rozpoznając w tym geście negatywne oblicze tak pojmowanego zaangażowania.

Tymczasem wydaje się, że batalia w tej twórczości rozgrywa się nie o to, by być zrozumianym, lecz o to, by zabrzmieć obco, inaczej. Jak celnie dostrzegła część krytyczek i krytyków, cechą charakterystyczną tej poezji jest wprowadzanie do niej zaburzających formę elementów, których stworzenie umożliwia jednak gramatyka (np. kontaminacji związków frazeologicznych czy odwrócenia porządku logiczno-semantycznego¹¹) oraz wyrazów i fraz, które nie przystają do polszczyzny funkcjonującej w dyskursach władzy, pochodzących z rejestrów marginalizowanych, dla większości użytkowników języka brzmiących – jak określił to Kaczmarek – „nieswojsko”¹². W tym ujęciu przypisywany Górze „gest oddawania głosu” miałby zatem zdecydowanie subtelniejszy charakter. Według Koronkiewicz specyficzny idiolekt poety jest

⁹ K. Dunin, *Ślina o ścianę?* [recenzja *Zebrało się śliny*], <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/slina-o-sciane/> [dostęp: 25.03.2021].

¹⁰ M. Topolski, *To wypłujcie. O krytyce poezji zaangażowanej*, <https://www.biuro-literackie.pl/biblioteka/debaty/wyplyucie-o-krytyce-poezji-zaangazowanej/> [dostęp: 26.11.2021].

¹¹ J. Orska, *Konrad Góra – poeta, który odmawia*, <https://www.biuro-literackie.pl/biblioteka/debaty/konrad-gora-2/> [dostęp: 26.11.2021].

¹² P. Kaczmarek, *Okopañ poidel [Góra]* [w:] *idem, Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*, Wrocław: Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza 2018, s. 57; M. Koronkiewicz, *Konrad Góra: życie i forma*, „ArtPapier”, 1.09.2015, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=278&artykul=5138> [dostęp: 26.11.2021].

swego rodzaju „pułdem rezonansowym, synteizatorem głosu – głosem brudu, głosem odrzuconego”, a idiolekt ten zderza czytelnika najnowszej poezji z nieznaną mu rzeczywistością marginesu społecznego¹³. Michał Kasprzak w odniesieniu do *Siły niższej* określił ten mechanizm jako „poetykę szumu” (czyli odzwierciedlanie niewspółbrzmiającej z społecznymi dyskusjami mowy wyizolowanego tłumy)¹⁴; z kolei powołująca się na niego Monika Lubińska na podstawie analizy *Siły niższej* i *Nie* omówiła ową metodę w perspektywie śmietnika kapitalizmu. Zdaniem autorki podmiot Góry, tak jak prezentowane przez niego postacie z marginesu społecznego, „produkuje nieczystości i wydaliny” w wierszu, co czyni jego formę nadzwyczaj cielesną. Zabieg ten sytuuje bowiem poetę w pozycji „reprezentanta śmietniska”, który „nie jest przybyszem z zewnątrz, w hojnym goście dającym głos wykluczonym mniejszościom, tylko jego [śmietniska – K.C.] uczestnikiem”¹⁵.

2

W artykule tym chciałabym zaproponować – na przykładzie tomu *Nie* – jeszcze jedną interpretację zaangażowanego głosu Góry, zapożyczoną z filozoficznej refleksji obecnej w najnowszych badaniach nad dźwiękiem¹⁶. Tekst ten jest o tyle szczególny, iż najwyraźniej oddaje on zarówno w konstrukcji, jak i w języku obcość brzmienia poezji wrocławskiego autora. Zasadniczym punktem odniesienia dla analizy tego tomu jest zamieszczony na jego końcu autorski komentarz (*Próba wyjaśnienia*), przywołujący zawalenie się kompleksu fabryk odzieżowych Rana Plaza w Bangladeszu¹⁷. W świetle tego tekstu utwór *Nie* z jednej strony uznano za próbę uświęcenia każdej poszczególniej ofiary tej katastrofy¹⁸, z drugiej natomiast za wyraz buntu przeciw kapitalistycznemu wyzyskowi¹⁹. W analizach *Nie* podkreślano również godną podziwu pracę

¹³ M. Koronkiewicz, *Konrad Góra: życie i forma*.

¹⁴ M. Kasprzak, *op.cit.*

¹⁵ M. Lubińska, *Ludzie-odpady i śmietnik kapitalizmu w książkach „Siła niższa (full hasiok)” i „Nie” Konrada Góry*, „Wielogłos” 2019, nr 4, s. 108.

¹⁶ K. Góra, *Nie*, Stronie Śląskie–Wrocław: Biuro Literackie 2016. Wszystkie kolejne cytaty z *Nie* pochodzą z tego wydania.

¹⁷ *Ibidem*, s. 138.

¹⁸ Zob. P. Rojek, *Gniew, dźwigar, przyimki*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/gniew-dzwigar-przymyki> [dostęp: 25.03.2021]; P. Kozioł, *Po katastrofie*, „Dwutygodnik” 2016, nr 10, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6818-po-katastrofie.html> [dostęp: 25.03.2021].

¹⁹ J. Skurtys, *Podrzewne dla kanonu (Konrad Góra, „Nie”)* [recenzja], <http://pismo-ludziprzelomowych.blogspot.com/p/jakub-skurtys-podrzewne-dla-kanonu.html> [dostęp: 25.03.2021]; A. Świeściak, „Laboratorium rzeczywistości”. *Konrad Góra [w:] eadem, Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią*

zaangażowanej formy dzieła Góry. Skurtys dostrzega w niej próbę przezwyciężenia językowej nieuchwytności śmierci i ludzkiego cierpienia. Kompozycję utworu porównuje on do fantazmatycznej ruiny, która składa się „z niepasujących do siebie fragmentów, śmietniska resztek”, które zachowują w sobie pamięć dawnych podziałów w ramach kapitalistycznego reżimu produkcji²⁰. Jego zdaniem to napięcie pomiędzy koniecznością „rozdarcia i ponownego zszycia opowieści” zakorzenionych w ramach kapitalistycznych hierarchizacji, decyduje o dojmującej polityczności tekstu Góry²¹. Na podobny problem zwraca uwagę także Joanna Orska, która w dysfunkcjonalizacji poszczególnych słów i zdań *Nie* zauważa manifestację niezdolności języka do przekazywania świadectwa²².

Zasadniczy problem z interpretacją *Nie* pojawia się jednak wówczas, gdy zgodnie z logiką odbioru lekturę rozpoczyna się od początku. Większość badaczy i badaczek przyznało bowiem, iż bez znajomości *Próby wyjaśnienia* tekst Góry okazał się niezrozumiały, a jego czytanie męczące. Przykładowo, zdaniem Skurtysa *Nie* z pewnością nie jest książką na jeden wieczór, ponieważ już po pierwszych stronach wyczerpuje nasze zdolności analityczne²³. Dla Mastalskiego z kolei *Nie* stanowi wyraźny dowód na to, że zaangażowanie w tym utworze – ze względu na poziom jego formalnego oraz semantycznego skomplikowania – przekłada się na zaangażowanie czytelnika w lekturę²⁴.

Nieco zmienia się ta perspektywa, jeżeli za punkt wyjścia przyjmiemy dostrzeżoną złożoność oraz „niezrozumiałość” tekstu i dokonamy jej analizy w świetle rozumienia głosu w badaniach dźwiękowych; głównie w świetle *sound studies* oraz niektórych współczesnych projektów filozoficznych, w których podkreśla się, że istnieje zasadnicza różnica między głosem (*phone*)

a zaangażowaniem, Kraków: Wydawnictwo UJ 2019, s. 256–263. Interpretacja ta wynika z faktu, że katastrofa budowlana w Bangladeszu stała się symbolem kapitalistycznego wyzysku. Pięciokondygnacyjny budynek, który pierwotnie przeznaczono na biurowiec, bez żadnego pozwolenia przeobrażono w kompleks szwalni. Za minimalną pensję, w nieludzkich warunkach pracowały tam głównie kobiety i dzieci. Po dobudowaniu kolejnych trzech pięter, które obciążono agregatami prądotwórczymi i klimatyzatorami, budynek zawalił się. Oficjalnie podaje się, że w katastrofie zginęło około 1130 osób. Wiele ciał zostało jednak zupełnie rozartych na miazgę i zgniło w ruinach fabryki. Zob. M. Rabij, *Życie na miarę. Odzieżowe niewolnictwo*, Warszawa: W.A.B. 2016, s. 9–13.

²⁰ J. Skurtys, *Częsteczki. Mikrologiczna lektura poematu „Nie” [w:] idem, Wiersz... i cała reszta. Rozważania o poezji i krytyce po 1989 roku*, Kraków 2021, s. 207.

²¹ *Ibidem*, s. 218.

²² J. Orska, *Poezja może mniej niż serial na Netflixie (Konrad Góra, „Kalendarz majów”)* [recenzja], <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/poezja-moze-niz-serial-netflixie/> [dostęp: 6.03.2022].

²³ J. Skurtys, *Podrzwne dla kanonu...*

²⁴ A.S. Mastalski, *op.cit.*, s. 104.

a kształtowaną przez język mową (*logos*)²⁵. Głos w tym ujęciu rozpatruje się głównie w jego zmysłowej istocie, czyli w dźwiękowej postaci, która nam się ujawnia, a nie w kształcie językowym, jaki zostaje mu przypisany. Jego znaczenie można zaś uchwycić jedynie w rozbrzmiewaniu poszczególnych słów, co szczególnie podkreśla się w ujęciu fenomenologicznym²⁶.

Innymi słowy, oznacza to, że głosu w jego materialności nie da się zredukować do fonologicznej struktury, która utrzymuje system językowy²⁷. Mladen Dolar w swojej książce *A Voice and Nothing More* zdefiniował tak pojmowany głos następująco:

Hence we can put forward a provisional definition of the voice (in its linguistic aspect): it is *what does not contribute to making sense*. It is the material element recalcitrant to meaning, and if we speak in order to say something, then the voice is precisely that which cannot be said²⁸.

Głos, który opiera się znaczeniu, przejawia się zatem we wszystkim tym, co niewypowiedziane; jest – jak określił to Don Ihde – „niewypowiedzianym kontekstem otaczającym mowę (*the unspoken context which surrounds speech*)²⁹. Z jednej strony odnosi się to do materialności dźwięku (lub, inaczej mówiąc, cech wokalnych parajęzyka)³⁰, zdradzającej intencję rozmówcy, z drugiej znowu – co jest szczególnie ważne w perspektywie interpretacji

²⁵ Zarówno dla akologii (*l'acologie*), jak i *sound studies* punktem wyjścia jest reakcja na przemiany XX-wiecznej audiosfery i wrażliwości audytywnej człowieka, a także sprzeciw wobec dominacji paradygmatu wizualności w naukach humanistycznych. Różnica polega na tym, że *sound studies* badają dźwięk głównie w ujęciu socjologicznym i antropologicznym (otoczenia dźwiękowego człowieka, ekologii akustycznej itd.) oraz wykorzystują go w celu dekonstrukcji zachodnich narracji (zob. J. Sterne, *Sonic Imaginations* [w:] *The Sound Studies Reader*, ed. J. Sterne, London–New York: Routledge 2012, s. 1–19), akologia z kolei eksploruje fonię przede wszystkim w kontekście filozoficznym. Zajmuje ją problematyka związana z praktykami słuchania/słyszenia, fenomenem dźwięku i głosu. Bardzo często w centrum jej zainteresowania znajdują się rozważania nad neopragmatycznym podejściem do muzyki (zob. P. Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, préface J.-L. Nancy, Paris: Éditions de Minuit 2001). Rozróżnienie to szerzej omawia Iwona Puchalska w książce *Muzyka w okolicznościach lirycznych*, Kraków: Księgarnia Akademicka 2017, s. 30–37.

²⁶ D. Ihde, *A Phenomenology of Voice* [w:] *idem, Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, Albany–New York: State University of New York Press 2007, s. 185–203.

²⁷ B. Kane, *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford: Oxford University Press 2014, s. 208–209.

²⁸ M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MA: MIT Press 2006, s. 15.

²⁹ D. Ihde, *op. cit.*, s. 161–162.

³⁰ B. Truax, *Acoustic Communication*, Norwood-New Jersey: Ablex Publishing Corporation 1984, s. 33–36.

poematu – do momentów, w których język ustępuje głosowi. Dochodzi do nich w sytuacji, gdy język traci swoją komunikatywność na przykład dlatego, że odbiorca go nie zna lub jest przeciążony informacyjnie. Nadmiar znaczeń otwiera zatem przestrzeń dla dźwiękowego doświadczania języka, na co w analizie tekstów kultury zaczęli zwracać uwagę niektórzy przedstawiciele *sound studies*³¹.

W tej perspektywie ujmowania głosu (w której głos w żaden sposób nie łączy się z *logosem*) komplikacji podlega także kwestia jego zaangażowania. Jak słusznie dostrzegł Jonathan Sterne, głos od dawna był mieszany z ideami sprawstwa w teorii politycznej oraz niektórymi nurtami pisarstwa feministycznego i marksistowskiego, pomimo iż sam nie niesie ideologicznych konotacji, a jego sprawczość ma bardziej źródłowy charakter³². Tę siłę głosu jako takiego klarownie przedstawiła Adriana Cavarero w swojej interpretacji *Un re in ascolto* Italo Calvino. Krótka historia włoskiego pisarza opowiada o królu, który w obawie o detronizację wpadł w obsesję nasłuchiwania i interpretowania dźwięków³³. Wyzwolenie przyniósł mu dopiero śpiew kobiety, który uświadomił mu, że niepowtarzalność każdego człowieka manifestuje się w niepowtarzalności jego głosu. Zdaniem badaczki to właśnie odkrycie, czym jest ludzki głos (muzyczność mowy) radykalnie zmieniło postrzeganie króla³⁴.

W filozofii polityczną naturę głosu uwypuklił między innymi Giorgio Agamben, który, interpretując Arystotelesowską *Politykę*, wysunął tezę, że to w Arystotelesowskim przejściu człowieka od głosu (którym obdarzona jest każda istota żywa) do mowy (wyróżniającej tylko człowieka) kryje się polityzacja nagiego istnienia człowieka³⁵. W ślad za jego rozważaniami podążył Mladen Dolar, który szczegółowo rozważa politykę głosu. Zdaniem filozofa polityczność głosu przejawia się nie w jego nonkonformistycznej wyrazistości (czyli w zabieraniu głosu w imieniu wykluczonych), a właśnie w jego (nie)obecności³⁶. Jak twierdzi Dolar, ów nieusuwalny niemy głos stanowi ustanowienie nie tylko *logosu* (mowy), ale również tekstu, milcząco utrzymując w stanie napięcia politykę kreowaną przez mowę i pismo oraz przypominając o równie nie-

³¹ H. Schulze, *Sonic Fiction*, New York: Bloomsbury Academic 2020, 1–18. O takiej metodzie wspominała również Giada Dalla Bontà w swoim referacie *Cosmism, Soviet Propaganda and Unofficial Art: Sonic fictions and the First Raves in Leningrad* podczas Colloquium Sound & Sensory Studies dnia 15 lutego 2022 roku.

³² J. Sterne, *Sonic Imaginations*, s. 9.

³³ A. Cavarero, *Multiple Voices* [w:] *The Sound Studies Reader*, s. 520–525. Badaczka pracowała z przekładem pióra W. Weavera, zatytułowanym *A King Listens*.

³⁴ *Ibidem*, s. 528.

³⁵ G. Agamben, *Homo sacer: Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, postł. P. Nowak, Warszawa: Prószyński i S-ka 2008, s. 19, 74.

³⁶ M. Dolar, *op.cit.*, s. 121.

usuwalnej obecności Innego. W polityce głosu Inny, który został zawłaszczony i jednocześnie wykluczony przez język, może ujawnić się jedynie w postaci źródłowego głosu. W tym ujęciu wyzwolenie głosu rozumianego jako *phone* zdaje się warunkiem koniecznym na drodze do rzeczywistego doświadczenia Innego, usłyszenia jego głosu, który, według Agambena, przywraca poczucie sprawiedliwości:

Z tego, że Zapomniany wymyka się językowi znaków i pamięci, rodzi się w rzeczy samej sprawiedliwość względem człowieka i wyłącznie względem niego. Rodzi się nie jako wypowiedź, którą można przemilczeć lub obwieścić, lecz jako głos; nie jako pisany własną ręką testament, lecz jako gest zapowiedzi albo powołanie³⁷.

Tak pojmowany głos będzie punktem dojścia analizy *Nie*, jej punktem wyjścia zaś – utrudniona, przez złożoność dźwiękową, formalną i językową, lektura utworu. Odnoszę bowiem wrażenie, że wszelkie zabiegi tekstowe, komplikujące recepcję tekstu na poziomie fonicznym, metrycznym i semantycznym, wyzwalały język z trybu dyskursywnego, ujawniając obecność głosu Innego. W tej perspektywie pod postacią głosu Innego kryłaby się już nie tylko postać ofiary (postaci ofiar) katastrofy budowlanej w Bangladeszu, czy jakakolwiek inna figura Innego znana z historii kultury, lecz samo doświadczenie obcości, które charakteryzuje moje spotkanie z Innym.

3

Mimo iż przedmiotem niniejszej interpretacji jest przede wszystkim głos samego tekstu *Nie* wraz ze zmodyfikowaną przez Górę bajką Jiříego Kolářa, pełniącą funkcję motta, to nie sposób wyłącznie do niego sprowadzić całościowego „bycia” (statusu ontologicznego) utworu. Jak celnie ujął to Skurtys, temu tego nie możemy określać mianem poematu³⁸. *Nie* istniało już przed wydaniem książkowym i po nim w formie performatywnie czytanych fragmentów³⁹ i klipu⁴⁰ zapowiadających jego publikację, a także w postaci

³⁷ G. Agamben, *Idea sprawiedliwości* [w:] *idem, Idea prozy*, przeł. E. Górniak-Morgan, Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego 2018, s. 86.

³⁸ J. Skurtys, *Zaprzeczyć ciszy: Konrad Góra i mowa poezji* [w:] *Cisza. Lektura krytyczna*, red. T. Dalasiński, A. Szwagrzyk, Ł. Grajewski, Toruń: Inter-. Literatura–Krytyka–Kultura 2016, s. 79.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ K. Góra, M. Frank (realiz.), *Nie* [klip], <https://www.youtube.com/watch?v=fe2l0pZs4e0> [dostęp: 25.03.2021].

zarejestrowanego wykonania na żywo podczas festiwalu Stacja Literatura 21⁴¹ oraz rzekomego oratorium wystawionego w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie⁴².

W tym świadomie kreowanym przez Górę procesie intermedialnego poszerzania utworu tekst ustanawia się jako wydarzenie, jako głos, który nieustannie trwa w swoim zanikaniu i powracaniu. Najprawdopodobniej realizację tej strategii poeta rozpoczął jeszcze przed publikacją tomu, wraz z zapowiedzią jego wydania w postaci kolejno numerowanych „dystychów” upamiętniających ofiary katastrofy w Rana Plaza. Ostatecznie jednak zmienił zamiar, z czego wytłumaczył się w *Próbie wyjaśnienia* („Pierwotną numerację dwuwierszy porzuciłem z przekonania, że nie oddałyby charakteru złożonej ofiary; żadna z ofiar nie była w końcu pierwsza, sześćsetna czy ostatnia”, s. 138). Ten gest rewizji taktyki pisarskiej w kontekście prowokujących publicznych zachowań Góry i jego performatywnych wystąpień⁴³ wydaje się czymś więcej niż tylko prostą decyzją autorską. Odnoszę wrażenie, że przez jej ujawnienie poeta wskazuje przede wszystkim na nieustanną pracę utworu, którego trwanie rozciąga się poza ramy czasowo-przestrzenne wytyczone przez tekst.

Równocześnie jednak funkcjonujący w przestrzeni intermedialnej głos poetycki zawsze będzie ograniczany w swoim istnieniu przez medium, które go zapośrednicza, z czego Góra najwyraźniej zdaje sobie sprawę. W każdym z pozostawionych przez niego wykonań na żywo głos wchodzi w interakcję z dźwiękiem, który go zakłóca. W oratorium donośnie wymawiane, a czasem i wykrzykiwane przez autora zmodyfikowane fragmenty poetyckie skutecznie zagłusza klarnet Wojtka Bajdy⁴⁴. Dodatkowo muzyk, by spotęgować oddziaływanie hałasu, grając, spaceruje wokół publiczności. Z kolei podczas prezentacji *Nie* w ramach festiwalu Stacja Literatura 21 poeta najpierw recytuje bez żadnego akompaniamentu bajkę Jiříego Kolářa wykorzystaną w formie motta⁴⁵. W trakcie swojej opowieści wchodzi on w trans (lub odgrywa go),

⁴¹ K. Góra, W. Bajda (muz.), *Nie* [oratorium], <https://vimeo.com/211323265?fbclid=IwA> [dostęp: 25.03.2021]. Określenie „rzekome oratorium” odnosi się do faktu, że wykonanie na żywo Góry oparte na tomie *Nie* w rzeczywistości nie spełnia wymogów formy oratoryjnej. Oratorium (z łac. *oro* „modłę się”, „proszę”) jest w najszerszym ujęciu wielkim wokalno-instrumentalnym, dramatycznym dziełem muzycznym, wywodzącym się ze średniowiecznych dramatów liturgicznych i bardzo często odwołującym się do męki Chrystusa. Nawiązanie do tej formy może łączyć się z potrzebą podkreślenia tragizmu wykonania (co słyhać wyraźnie w rozpaczliwych zawołaniach poety) oraz tematyki (dotyczącej ofiar katastrofy w Rana Plaza).

⁴² K. Góra, W. Bajda (muz.), *Nie* [czytanie książki], <https://www.youtube.com/watch?v=aYO51Q-gToQ&t=5s> [dostęp: 25.03.2021].

⁴³ M. Czerwiński, *Maszyna przecząca. O literaturze jako formie negacji w aspekcie performatywnym*, Kraków: Universitas 2014.

⁴⁴ K. Góra, W. Bajda (muz.), *Nie* [oratorium].

⁴⁵ K. Góra, W. Bajda (muz.), *Nie* [czytanie książki].

co symbolizują jego wahadłowe ruchy rąk, gubione fragmenty tekstu i przede wszystkim nonszalancki, monotony sposób mówienia, w którym poszczególne słowa zlewają się ze sobą, a fabuła ulega rozmyciu. Po zakończeniu recytacji bajki rozpoczyna on czytanie utworu, który również gubi się w zaprojektowanej przez Bajdę audiosferze. Pozorny noise’owy akompaniament zagłusza, a niejednokrotnie też uniemożliwia usłyszenie tekstu (tutaj również zmodyfikowanego przez Górego). Innym ciekawym przykładem tego napięcia między głosem a sferą dźwięku jest klip zapowiadający *Nie*, w którym kolejno poszczególne wyrazy pierwszych sześciu dystychów („drzewo”, „ślad”, „roślinny” itd.) próbują „przebić się” przez jednostajnie czytana bajkę z motta; przez mowę, która w tym przypadku tworzy środowisko dźwiękowe⁴⁶.

W perspektywie samego już tekstu *Nie* głosowe realizacje utworu ujawniają dwie istotne kwestie dla jego analizy. Po pierwsze, uzmysławiają audialny status ontologiczny *Nie*. Po drugie, uobecniają napięcie między głosem a jakimkolwiek zapośredniczającym go medium⁴⁷. W przestrzeni utworu literackiego tym medium jest przede wszystkim język. Jak zaobserwował Andrzej Hejmej – ujmujący literaturę jako fenomen pisma oraz dźwięku w kontekście współczesnych doświadczeń audialnych – każdy tekst jest bowiem zapisem głosu i skrywa w sobie pewne ślady audiosfery⁴⁸. Zaakcentowanie zależności między głosem a jego medium w realizacjach intermedialnych *Nie* zarysowuje dla tomu ważny kontekst interpretacyjny, wskazuje, iż pod warstwą niezliczonych zabiegów poetyckich na poziomie fonicznym, metrycznym i językowym, stawiających opór analizie w trybie tradycyjnej lektury, skrywa się autonomiczny głos, który pragnie być usłyszany.

4

Kluczem do zrozumienia sposobu funkcjonowania tego autonomicznego głosu w poemacie (który w interpretacji zawsze będzie podporządkowany *logosowi*) wydaje się przytoczona jako motto bajka z dzienników Kolářa, której do tej pory nie poświęcono zbyt wiele uwagi w omówieniach krytycznych *Nie*. Jej interpretacji w perspektywie Blanchotowskiej koncepcji tego gatunku podjęła się Alina Świeściak⁴⁹. Zdaniem autorki bajka miałaby stanowić remedium na niemożność przepracowania żałoby po ofiarach katastrofy w Rana Plaza w świecie rzeczywistym (czyli w świecie powstania tekstu). Wskazuje

⁴⁶ K. Góra, M. Frank (realiz.).

⁴⁷ M. Dolar, *op.cit.*, s. 120.

⁴⁸ A. Hejmej, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 97. Por. *idem*, *Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym*, „Teksty Drugie” 2021, nr 2, s. 301–319.

⁴⁹ A. Świeściak, *op.cit.*, s. 262–263.

ona zatem, że sam utwór eksponuje swoją bezsilność wobec tak tragicznego zdarzenia. Mimo iż takie odczytanie znajduje uzasadnienie w utworze, sugerowałabym jednak, by przyjrzeć się również samej organizacji formalnej bajki w tomie. W kontekście całej książki zdaje się ona mieć większe znaczenie niż sama konwencja gatunkowa i niesione przez nią konotacje. Na ten trop pośrednio naprowadza nas także poeta, który podczas rozmowy z Dawidem Mateuszem o książce *Nie* ujawnia, że zmodyfikował bajkę Kołára przez usunięcie interpunkcji⁵⁰. W kontekście rozważania o głosie posunięcie to jest o tyle ważne, że wyzwala ono oralny potencjał tekstu.

To, że bajka nawet w swoim oryginalnym kształcie czerpie z poetyki oralnej, nie ulega najmniejszej wątpliwości. Opiera się ona bowiem na wyrazistej, repetytywnej i tym samym zrytmizowanej strukturze, złożonej z ciągu paralelnych zdań o formułicznym charakterze, których nagromadzenie implikuje wrażenie redundancji⁵¹. Z kolei każda z równoważnych jednostek, *patterns* tej opowieści, powiela dokładnie ten sam schemat syntaktyczno-rytmiczny, wzmocniony nawrotami stale powtarzalnych elementów i wyrażen⁵², co spróbuję pokazać na poniższym przykładzie:

tak ja legnę płocie czemu leżysz pyta gnój jak mam nie leżeć mówi płot kiedy kielbaska płacze drzwi się obłamały bo utopiła się myszka nasza wierna przyjaciółka utopiła się myszka nasza wierna towarzyszka przyjmuje gnój tak jak odśmierdnę [...] (s. 6).

Fragment ten rozpoczyna ekspozycja w formie deklarowanej przez bohatera (w tym przypadku płot) reakcji na śmierć myszki (ja + orzeczenie w czasie przyszłym, np. „legnę”) w nawiązaniu do wcześniej podjętego działania („tak ja [...]”). Po niej następuje zapytanie o przyczynę tego zachowania (czemu lub gdzie + czynność, np. „leżysz?”), każdorazowo rozpoczynające się apostrofą (np. „płocie”) i zakończone sygnałem delimitacyjnym, wskazującym na nadawcę (np. „mówi płot”; w innych miejscach: „mówi kielbaska”, „pyta sroka”, „zagaja jeleń”, „pyta córka” itd.). Zakończenie schematu stanowi odpowiedź składająca się z ekspresywnej reakcji („jak mam nie [...] kiedy [...]”) oraz

⁵⁰ K. Góra, *Jeszcze nikt nie oslepl od odwracania wzroku* [z K. Górą rozmawia D. Mateusz], <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/jeszcze-nikt-nie-oslepl-od-odwracania-wzroku/> [dostęp: 25.03.2021].

⁵¹ W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa: Wydawnictwa UW 2011, s. 72–75; A.B. Lord, *Cechy oralności*, przeł. P. Czaplinski [w:] *Literatura ustna*, wyb. i wstęp P. Czaplinski, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2010, s. 93–97, 115.

⁵² Mowa tutaj o formułach w rozumieniu Milmana Parry’ego jako grupach słów regularnie używanych wraz z danym wzorcem metrycznym dla wyrażenia jakiejś konkretnej idei. Cyt. za: A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, przeł. P. Majewski, red. nauk. G. Godlewski, Warszawa: Wydawnictwa UW 2010, s. 109.

eksplicacji zachowania. W tym wyjaśnieniu z kolei wyliczone są przeszłe reakcje towarzyszy na śmierć myszki („kiedy kielbaska płacze drzwi się obłamały”), a następnie wytłumaczona przyczyna ich postępowania („bo utopiła się myszka nasza wierna przyjaciółka utopiła się myszka nasza wierna towarzyszka”).

Jak zatem słycać, redundancja – którą w tym tekście należy rozumieć jako nieustanne powtarzanie tego, co dopiero powiedziano – tworzy charakterystyczne dla oratory „nagromadzenie” zwrotów, fraz, określeń, które zaczynają powielać się jak klisze⁵³. Charakteryzuje ono organizację nie tylko poszczególnych zdań, lecz także ich najmniejszych członów. Zgodnie z poetyką oralną bohater, o którym mowa w opowieści, nigdy nie występuje jako pewna całość (czyli po prostu jako dana postać, np. myszka), lecz zawsze jako związek pewnych całości. Jak stwierdził Walter Jackson Ong, ludzie oralni „wołają nie żołnierza, lecz dzielnego żołnierza, nie księżniczkę, lecz piękną księżniczkę [...]”⁵⁴, co oznacza, że w tekście Kolářa myszka zawsze będzie występowała jako „nasza wierna przyjaciółka”, „nasza wierna towarzyszka”. Na uwagę zasługuje również fakt, że bajka ta – pomimo swojego upersonifikowanego, rządzącego się własnymi regułami świata – silnie zakorzeniona jest w ludzkiej rzeczywistości, co stanowi jeden z fundamentów oralności. Kultury ludów niepiśmiennych, przez wzgląd na brak rozwiniętych narzędzi analitycznych, całą swoją wiedzę i wyobrażenia konceptualizowały poprzez odniesienie do codziennego życia człowieka oraz zjawisk naturalnych⁵⁵. Ten sposób werbalizacji wspomagał z kolei styl addytywny, który w zmodyfikowanej bajce Kolářa został osiągnięty przez usunięcie interpunkcji.

Postawienie znaków przestankowych nadaje opowieści tok logiczny, w którym jedno zdanie wyraźnie wynika z drugiego, a poszczególne skupienia syntaktyczne implikują siebie nawzajem. Wprowadzone przez Górę przekształcenie uwalnia zatem wypowiedź od ograniczeń jednej dominującej perspektywy odbioru, otwierając ją na różne możliwości lektury i interpretacji. Zmienia ono, po pierwsze, gramatykę i poetykę wypowiedzi – a co za tym idzie, także sposób jej odbioru, po drugie zaś, wpływa na całościową intencję tekstu i jego pojmowanie w ogóle.

W pierwszym przypadku jednym z wyraźnych symptomów reorientacji struktury tekstu jest pojawienie się amfibolii, dających wrażenie wieloznaczności wypowiedzi. W takim ujęciu poszczególne człony zdania mogą przynależeć jednocześnie do dwóch porządków syntaktycznych, co zresztą można już usłyszeć na samym początku bajki:

kielbaska płacze kielbaska roni łzy czemu płaczesz kielbasko pytają drzwi jak mam nie płakać mówi kielbaska kiedy utopiła się myszka nasza wierna przyjaciółka

⁵³ A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, s. 93–94.

⁵⁴ W.J. Ong, *op.cit.*, s. 78.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 83–84.

utopiła się myszka nasza wierna towarzyszka p o w t a r z a j ą drzwi tak my się obłamiemy drzwi czemu się obłamałyście pyta płot jak mamy się nie obłamać [...] (s. 6; podkr. – K.C.).

Przy realizacji głosowej tekstu czasownik „powtarzają” wpisuje się zarówno w porządek składniowy wypowiedzi go poprzedzającej (w takim ujęciu drzwi powtarzają to, co mówiła kielbaska), jak i po nim następującej (drzwi powtarzają, że „tak my się obłamiemy”). Dodatkowo sprawę komplikuje fakt, że – mimo iż orzeczenie „powtarzają” semantycznie przynależy do członu rozpoczynającego kolejną jednostkę („powtarzają drzwi tak my się obłamiemy”) – składniowo zdaje się ono lepiej współgrać z członem wcześniejszym („utopiła się myszka nasza wierna przyjaciółka utopiła się myszka nasza wierna towarzyszka powtarzają drzwi”). W związku z tym owo „powtarzanie” można rozumieć z jednej strony jako powtórzenie przez drzwi żałobnego aktu w ślad za kielbaską, z drugiej natomiast jako dosłowną repetycję tego, co zostało wcześniej powiedziane (np. przez ponowne przetworzenie tego komunikatu w myślach postaci), implikujących w przypadku drzwi konkretną reakcję. Poza otwarciem interpretacyjnym, amfibolie sprawiają również, że rytm bajki jest bardziej wartki, wręcz transowy. Co więcej, ten potencjał transowy utworu współtworzą także łączniki, które powtarzają się w regularnych odstępach czasowych i zawsze w tej samej postaci.

W tak zorganizowanym metrycznie tekście, który odciąga odbiorcę od analizy poszczególnych implikacji zdaniowych, słyszalne stają się wszelkie odstępstwa od rytmu, owe „myśli nowe” nieutralone jeszcze w ciągu formułczym. W omawianej bajce zmiany można odnotować: na początku opowieści, gdy apostrofa („kielbasko”) pojawia się na końcu pytania („czemu płaczesz”), następnie w odmiennym określeniu ofiary-myszki („bo utopiła się myszka nasza dzielna towarzyszka utopiła się myszka nasza dzielna przyjaciółka”), a także w eliminacji niektórych z oralnych sygnałów delimitacyjnych („jak mam mieć poroże [brak zwyczajowego „mówi jelen”] kiedy [...]”; „jak mam się nie rozkładać [brak „mówi studzienka”] kiedy [...]). Szczególnie jednak wszelkie przesunięcia, transpozycje i naddania słyszalne są we fragmencie dotyczącym lasu:

[...] p y t a j ą c o s z u m i las jak mam mieć poroże kiedy kielbaska płacze drzwi się obłamały płot leży gnój odśmierdł sroka wydziobała sobie pióra bo utopiła się myszka nasza wierna towarzyszka utopiła się myszka nasza wierna przyjaciółka a k c e n t u j e las tak ja się rozłożę s t a n o w i las lesie czemu się rozkładasz rozpytuje studzienka [...] (s. 6; podkr. – K.C.).

Już pierwszy element naddany („pytająco”) wespół z fonicznym orzeczeniem („szumi”) subtelnie wprowadzają nas w bogactwo dźwiękowego pejzażu natury. Las w odróżnieniu od pozostałych wypowiadających się postaci

(kielbaski, drzwi, płotu, gnoju, sroki i jelenia) nie przemawia swoim głosem, lecz całą swoją audiosferą, na którą składa się niezliczona liczba głosów. Dlatego też jest tak różnorodny w swoich reakcjach: najpierw „szumi”, następnie „akcentuje” i ostatecznie „stanowi”. Co ciekawe, dźwiękowość tych poszczególnych wyrazów silnie materializuje się w tekście. Czasownik „akcentuje”, rzeczywiście, przez swoją foniczną odmiennosć na tle dźwiękowej i rytmicznej organizacji tekstu akcentuje sam siebie, z kolei orzeczenie „stanowi”, jako element naddany, wyraźnie podkreśla ostateczną deklarację lasu („tak ja się rozłożę stanowi las”).

Obserwacja powyższych odstępstw od rytmu pozwala również uchwycić, jak głosy poszczególnych postaci materializują się w bajce i jak wspólnie składają się w swego rodzaju foniczną organizację tekstu. Najpierw kilkakrotnie powtarzają się dobitnie brzmiące wyrazy dwusylabowe: „mówi”, „pyta”. Wraz z wprowadzeniem kolejnych postaci kształt foniczny, porządkowany instrumentacją zgłoskową, ustawicznie się wzbogaca (następują kolejno: „prawi”, „odrzuca”, „zawodzi”, „odrzeką”, „zagają”), by finalnie rozbrzmieć swoją pełnią w audiosferze przyrody.

Omówiony tutaj oralny potencjał zmodyfikowanej przez Górę bajki wpływa także na pojmowanie znaczenia samego tekstu. W porządku symbolicznym znaki przestankowe wprowadzają hierarchię, która ustanawia nadrzędność pewnych zdań względem innych. Pozbawienie tekstu interpunkcji umożliwia mu wybrzmienie jako głosu, w którym każdy element, opierający się syntaktycznym kategoriom analitycznym, okazuje się mieć tożsamą wartość. W tym kontekście nie bez znaczenia jest też fakt, że, po pierwsze, Góra przepisuje (powtarza) tekst bajki, po drugie, że przepisując, rozpoczyna ją od małej litery. Poeta zatem, poprzez gest powtórzenia (który nigdy nie może być dokładnym powieleniem), ujawnia różnicę (pęknięcie), która może wyswobodzić głos i obnażyć jego autonomiczne trwanie (bycie).

5

Góra w swoim lapidarnym komentarzu do książki *Nie* zaznacza, że wymaga ona odbiorcy, a nie czytelnika:

[...] niech on, ten tekst,
któremu już nie pomogę,
najbardziej w wszystkiego podobny do rośliny łamiącej się od swoich owoców,
kobieta i dziewczyna
w jednym, zapomni o mnie, proszę. Potrzebny mu odbiorca, nie czytelnik⁵⁶.

⁵⁶ K. Góra, *Nigdy dotąd* [komentarz], <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/nigdy-dotad/> [dostęp: 25.03.2021].

W świetle dotychczasowych rozważań na temat funkcjonowania tekstu Góry w intermedialnej przestrzeni (przestrzeni „wtórnej oralności”⁵⁷) oraz potencjału oralnego bajki wydaje się, że od odbiorcy oczekuje się zaangażowania w wydarzanie się tekstu. Bez względu jednak na rodzaj tego uczestnictwa, nie ulega wątpliwości, że w obu tych wariantach przestrzeni partycypacji w *Nie* konstytuuje sfera dźwięku. W odróżnieniu od dystansującego wzroku, słuchanie umożliwia doświadczanie rzeczy bez przypisywania im znaczeń⁵⁸. W takim ujęciu odbiorca tego tomu powinien tekst przyjąć, złączyć się z nim w głosie wewnętrznym, a nie czytać (tzn. poddawać semantyzacji i kategoryzacji). Czytanie zatem (co zresztą ma miejsce w niniejszej analizie) byłoby jedynie wstępem do uświadomienia sobie audialnej natury tego tekstu. Dzieje się tak dlatego, że – jak podkreślałam we wstępnych uwagach – swoista niezrozumiałość *Nie* w wymiarze semantycznym zdaje się rzeczywistym gwarantem jego doświadczenia. Umożliwia ona bowiem realne spotkanie z głosem Innego. Zgodnie z tym, co Góra zawarł w *Próbie wyjaśnienia*, tom *Nie* nie jest książką o nich, lecz w sposób dosłowny, materialny jest Nimi⁵⁹:

Samo tytułowe *Nie* nie odnosi się do najczęstszego użycia tego słowa – jako kluczowej partykuły (wedle niektórych pierwszego słowa w ogóle), ale do ubocznego w języku polskim zaimka „nie”, wychodzącego od niemęskoosobowych form „ono” i „one” („oparłem się o nie”, „odpowiadam za nie” itd.), który to, ze względu na konieczne poprzedzenie spójnikiem, nigdy nie stanie na początku zdania, a więc jedynym sposobem na uwznioślające zapisanie go z wielkiej litery jest uczynienie go tytułem: dopuszczalna wtedy staje się jego deklinacja w formatach: „[w] Nich”, „Je”, „One” (np. „co Je uczyniło”, „z czego One wynikają” itp.) (s. 138).

Poeta wykorzystuje zatem medium książki, by stworzyć przestrzeń, w której potencjalny czytelnik będzie musiał zmierzyć się z Innym, z jego niezrozumiałą mową – inaczej mówiąc, po prostu z głosem.

W najszerszym ujęciu naczelną regułą kompozycji tekstu, za pomocą której poeta konstytuuje dźwiękową sferę uczestnictwa (uwalnia głos), można określić

⁵⁷ Kategoria wtórnej oralności może być rozumiana niezwykle szeroko. Z jednej strony odnosi się ona do stanu współczesnej kultury, w której elektronika umożliwiła reprodukcję dźwięku (W.J. Ong, *op.cit.*, s. 204–209; P. Zumthor, *Oralité, „Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques”* 2008, nr 12, s. 174–175), z drugiej natomiast do potencjału oralnego współczesnych tekstów (A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków: Universitas 2012, s. 162–168).

⁵⁸ S. Voegelin, *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*, New York–London: Bloomsbury 2014, s. 163–165.

⁵⁹ Konsekwentnie nie odmieniam tytułu książki w artykule, ponieważ sądzę, że napięcie między próbą narzucenia nowego znaczenia słowom a uwikłaniem ich w dyskursywny język wpisuje się w logikę tomu. Przewycięzeniem tej przepaści może być spojrzenie na tekst *Nie* jako na autonomiczny głos Innego.

mianem reguły kreacji nadmiaru. Przejawia się ona zarówno na poziomie semantycznym i syntaktycznym, jak i fonicznym utworu. Dzięki takiej właśnie organizacji tekstu niemożliwe okazuje się jego podporządkowanie jednemu systemowi znaczeń. Zawsze bowiem pozostaje jakaś „reszta”, która domaga się dopowiedzenia, dookreślenia, a która stoi w sprzeczności z przyjętą strategią interpretacyjną. Można zatem zaobserwować, że *Nie* poprzez swoją strukturę pełną rozbieżności i pęknięć próbuje wskazać na siebie samego, na bycie Innego w świecie. W *Nie* to napięcie między próbą kategoryzacji Innego a jego nieusuwalną obecnością w postaci „reszty” odzwierciedla się już w samej nieprzystawalności formy graficznej tekstu do jego faktycznego brzmienia.

Zgodnie z informacją odnotowaną w *Próbie wyjaśnienia* („ostatnia linijka ostatniego d y s t y c h u” [podkr. – K.C.] w większości omówień *Nie* przyjęto, że utwór składa się z 1137 dystychów upamiętniających każdą, poszczególną ofiarę katastrofy w kompleksie Rana Plaza w Bangladeszu. Tymczasem należałoby powiedzieć, że w rzeczywistości tekst tworzy 1137 strof dwuwiersowych, z których prawie każda jest niedomknięta lub domknięta skandowaniem (przykładowo strofa niedomknięta: „czność. Ustępująca ranka. / Wczytywanie ciała w”, s. 39; strofa domknięta: „doby: nic już żelaza / w ręce. Nic. Po –”, s. 130). Z dystychu, w którym paralelność w zakresie budowy wersów i hemistychów powinna być zawsze bardzo wyrazista, pozostają jedynie ślady w postaci: izomorficznie złożonych strof z wyliczeń, często wyrazów jedno- lub dwusylabowych uwydatnianych pauzami (np. „smuga / smoła”, s. 87), wyrazistych początkowych hemistychów wzmacnianych akcentem oksytonicznym w średniówce, które niejako zapowiadają – faktycznie nienastępujący – rozwój dystychu (np. „Kojący muł, miłsza ziemia”, s. 15) oraz samego celu, jakim jest rzekome uświęcenie ofiar tragedii.

W rzeczywistości zatem brzmienie *Nie* zupełnie umyka narzuconej mu graficznie formie. W pierwszej kolejności rytm tekstu wyznaczają przerywanie lub dopełnienia dwuwierszy, które integrują poszczególne wersy w całość oraz kreują słyszalny dwugłos między nimi („resztą”) a tekstem właściwym. Taką przestrzeń audialną otwierają przed odbiorcą już początkowe wersy:

1
Drzewo – ślad. Roślinny złom.
Wstyd o brak drzazgi. Jeszcze

1
nikt nie oślepl od
odwracania wzroku, sio-

1
stro. Ostatnie ja
rozkopuje nam kołdrę, bra-

1
cie. Pójdziemy do lasu
w cielisty deszcz, mniejsi

1
i wróć sam, większy
o straconego. O nie.
(s. 9)

Pierwszy wers wyraźnie sugeruje, że tekst przyjmie formę dystychów. Wzmocniony akcentem oksytonicznym w średniówce i rymem „śląd” – „brak” oraz kataleksą, wyznacza trocheiczny rytm, który jednak w następnej linijce ulega załamaniu. Z pierwszego wersu w kolejnym pozostaje jedynie wrażenie twardego i ostrego brzmienia, które tworzy połączenie samogłosek (*a, o*) ze spółgłoskami (*b, d, g, r, z*) oraz nadmiar akcentów w krótkim siedmiosylabowym wersie. Każdy jednosylabowy człón („wstyd”, „o”, „brak”) domaga się zaakcentowania, co w głosowej realizacji jest możliwe jedynie w postaci skandowania. Dopełnienie „Jeszcze” zamyka jednakże ten porządek metryczny i wprowadza inne brzmieniowe rozłokowanie tekstu, które w moim przekonaniu wygląda następująco:

J e s z c z e – nikt nie oślepl od odwracania wzroku
s i o s t r o, Ostatnie ja rozkopuje nam kołdrę
b r a c i e, Pójdziemy do lasu w cielisty deszcz
mniejsi,
i wróć sam, większy, o straconego. O nie.

Nie sposób nie usłyszeć więc, że tekst ten zyskuje swoją formę dopiero w momencie, gdy wybrzmiewa. Wówczas to klarowne staje się, że niezależnie od użytych znaków interpunkcyjnych rolę akcentowanych sygnałów delimitacyjnych pełnią domknięcia („jeszcze”, „siostró”, „bracie”, „mniejsi”). Dzięki swojej funkcji tworzą one wrażenie dwugłosu w tekście (dopełnienia wyraźnie wybijają się z tekstu), a zarazem spajają poszczególne wypowiedzenia („nikt nie oślepl od odwracania wzroku”, „Ostatnie ja rozkopuje nam kołdrę” itd.) w jeden głos. Podążanie jego śladem doprowadza odbiorcę do wersu, który przez wzgląd na występowanie w nim licznych pauz (momentów ciszy) można nazwać kontemplacyjnym. Ponadto w tym fragmencie każde słowo skupia na sobie maksimum uwagi, co dzieje się głównie za sprawą nagromadzenia dynamicznych akcentów (np. zaraz po wyraźnym akcencie oksytonicznym „sam” następuje akcent paroksytoniczny „wię”) oraz równoległe rozłokowanie instrumentacji głoskowej („i wróć sam, większy, o straconego. O nie”). Tak zorganizowany fonicznie wers przygotowuje do pełnego przyjęcia dopowiedzenia „O nie”, czyli wyróżniającego się głosu Innego.

W takim ujęciu to, co zostaje wyeksponowane, oraz to, co zyskuje szczególne znaczenie, stanowi „resztę”. W kompozycji utworu to właśnie ta „akcentująca się reszta” sprzeciwia się kategoryzującej numeracji poszczególnych dwuwierszy oraz samej formie dystychu, która zamiast jednoczyć, wyraźnie dezintegruje, a tym samym osłabia siłę oddziaływania głosu Innego; w tekście graficznie reprezentują to rozdzielone wyrazy (np. „sio-/stro”, „bra-/cie”, s. 9; „obro-/towego”, s. 19–20; „od-/wrócenie”, s. 25–26). W tej perspektywie nawracająca „jedynka” symbolizuje sprzeciw wobec hierarchizacji oraz dążenie do jedności, które nieustannie wyraża się w pracy tekstu.

W tym sensie zmodyfikowana bajka Kolára otwiera kod dostępu do *Nie*. Uzmysławia bowiem, jak należy rozumieć oraz w jaki sposób przyjąć w nim głos Innego. Istnieje jednak zasadnicza różnica między unifikującym głosem bajki a głosem tekstu wierszowanego, co szczególnie ujawnia się w trakcie głośnej lektury obu tekstów. Najogólniej rzecz ujmując, mowę bajki można by porównać do ekstatycznego i obłąkańczego monologu, który płynie swoim własnym rytmem i jest zupełnie wolny w swojej askładniowości i alogiczności. Z kolei mowa poszczególnych wersów przypomina rozprawianie kogoś, kto wzbrania się przed uznaniem własnego szaleństwa. Dlatego też, by zagłuszyć powracający w brzmieniu słów i pojedynczych dźwięków głos, wprowadza się w obsesję nieustannej kategoryzacji i porządkowania skojarzeń. Jednak im usilniej próbuje nadać wyraźny sens swoim działaniom, tym bardziej czyni swoją mowę niezrozumiałą i ujawnia jej odmiennosc, wyswobadzając ją tym samym w postaci głosu.

6

Z perspektywy audialnej wolność głosu w poemacie przejawia się w jego bogactwie rytmicznym i dźwiękowym. *Nie* stanowi bowiem przykład tekstu o rzeczywiście różnorodnym i nierównomiernym tempie. Poszczególne porządki metryczne zmieniają się tam nawet w obrębie kolejnych dwuwierszy, uniemożliwiając odbiorcy przyzwyczajenie się do danego schematu rytmicznego i jego jednoznaczne określenie. Zauważmy na przykład, że po zacytowanym przeze mnie początku tekstu następuje gwałtowna zmiana tempa:

1
Kosi usta fala – strug,
a nektaru nie wypłucze:

1
folia lnu w wyparzeniu
(bardziej skóra, lity miód).

(s. 9)

Biegące linijki wiersza składają się z trochejów, które tworzą nazbyt szybki i skoczny rytm. Co więcej, w wersach klamrowych, w których występuje tok dierezwany z kataleksą, rytm ten przypomina skandowanie. Jedyne wers trzeci echem odbija brzmienie początku utworu, komplikując tym samym jednoznaczne zdefiniowanie porządku metrycznego tego ustępu.

Po tak gwałtownej pierwszej zmianie momentalnie następuje kolejna. Tym razem wartki, katarynkowy rytm ustępuje miejsca tonacji melancholicznej i wypowiedzi zbliżającej się do narracji prozaicznej:

1

Cisza, kusy żar. Mara.
Coś przeszło pokładem

1

do drzewa, które goi rzez.
Być młodszym od ognia.

(s. 9)

Jednakże nawet tutaj wkrada się niepokój w postaci zaakcentowanego oksytonicznie i ostro brzmiącego (przez połączenie twardej spółgłoski drżącej „r” i twardej, szczelinowej „z”) słowa „rzez”, raczej rzadko używanego w mowie potocznej i literackiej. Dosłownie oznacza ono ślad po rozłupaniu pnia, natomiast w kontekście proponowanej interpretacji przypuszczalnie symbolizuje ranę, która zostaje otwarta i przypomina o istnieniu Innego.

Tego rodzaju analizę przemiany porządków metrycznych można dokonać w obrębie całego tekstu. Nie wydaje się to jednak sprawą kluczową. Po pierwsze, ze względu na ich nadmiar zadanie to okazuje się nieosiągalne lub przynajmniej bardzo utrudnione. Po drugie zaś, podczas słuchania (choćby zinterioryzowanego) tekstu zmiany te nie są trudne do uchwycenia. Najważniejsza zatem jest sama świadomość istnienia tych przeobrażeń, które w dużej mierze stanowią jeden ze sposobów, w jaki utwór Góry sprzeciwia się wobec jego nadmiernej semantyzacji.

Trudność, z jaką podąża się za głosem w tym tomie, dodatkowo wzmacnia bogata warstwa dźwiękowa utworu. Jego foniczność opiera się na instrumentacji głoskowej, która w wielu miejscach przyjmuje formę głoskowej harmonii, jak w tym fragmencie, który wyraźnie domaga się oralnej realizacji:

1

Zie-
mi-

1

o.

O

1

sierść naszej

skóry. O utopieniu

1

w skrzeku szelfu

i trzciniowiska: (s. 126–127)

Co najważniejsze jednak, harmonie te przyjmują w utworze najczęściej formę połączeń samogłosek tylnych (najdźwięczniejszej – *o* i *u*) i samogłoski środkowej (*a*) ze spółgłoskami twardymi, dźwięcznymi (*b*, *d*), twardą szczelinową (*z*), zmiękczonej szczelinową (*s*) i najsilniej brzmiącą spółgłoską, twardą drżącą (*r*). Takie zbitki, jak dawno już stwierdzili Filip Nereusz Golański i cytujący go Kazimierz Wóycicki, nadają ostrzejsze brzmienie wymowie i służą do „wyrażenia rzeczy twardszych”, na przykład „błysk”, „mordy”, „zdrady”, „skrzyz”, „drzenie”⁶⁰. Ponadto nie sprzyjają one także łatwemu poddaniu się tokowi wypowiedzi. W zamian uwalniają brzmienie każdego pojedynczego słowa, wymuszając zatrzymanie się na nim w trakcie lektury. Szczególnie słychać to w tomie w licznych wyliczeniach asocjacyjnych, dodatkowo wzmacnianych wyrazistymi pauzami, oraz w dwuwierszach przypominających łamańce językowe:

1

głosić litanie z bitumicznej

mączki. Żdźbło. Kęs.

1

Gruz. Wet.

Żłobienie. Zwid plonu.

(s. 16)

1

samo, geniusz jest idiotą,

frajer skurwysynem, szczęła

⁶⁰ K. Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa: PWN 1960, s. 187. Spółgłoska „s” nie pojawia się w wyliczeniu cytowanego przez Wóycickiego Golańskiego. Jednakże ta spółgłoska szczelinowa w połączeniu z innymi spółgłoskami twardymi stwarza trudne do wymówienia formy słowne, co z perspektywy proponowanej interpretacji jest znaczące.

1
 łuszczyna żółtego nasienia
 lulka i szczwołu, umarłe na

1
 ustach lokaty ludzkie
 Pekinu i Brukseli:
 (s. 62)

Nagromadzenie tak trudnych do wymówienia zbitek głoskowych, nierzadko w słowach, których znaczenie (przynajmniej dla części osób) pozostaje niejasne, czyni komunikat niezrozumiałym i w rezultacie obcym dla odbiorcy.

W tym kontekście intrygujący jest też fakt, że brzmienie tekstu wydobywa się właściwie z mowy nominalnej, która stanowi przeciwwagę dla jakiegokolwiek ruchu i wydarzania się, a z perspektywy *sound studies* również dla dźwięku⁶¹. Nadmiar grup rzeczownikowych sprawia, że tracą one swoją zwyczajową funkcję nazywania. W tomie *Nie* wyswobodzeniu głosu Innego służy więc nie tylko bogactwo foniczne i metryczne, lecz także znaczeniowe. W warstwie semantycznej tekst niemalże w całości składa się z różnego rodzaju metafor. Występują tu zatem grupy przenośni, w których wymianie ulegają cechy ludzi, przedmiotów i zwierząt (np. animizacja: „na zęcym, zarodnikującym poszyciu”, s. 133; antropomorfizacja: „chata opuchła wirem żywotu”, s. 128; reifikacja: „w nagich, plamiście rdzewiejących szkieletach”, s. 104; konkretyzacja: „wstecznie, do zera wybrzmiałego jak amen”, s. 103; depersonifikacja: „mężczyźni kroju budulca”, s. 106–107); grupy, w których na różny sposób łączą się przeciwstawne sensy (np. oksymoron: „rewirowy opór spłoszonego”, s. 50; synestezja: „słyszać taniec”, s. 59; katachreza: „na kości ściany”, s. 88); takie, w których wyrażenia metaforyczne opierają się na przyległości pojęciowej, zazwyczaj bardzo odległej (np. metonimia: „mięso z linczu za linczem”, s. 59; synekdocha: „uchylenie okien od wzroku”, s. 61; czy *hypallage*: „krzewy tego owocu”, s. 110); a także liczne peryfrazy, które pełnią funkcję dopowiedzeń (np. „Środek. Okoliczność wyrażenia zgody”, s. 112). Ponadto wiele z nich funkcjonuje poza wskazanymi kategoriami, bardzo często jako pojedyncze słowa (nierazko anachronizmy lub wyrazy rzadko stosowane w życiu codziennym, np. „rzez”, s. 9), które wyzwalają swój potencjał metaforyczny dopiero w szerszym kontekście. W poemacie zaś wszystkie te słowa-obrazy, metafory-obrazy następują kolejno po sobie, jako poszczególne elementy wyliczenia. W tak skonstruowanym ciągu, w którym

⁶¹ S. Voegelin, *Sonic Materialism: The Sound of Stones* [w:] *eadem, Sonic Possible Worlds...*, s. 85–121; *eadem, Sonic Materialism: How to Exist According to Sound*, <https://www.youtube.com/watch?v=NA6DKzohUgc> [dostęp: 25.03.2021].

przenośnie nakładają się na przenośnie (znaczenia na znaczenia), dochodzi do momentu wyczerpania zdolności analitycznych czytelnika, kiedy to jego umysł stanowczo odmawia („mówi nie”) kontynuacji lektury.

* * *

W percepcji słuchowej *Nie* zaangażowanie poprzez formę wierszową przybiera nieoczywistą, a jednocześnie radykalną postać. Przeanalizowane tutaj zabiegi poetyckie, kreujące poetykę nadmiaru na poziomie fonicznym, metrycznym i metaforycznym, doprowadzają język do granic możliwości, za którymi skrywa się czyste brzmienie, głos tekstu. W ten sposób utwór Góry dokonuje śmiałego gestu politycznego: ujawnia źródłowy mechanizm, na którym zasadza się reguła polityzacji i wykluczenia nagiego życia (*Homo sacer*) – mechanizm przejścia z głosu (*phone*) do głosu (*logos*) utożsamianego z mową, językiem. Kontekst *sound studies* zmienia też zapatrywanie na Innego/Innych w poemacie. Nie są to już tylko poszczególne ofiary reprezentowane przez następujące po sobie dwuwiersze, lecz cielesny, dający się usłyszeć głos Innego – głos, którego nie mogę pojąć, gdyż On/Ona nie mieści się w ramach języka. W poemacie głos ten ma charakter (nie)zaangażowany, ponieważ – mimo iż skrywa się pod warstwą językową – nieustannie daje o sobie znać w postaci „akcentującej się reszty”, ujawniającej się w brzmieniu tekstu i niemożności pogodzenia niewspółmiernych sensów w jego interpretacji.

Za przyzwoleniem czytelnika, który przez przyjęcie audialnej perspektywy odbioru decyduje się na współuczestnictwo w wydarzaniu się utworu (bycie jego odbiorcą), otwiera się przestrzeń doświadczenia Innego w postaci jego wyswobodzonego, autonomicznego głosu. Ta przestrzeń jest o tyle szczególna, że nie zawłaszcza językowo Innego, lecz umożliwia mu bycie w jego nieuchwytności semantycznej dla odbiorcy. Dochodzi więc tutaj do autentycznego spotkania, które jest – jak to ujmuję za Emmanuelem Lévinasem Agata Bielik-Robson – „prześladowniczą bliskością pozostawiającą podmiot w stanie dezintegracji i rozedrgania”; spotkaniem, które dekonstruuje pozór autonomicznego Ja pod naporem wezwania Innego⁶². Czytelnik, który staje się odbiorcą tomu *Nie*, akceptuje zatem uczucie niepokoju związane z niemożnością pełnego zrozumienia tekstu, poddając się jego brzmieniu i doświadczając tym samym obecności (głosu) Innego.

⁶² A. Bielik-Robson, *Posłowie. „Bliźni nie istnieją”, albo o granicach psychoanalitycznej parafrazy* [w:] S. Žižek, E.L. Santner, K. Reinhard, *Bliźni*, przeł. E. Ulińska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2013, s. 251.

Bibliografia

- Agamben G., *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, posł. P. Nowak, Warszawa: Prószyński i S-ka 2008.
- Agamben G., *Idea sprawiedliwości* [w:] *idem, Idea prozy*, przeł. E. Górniak-Morgan, Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego 2018.
- Bielik-Robson A., *Posłowie. „Bliźni nie istnieje”, albo o granicach psychoanalitycznej parafrazy* [w:] S. Žižek, E.L. Santner, K. Reinhard, *Bliźni*, przeł. E. Ulińska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2013.
- Cavarero A., *Multiple Voices* [w:] *The Sound Studies Reader*, ed. J. Sterne, London–New York: Routledge 2012.
- Czapliński P., *Polityka literatury, czyli pokazywanie języka* [w:] *Polityka literatury. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, red. K. Dunin et al., Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009.
- Czerwiński M., *Maszyna przecząca. O literaturze jako formie negacji w aspekcie performatywnym*, Kraków: Universitas 2014.
- Dolar M., *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MA: MIT Press 2006.
- Dunin K., *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa: W.A.B. 2004.
- Dunin K., *Śliną o ścianę?* [recenzja *Zebralo się śliny*], <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/slina-o-sciane/> [dostęp: 25.03.2021].
- Głosowicz M., *Konrad w krainie martwych saren* [recenzja: K. Góra, *Requiem dla Saddama Husajna i inne wiersze dla ubogich duchem*], „FA-art” 2009, nr 1/2.
- Góra K., *Jeszcze nikt nie oslepl od odwracania wzroku* [z K. Górą rozmawia D. Mateusz], <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/jeszcze-nikt-nie-oslepl-od-odwracania-wzroku/> [dostęp: 25.03.2021].
- Góra K., *Nie*, Stronie Śląskie–Wrocław: Biuro Literackie 2016.
- Góra K., *Nigdy dotąd* [komentarz], <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/nigdy-dotad/> [dostęp: 25.03.2021].
- Góra K., Bajda W. (muz.), *Nie* [czytanie książki], <https://www.youtube.com/watch?v=aYO51Q-gToQ> [dostęp: 25.03.2021].
- Góra K., Bajda W. (muz.), *Nie* [oratorium], <https://vimeo.com/211323265?fbclid=IwA> [dostęp: 25.03.2021].
- Góra K., Frank M. (realiz.), *Nie* [klip], <https://www.youtube.com/watch?v=fe2l0pZs4e0> [dostęp: 25.03.2021].
- Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków: Universitas 2012.
- Hejmej A., *Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym*, „Teksty Drugie” 2021, nr 2.
- Hejmej A., *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.
- Ihde D., *A Phenomenology of Voice* [w:] *idem, Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, Albany–New York: State University of New York 2007.
- Kaczmarek P., *Okopań poidel [Góra]* [w:] *idem, Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*, Wrocław: Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza 2018.

- Kaczmarek P., *Wyrastanie z wielogłosu*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/wyrastanie-z-wieloglosu/> [dostęp: 26.11.2021].
- Kaczmarek P., Koronkiewicz M., *Góra i Kopyt – wspólne punkty odniesienia* [w:] *Zebrało się śliny. Nowe głosy z Polski*, wyb. i red. P. Kaczmarek, M. Koronkiewicz, Stronie Śląskie–Wrocław: Biuro Literackie 2016.
- Kaczmarek P., Koronkiewicz M., *Młodzi i polityczni: Troje polskich poetów (Young and Political: Three Polish Poets)*, „Widma. A Journal of American and Polish Verse” 2014, no. 1.
- Kane B., *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford: Oxford University Press 2014.
- Kasprzak M., *Gdzie jest władza, kiedy z(g)asnie. O udziale sił niższych w wierszach Konrada Góry*, <http://wakat.sdk.pl/gdzie-jest-wladza-kiedy-zgasnie-o-udziale-sil-nizszych-w-wierszach-konrada-gory/> [dostęp: 25.03.2021].
- Koronkiewicz M., *Konrad Góra: życie i forma*, „ArtPapier”, 1.09.2015, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=278&artykul=5138> [dostęp: 26.11.2021].
- Koronkiewicz M., *Rym męski, rym kłęski*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/rym-meski-rym-kleski/> [dostęp: 26.11.2021].
- Koronkiewicz M., *Wiersz z(a)wrotny*, „Odra” 2011, nr 6.
- Kozicka D., *Krytyki literackiej kłopoty z politycznością (w ostatnim dwudziestoleciu)* [w:] *eadem, Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*, Kraków: Universitas 2012.
- Kozioł P., *Po katastrofie*, „Dwutygodnik” 2016, nr 10, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6818-po-katastrofie.html> [dostęp: 25.03.2021].
- Kujawa D., *Orzeł, reszka i rant*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/orzel-reszka-i-rant/> [dostęp: 26.11.2021].
- Lord A.B., *Cechy oralności*, przeł. P. Czapliński [w:] *Literatura ustna*, wyb. i wstęp P. Czapliński, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2010.
- Lord A.B., *Pieśniarz i jego opowieść*, przeł. P. Majewski, red. nauk. G. Godlewski, Warszawa: Wydawnictwa UW 2010.
- Lubińska M., *Ludzie-odpady i śmietnik kapitalizmu w książkach* Siła niższa (full hasiok) i Nie Konrada Góry, „Wielogłos” 2019, nr 4.
- Mastalski A.S., *Polityczność wiersza? Kilka słów o wersyfikacji jako formie komunikacji w poezji zaangażowanej lewicowo*, „Wielogłos” 2018, nr 2.
- Ong W.J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa: Wydawnictwa UW 2011.
- Orska J., *Konrad Góra – poeta, który odmawia*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/konrad-gora-2/> [dostęp: 26.11.2021].
- Orska J., *O składnię wiersza polskiego*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/o-skladnie-wiersza-polskiego/> [dostęp: 26.11.2021].
- Orska J., *Poezja może mniej niż serial na Netflixie (Konrad Góra, „Kalendarz majów”)* [recenzja], <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/poezja-moze-niz-serial-netflixie/> [dostęp: 6.03.2022].

- Puchalska I., *Muzyka w okolicznościach lirycznych*, Kraków: Księgarnia Akademicka 2017.
- Rabij M., *Życie na miarę. Odzieżowe niewolnictwo*, Warszawa: W.A.B. 2016.
- Rojek P., *Gniew, dźwigar, przyimki*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/gniew-dzwigar-przymki> [dostęp: 25.03.2021].
- Schulze H., *Sonic Fiction*, New York: Bloomsbury Academic 2020.
- Skurtys J., *Cząsteczki. Mikrologiczna lektura poematu „Nie” [w:] idem, Wiersz... i cała reszta. Rozważania o poezji i krytyce po 1989 roku*, Kraków 2021.
- Skurtys J., *O formę, czyli wszystko*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/o-forme-czyli-wszystko/> [dostęp: 26.11.2021].
- Skurtys J., *Podrzwene dla kanonu (Konrad Góra, „Nie”)* [recenzja], <http://pismo-ludziprzelomowych.blogspot.com/p/jakub-skurtys-podrzewne-dla-kanonu.html> [dostęp: 25.03.2021].
- Skurtys J., *Siły wyższe. Wokół „Siły niższej” K. Góry, „Odra”* 2013, nr 10.
- Skurtys J., *Zaprzeczyć ciszy: Konrad Góra i mowa poezji [w:] Cisza. Lektura krytyczna*, red. T. Dalasiński, A. Szwagrzyk, Ł. Grajewski, Toruń: Inter-. Literatura–Krytyka–Kultura 2016.
- Sterne J., *Sonic Imaginations [w:] The Sound Studies Reader*, ed. J. Sterne, London–New York: Routledge 2012.
- Stokfiszewski I., *Zwrot polityczny*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009.
- Szendy P., *Écoute, une histoire de nos oreilles*, przedm. J.-L. Nancy, Paris: Éditions de Minuit 2001.
- Sztafa K., *Władza nas z(a)bawi*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/wladza-nas-zabawi/> [dostęp: 26.11.2021].
- Świeściak A., „Laboratorium rzeczywistości”. *Konrad Góra [w:] eadem, Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią a zaangażowaniem*, Kraków: Wydawnictwo UJ 2019.
- Topolski M., *To wyplujcie. O krytyce poezji zaangażowanej*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/wyplujcie-o-krytyce-poezji-zaangazowanej/> [dostęp: 26.11.2021].
- Truax B., *Acoustic Communication*, Norwood-New Jersey: Ablex Publishing Corporation 1984.
- Voegelin S., *Sonic Materialism: How to Exist According to Sound*, <https://www.youtube.com/watch?v=NA6DKzohUgc> [dostęp: 25.03.2021].
- Voegelin S., *Sonic Materialism: The Sound of Stones [w:] eadem, Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*, New York–London: Bloomsbury 2014.
- Voegelin S., *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*, New York–London: Bloomsbury 2014.
- Wóycicki K., *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa: PWN 1960.
- Zebrało się śliny. Nowe głosy z Polski*, wyb. i red. P. Kaczmarski, M. Koronkiewicz, Stronie Śląskie–Wrocław: Biuro Literackie 2016.
- Zumthor P., *Oralité, „Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques”* 2008, no. 12.