



Publikacja jest udostępniona na licencji
Creative Commons (CC BY 4.0)

WIELOGŁOS
Pismo Wydziału Polonistyki UJ
2 (52) 2022, s. 89–112
doi:10.4467/2084395XWI.22.006.15879
www.ejournals.eu/Wieloglos

Andrzej Hejmej

Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0002-3385-0664>

(Nie)obecny głos. W podwójnym archiwum Tadeusza Różewicza

Abstract

(Non-)present Voice. In the Double Archive of Tadeusz Różewicz

The paper focuses on the interpretation mode of the literature, which includes both textual notation as well as its voice realization, and consequently allows to reveal the phenomenon of the double literature archive (writing and voicing). This well-known problem of writing and the voice (e.g. voice in literature, acousmatic voice, voice in the text) is considered in terms of scriptorality. The author's attention is drawn to the volume of poetry by Tadeusz Różewicz, *Wiersze przeczytane [Poems Read]* (Wrocław 2014), and especially to the poem "Nowe porównania" ["New comparisons"], which is discussed from the perspective of the modern auditory experience and the consequences of being *in* the sound in the current reality are shown. The remarks on the presence/absence of the voice (sound) in the literary reading practice, in the situation of understanding literature as a phenomenon of writing and at the same time as a phenomenon of voice, ultimately lead to an attempt of revising traditional literary studies under the conditions of the media society.

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, literatura, słyszenie/słuchanie, głos, skryptoralność

Keywords: Tadeusz Różewicz, literature, hearing/listening, voice, scriptorality

Archiwum literatury i skryptoralność

Status literatury w XX i XXI wieku okazuje się problematyczny nie tylko ze względu na zmieniające się praktyki lekturowe, ich ciężenie ku nowym trybom interpretacyjnym, warunkowanym rozmaitymi celami estetycznymi, ideologicznymi, politycznymi itd. Istnieją także inne przyczyny tego stanu rzeczy, wynikające z zachodzących przemian kulturowych sprowokowanych rozwojem technologii komunikacyjnych i procesami intermedialności, które odpowiadają między innymi za nowe praktyki słyszenia i słuchania. W takim kontekście nietrudno zauważyć, że literatura w aktualnych realiach kulturowych łączy się w sposób wyjątkowy z fenomenem głosu, a zwłaszcza z jego szczególną formą obecności we współczesnej kulturze audialnej w postaci głosu akuzmatycznego¹, to znaczy jako dźwięku utrwalonego, przemieszczonego, redystrybuowanego (chodzi tutaj o różne zjawiska odnoszone do oralności wtórnej² czy oralności (z)mediatyzowanej). Mówiąc inaczej, w przestrzeń literacką niejednokrotnie wprowadza dzisiejszego odbiorcę literatury właśnie głos, w tym przede wszystkim głos autora, co okazuje się rezultatem skomplikowanych procesów w warunkach wysokiej przenikalności dźwięku w społeczeństwie medialnym (oczywistym tego powodem jest upowszechnienie urządzeń rejestrujących i odtwarzających materię dźwiękową, rozwój nowych technologii audialnych oraz audiowizualnych, postępująca cyfryzacja w zglobalizowanym świecie). W dobie hiperestezji słuchowej, permanentnego bycia w dźwięku, które Pascal Quignard zawarł w znanej formule – „uszy nie mają powiek”³, w technologicznie rozszerzonej audiosferze, w czasach, gdy już zupełnie inaczej niż przed dekadami

¹ Nawiązuję w tym miejscu i do wykładni formuły „akuzmatyczny” Pierre’a Schaeffera (P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyla [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2010, s. 107; zob. P. Schaeffer, *L’Acousmatique* [w:] *idem, Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris: Éditions du Seuil 1977, s. 91), i do formuły „głos akuzmatyczny” Mladena Dolara (M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge MA–London: The MIT Press 2006, s. 79). Zob. też: B. Kane, *The Acousmatic Voice* [w:] *idem, Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford: Oxford University Press 2014, s. 180–222.

² Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2011, *passim* (zob. *idem, Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London–New York: Methuen 1982).

³ P. Quignard, *Traité II: Il se trouve que les oreilles n’ont pas de paupières* [w:] *idem, La haine de la musique*, Paris: Calmann-Lévy 1996, s. 115–150 (zob. zwłaszcza s. 118: „Les oreilles n’ont pas de paupières”). Zob. komentarz Jacques’a Lacana w *Séminaire XI* (20 maj 1964): „Les oreilles sont dans le champ de l’inconscient le seul orifice qui ne puisse se fermer. Alors que le *se faire voir* s’indique d’une flèche qui vraiment revient vers le sujet, le *se faire entendre* va vers l’Autre” (J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Le Seuil 1973, s. 178) i jedną z jego wykładni Jacques’a-Alaina Millera (J.-A. Miller, *Jacques Lacan et la voix* [w:] *La voix, Actes du colloque d’Ivry du 23 janvier 1988*, éds. R. Lew, F. Sauvagnat, Paris: La Lysimaque 1989, s. 183). Na marginesie, echa

wybrzmiewa myśl noblisty Rabindranatha Tagore'a „człowiek ma w sobie milczenie morza, zgiełk ziemi i muzykę powietrza”⁴, nie należy jednak, jak sądzę, popadać w żadne niepotrzebne skrajności w definiowaniu zjawisk literackich ani podejmować próby radykalnej zmiany podejścia do literatury. Niewątpliwie o jej statusie nadal decyduje tekst w formie graficznej (tekst pisany), ale też zarazem głos, zwłaszcza – na szczególnych prawach – głos autora. Konsekwencje takiego ujęcia – mimo iż marginalizowane przez wielu literaturoznawców – są łatwe do zaobserwowania, ponieważ lektura obciążona zostaje niestandardowym działaniem odbiorcy, czynnością słuchania i doświadczeniem audialnym (prowadzi przy tym do uświadomienia sobie ewidentnego faktu, że realizowana jest zawsze w warunkach danego środowiska dźwiękowego). Narzucającą się cechą tak pojmowanej literatury okazuje się s k r y p t o r a l n o ś ć, a mianowicie rozumienie jej w kategoriach pisma i głosu, wiążące się z potrzebą wzięcia pod uwagę zarówno tradycyjnej postaci tekstu (zapisu tekstowego), jak również jego postaci dźwiękowej. W grę wchodzi zatem, oprócz wersji tekstowej, realna obecność głosu (głos *in praesentia*: na żywo lub akuzmatyczny), a także pamięć głosu kształtowana coraz częściej w wyniku zapośredniczonego doświadczenia akuzmatycznego (głos *in absentia* określane różnymi przygodnymi formułami deskryptywnymi w rodzaju „głos pod tekstem”⁵ czy „głos w tekście”⁶). Uwzględnienie nadto całej sieci towarzyszących transferów medialnych utwierdza tylko w przekonaniu co do dzisiejszego funkcjonowania literatury i jej niestabilnego statusu, a zarazem skłania do diagnozy, że mamy do czynienia, jeśli posłużyć się językiem Silvestry Mariniello, z nowymi sposobami transmisji i „archiwizacji doświadczenia”⁷. Precyzyjnie rzecz ujmując, owa „archiwizacja doświadczenia” w sytuacji literatury rozstrzyganej w kategoriach skryptoralności przybiera formę p o d w ó j n e g o a r c h i w u m, obejmuje dwie zasadnicze postaci: graficzną i dźwiękową, które w prostej konsekwencji łączą się z problematyką wizualności oraz audialności.

Próbując przybliżyć tak rozumianą zależność literatury i dźwięku oraz rolę doświadczenia audialnego czytelnika, sięgam świadomie po (nie)oczywisty

formuły pojawiają się w tytule książki Jakuba Momry *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2020).

⁴ R. Tagore, *Zbłąkane ptaki* [w:] *idem, Zbłąkane ptaki oraz inne poezje*, wybór i oprac. R. Stiller, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1961, s. 112.

⁵ Ta sugestywna formuła oznacza głos ujawniany poprzez tekst. Zob. *La voix sous le texte*, Actes du colloque d'Angers 4 et 5 mai 2000, éds. C. Jamain, Angers: Presses de l'Université d'Angers 2002.

⁶ Zob. M. Dolar, *Préface. Is There a Voice in the Text?* [w:] *Sound Effects: The Object Voice in Fiction*, eds. J. Sacido-Romero, S. Mieszkowski, Leiden–Boston: Brill / Rodopi 2015, s. XI–XX.

⁷ S. Mariniello, *L'intermedialité: un concept polymorphe* [w:] *Inter Media. Littérature, cinéma et intermedialité*, éds. C. Vieira, I. Rio Novo, Paris: L'Harmattan 2011, s. 15.

przypadek poezji Tadeusza Różewicza, jego tom *Wiersze przeczytane*⁸ z 2014 roku i trzy różne wersje utworu *Nowe porównania* (1960, 1998, 2014), nie zaś realizacje nawiązujące charakterem do nurtu poezji dźwiękowej, stanowiące przykłady poezji „diafonicznej” (wykorzystującej hałas i eksponującej nowoczesne doświadczenie noise’u), „głośniejszej poezji”⁹, „elektroliryki”, realizacje funkcjonujące jako przypadki transpozycji intermedialnych itd. Różewicza poety, jak dobrze wiadomo, nie zajmują próby werbalizowania doświadczeń słuchowych (argumentów na rzecz takiego twierdzenia dostarcza chociażby wiersz *Głos*¹⁰, który zresztą nie znalazł miejsca w interesującym nas tomie), nie zajmują też praktyki intermedialnego transferu w warunkach kultury audiowizualnej czy wysiłki łączenia bądź konfrontowania poezji z muzyką¹¹. Jednakże pewien gest Różewiczowski związany z realizacjami dźwiękowymi zamieszczonymi i dosadnie skomentowanymi w zbiorze *Wiersze przeczytane*, gest, który pokazuje znakomicie fenomen literatury jako podwójnego archiwum, otwiera tutaj zasadniczą dyskusję nad skryptoralnością i pozwala wkroczyć w jej główną fazę. Wybór poezji Różewicza, „poezji niemuzycznej”¹², nie jest przypadkowy,

⁸ T. Różewicz, *Wiersze przeczytane*, Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy 2014.

⁹ A. Kremer, *Głośniejsza poezja. Uwagi o słuchaniu w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 103–125. Szersze ujęcie tego zjawiska w polskiej literaturze przynosi książka Aleksandry Kremer *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording After World War II*, Cambridge, MA–London: Harvard University Press 2021.

¹⁰ T. Różewicz, *Głos* [w:] *idem*, *Poezja*, t. 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988, s. 363. Zob. też w: *idem*, *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1995, s. 204.

¹¹ Jednoznaczną opinię na temat relacji poezji i muzyki Różewicz formułuje pod koniec lat 50.: „Zgódźmy się na to, że «rozwód współczesnej poezji lirycznej» z muzyką jest faktem dokonany” (T. Różewicz, *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej* [w:] *idem*, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego. Proza*, t. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1990, s. 119). Przy innych okazjach wyznaje: „Myślę również obrazami... [...] przekazuję myśli i uczucia w strukturach bliskich plastyce. Bardzo jestem związany z malarstwem, z muzyką słabo” (*Tramwajem-wierszem do parku-wiersza*, rozmawiała T. Krzemień [w:] *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław: Biuro Literackie 2011, s. 133–134); „[...] żałuję czasem, że nie maluję, że nie udało mi się w formach malarskich pewnych rzeczy wyrazić. [...] Malarzom często bardzo zazdrościę, muzykom nie. Muzyka jest sztuką mistyczną, nieuchwytną, a malarstwo jest bardziej fizyczne, zmysłowe. Bardziej niż poezja” (*Jestem tu, pod ręką*, rozmawiała U. Bielous [w:] *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, s. 182–183).

¹² A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków: Universitas 2002, s. 249. Zob. też: A. Skrendo, *Wstęp* [w:] T. Różewicz, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. A. Skrendo, BN 328/I, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2017, s. CXXVII; M. Lisecka, „Napelnily mnie harmonie żywe”. *Motywy muzyczne w poezji Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków: Universitas 2007, s. 300–310; J. Adamowska, *Beethoven Różewicza i Herberta*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2019, nr 1 („Muzyka i muzyczność w literaturze”), s. 119–124.

bo też chodzi mi nie o specyficzne realizacje literackie, określane na przykład mianem „audiotekstu”¹³, czy poetyckie eksperymenty dźwiękowe, lecz o literaturę w ogólności.

Jakikolwiek kontakt z poezją „czytaną” przez autora i dostępną w postaci nagrania dźwiękowego stwarza dla dzisiejszego odbiorcy sytuację akuzmatycznego bycia w dźwięku i tym samym ujawnia ważne kody porządku oralności oraz porządku wokalnoci. Jeśli uwzględni się fakt istnienia trzech wersji utworu *Nowe porównania*, a mianowicie tradycyjnej publikacji tekstu w tomie *Rozmowa z księciem*¹⁴ (1960), autorskiej realizacji głosowej utrwalonej na płycie CD *Tadeusz Różewicz czyta swoje wiersze*¹⁵ (Polskie Radio Kraków, 1998) oraz charakterystycznego dwutekstu w zbiorze *Wiersze przeczytane* (2014), czyli zapisu tekstowego i realizacji głosowej (zarejestrowanej w Polskim Radio Kraków w 1998 roku), to formuła tytułowa „(nie)obecny głos” pozornie wydaje się nader czytelna: w przypadku tradycyjnej postaci tekstu myśli się wszak o „nieobecnym głosie”, w przypadku wersji głosowej *Tadeusz Różewicz czyta swoje wiersze* – „obecnym głosie”, w przypadku natomiast *Wierszy przeczytanych* – „(nie)obecnym głosie”. W tym świetle Różewiczowską realizację głosową daje się rozumieć na etapie wstępnego rozpoznania jako swoistą translację zapisu tekstowego, z kolei uprzedni względem niej zapis tekstowy jako swoistą translację nieobecnego i niedostępnego już głosu. Niewątpliwie tekst Różewicza w sytuacji istnienia wersji głosowej staje się dla krytyka genetycznego jej przed-tekstem (a jeśli uogólnić powyższe twierdzenie, można powiedzieć, że literatura okazuje się zbiorem przed-tekstów; oczywiście w szerszym znaczeniu niż to, które pojawia się w propozycjach różnych przedstawicieli krytyki genetycznej od momentu ukazania się książki Jeana Bellemina-Noëla *Le Texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*¹⁶). Interesuje mnie

¹³ Taką formułą posługuje się Charles Bernstein, z inicjatywy którego w 2005 roku powstało archiwum dźwiękowych nagrań poezji PennSound. Zob. Ch. Bernstein, *Introduction* [w:] *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, ed. Ch. Bernstein, New York–Oxford: Oxford University Press 1998, s. 3–26.

¹⁴ T. Różewicz, *Nowe porównania* [w:] *idem, Rozmowa z księciem*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1960, s. 55–56.

¹⁵ *Tadeusz Różewicz czyta swoje wiersze*, wybór i układ wierszy Tadeusz Różewicz, red. i opieka reżyserska Romana Bobrowska; muzyka: Ewa Kornecka (fortepian), Stefan Błaszczyński (flet), 1998 (Polskie Radio Kraków, PRK 004) (28. *Nowe porównania*: 1'17"). Na płycie CD zamieszczono autorskie realizacje głosowe czterdziestu dwóch utworów (w tym trzech z tomu *Rozmowa z księciem*, a mianowicie *Można*, *Nowy człowiek* oraz *Nowe porównania*). Te same realizacje głosowe, w tym samym układzie, znalazły się na płycie CD w tomie *Wiersze przeczytane*.

¹⁶ Zob. J. Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris: Librairie Larousse 1972 (w polskim przekładzie ukazał się fragment książki: J. Bellemin-Noël, *Tekst i przed-tekst. Bruliony wiersza Oskara Milosza (fragmenty)*, przeł. K. Krzyżosiak, „Forum Poetyki” 2020, nr 21, s. 54–73). Co dla nas ważne w kontekście dalszych ustaleń, przed-teksty uruchamiają procesy porównywania, które szeroko ujmując

jednak zupełnie inne objaśnienie kwestii tytułowej. Ujęcie literatury jako takiej w kategoriach skryptoralności, podwójnego archiwum, oznacza przede wszystkim to, że realizacja głosowa współlistnieje komplementarnie – na prawach równowagi – z zapisem tekstowym, że jej archiwum w dobie społeczeństwa medialnego tworzone jest jednocześnie poprzez tekst i poprzez głos.

W podwójnym archiwum Różewicza

Koncepcja *Wierszy przeczytanych* jako podwójnego archiwum rodzi zrazu serię zasadniczych pytań związanych z problemem rozumienia dwutekstu. Najważniejsze z tych pytań odnoszą się do charakteru całości poetyckiej i wymagają wyjściowych ustaleń, z czym właściwie mierzy się odbiorca dwóch wersji utworu – wersji tekstowej i wersji głosowej: (1) czy z (przygodną) autorską realizacją tekstu zamieszczoną na płycie CD? nagraniem głosnej lektury zachowującym ślady wykonania w konkretnym miejscu i konkretnym czasie?¹⁷ przykładem „wierszy do słuchania”¹⁸ „tekstu głosowo interpretowanego”¹⁹ „interpretacji głosowej”²⁰ „autorecytacji poetyckich”²⁰ „konkretyzacji”? (2) czy z realizacją autorską dołączoną w trybie wydawniczym do tomu poezji jako gadżet, bonus kuszący atrakcyjnością w dobie konsumpcjonizmu, w realiach społeczeństwa konsumpcyjnego? (3) czy z nietypową interpretacją równoważną z innymi formami werbalnymi (swoistym metatekstem sytuującym się w porządku interpretacji)? (4) czy z fakultatywną postacią tekstu (suplementem)? oryginalnym przykładem „dźwięku tła” dla lektury czytelnika (fenomenem absorbowania

Daniel Ferrer: „Dobrze wiemy, że podstawą metody genetycznej jest porównanie: porównanie zbiorów przed-tekstowych i ich różnic werbalnych, ale też [...] porównanie znaczeń wytworzonych w różnych wersjach i porównanie światów opisanych przez te formy werbalne i przedstawione za pomocą tych znaczeń” (D. Ferrer, *Światy możliwe, światy fikcyjne, światy skonstruowane a proces genezy*, przeł. A. Dziadek, „Forum Poetyki” 2020, nr 21, s. 35; zob. pierwodruk: D. Ferrer, *Mondes possibles, mondes fictionnels, mondes construits et processus de genèse*, „Genesis” 2010, nr 30, s. 114).

¹⁷ Zgodnie z precyzyjną informacją zamieszczoną i w wydaniu realizacji głosowych (*Tadeusz Różewicz czyta swoje wiersze*, 1998), i w tomie z roku 2014: „Wiersze nagrano w Radio Kraków w styczniu 1998 roku”. Zob. T. Różewicz, *Wiersze przeczytane*, s. 102.

¹⁸ A. Dziadek, *Słuchanie jako doświadczenie somatyczne – o wierszach Edwarda Paśewicza* [w:] *idem, Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2014, s. 121 (zob. też: A. Dziadek, *Słuchanie jako doświadczenie somatyczne. O wierszach Edwarda Paśewicza*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 2, s. 221).

¹⁹ Zob. cykl publikacji: *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek 2004; *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, t. 2, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek 2006; *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaja, E. Kruszyńska, t. 3, Toruń: Wydawnictwo MADO 2010.

²⁰ T. Dobrzyńska, L. Pszczołowska, *Wiersz a recytacja*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3–4, s. 264 i n.

nieabsorbującym dźwiękiem powszechnie spotykanym w społeczeństwie medialnym), a mianowicie „dźwiękiem tła” umożliwiającym specyficzne słuchanie literackie? z formą, jak powiedziała by Peter Szendy, „podsluchiwania”?²¹ (5) czy z praktyką słyszenia/słuchania zastępującą w jakiejś mierze czytanie? autonomicznym przekazem audialnym? przykładem literatury intermedialnej? literatury ustnej? literatury przekształcającej się w „oraliturę”?²² (6) czy z rejestracją głosu jako metonimiczną reprezentacją osoby, utrwaleniem śladu cielesności, śladu istnienia? itd.

Ewentualne odpowiedzi na formułowane pytania zależą oczywiście od obranego punktu widzenia i celu argumentacji, niemniej w sytuacji eksponowania tezy, że literatura w realiach społeczeństwa medialnego to dla dzisiejszego odbiorcy jednocześnie fenomen pisma oraz głosu, widać dobrze, iż wybór któregoś z sygnalizowanych zakresów problemowych wspierających się na opozycji wersja tekstowa–wersja głosowa nie byłby tu zadowalający. Odchodząc zatem od opozycyjnego zestawiania wersji tekstowej i wersji głosowej, przyjmuję inne rozwiązanie, które wydaje mi się odpowiedniejsze, a mianowicie radykalne ich współistnienie pozwalające zaakcentować w literaturoznawczej praktyce interpretacyjnej znaczenie fenomenu głosu i doświadczenia audialnego. Mam zarazem świadomość, że kwestia „wierszy przeczytanych” komplikuje się niepomnie w świetle komentarza *od autora*, bowiem Różewicz skupia uwagę odbiorcy jednocześnie na wielu sprawach: specyficznej refleksyjności zawartej w lapidarnej, minimalistycznej wręcz formule „Tajemnica poezji”²³, szczególnej roli twórcy i z gruntu kenotycznego doświadczenia poety (wyrażonego wprost w niedokończonym zdaniu: „Musiał się pomniejszyć, zapomnieć o sobie, musiał upokorzyć swoją dumę, aby przemówiła jego ustami poezja...”²⁴), pokusach współczesnego konsumpcjonizmu (zgodnie z obserwacją, że człowiek – „ten

²¹ P. Szendy, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris: Éditions de Minuit 2007, s. 26 i n.

²² Zob. D.-H. Pageaux, *Multiculturalisme et interculturalité* [w:] *idem, Littératures et cultures en dialogue*, Paris: L'Harmattan 2007, s. 167.

²³ T. Różewicz, *od autora* [w:] *idem, Wiersze przeczytane*, s. 16. Notabene zdanie to, podobnie jak cały Różewiczowski komentarz, pojawia się parokrotnie w rozmaitych konstatacjach. Zob. *idem, Posłowie* [w:] *idem, Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994* (s. 667: „Wielka tajemnica poezji”); ta sama wersja *Posłowia* także w: *idem, Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2000, s. 667); *idem, Posłowie* [w:] *idem, Utwory zebrane*, t. 3: *Proza*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2004 (s. 135: „Wielka tajemnica poezji”); *idem, „Niepokój” trwa do dnia dzisiejszego* [w:] *idem, Margines, ale...*, wybór i opracowanie J. Stolarczyk, Wrocław: Biuro Literackie 2010 (s. 271: „Tajemnica poezji”).

²⁴ *Idem, od autora* [w:] *idem, Wiersze przeczytane*, s. 16. Por. *idem, Posłowie* [w:] *idem, Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, s. 667. W innych miejscach zdanie to przybiera formę: „Musiał zapomnieć o sobie, aby przemówiła jego ustami poezja” (zob. *idem, Posłowie* [w:] *idem, Utwory zebrane*, t. 3: *Proza*, s. 136; *idem, „Niepokój” trwa do dnia dzisiejszego* [w:] *idem, Margines, ale...*, s. 271).

ssak” – „Nie żyje, ale konsumuje”²⁵), dewastującej sile polityki („Polityka zjada poezję i poetów...”²⁶), wreszcie fenomenie lektury i głośnej realizacji odslaniającej płynność, niestabilność, niefinalność poetyckiej artykulacji (co przynosi już nawet doświadczenie zupełnie przygodnych zdarzeń ujawniających oczywistą przypadłość ludzkiego działania: „Często na wieczorach autorskich skracam swoje wiersze, w czasie czytania opuszczam jakieś słowa, które mi dokuczają, opuszczam całe zwrotki...”²⁷). W sytuacji komentowania przez Różewicza specyfiki realizacji głosowych wyjątkowo ważne okazuje się objaśnianie poezji przy użyciu określeń „forma formująca” i „forma w ruchu”²⁸, któremu towarzyszy odwołanie do utworu *Na powierzchni poematu i w środku*²⁹, podobnie jak mówienie o wierszach jako „organizmach żywych, oddychających...”³⁰.

Powyższe spostrzeżenia Różewicza, poniekąd rozproszone refleksje, mogą wyznaczyć istotny kierunek interpretacji. W ich kontekście, przechodząc do wiersza *Nowe porównania*, nie wystarczy powtórzyć raz jeszcze, że trzy przywołane wydania utworu sugerują trzy możliwości interpretacyjne: po pierwsze – wersji tekstowej, po drugie – wersji głosowej, po trzeciej – jednocześnie wersji tekstowej i wersji głosowej. Nie wystarczy twierdzić, że trzy różne możliwości lub raczej potencjalne fazy interpretacji oznaczają w punkcie wyjścia

²⁵ *Idem, od autora [w:] idem, Wiersze przeczytane*, s. 17. Por. *idem, Posłowie [w:] idem, Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, s. 670; *idem, Posłowie [w:] idem, Utwory zebrane*, t. 3: *Proza*, s. 138; *idem, „Niepokój” trwa do dnia dzisiejszego [w:] idem, Margines, ale...*, s. 273.

²⁶ *Idem, od autora [w:] idem, Wiersze przeczytane*, s. 17. Por. *idem, Posłowie [w:] idem, Utwory zebrane*, t. 3: *Proza*, s. 139; *idem, Posłowie [w:] idem, Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, s. 671.

²⁷ *Idem, od autora [w:] idem, Wiersze przeczytane*, s. 17. Por. *idem, Posłowie [w:] idem, Utwory zebrane*, t. 3: *Proza*, s. 137; *idem, Posłowie [w:] idem, Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, s. 669. W mowie wygłoszonej 1 czerwca 2006 roku z okazji przyznania doktoratu honoris causa Uniwersytetu Gdańskiego komentarz ten ma następującą postać: „Często na wieczorach autorskich skracam swoje wiersze, w czasie czytania opuszczam jakieś słowa, które mi dokuczają, uwierają mnie. Opuszczam nawet całe zwrotki” (*idem, „Niepokój” trwa do dnia dzisiejszego [w:] idem, Margines, ale...*, s. 273).

²⁸ Różewicz podkreśla: „Interesowała mnie nie forma końcowa, ale «forma formująca», nie wiersz «doskonały», ale forma w ruchu i asymetria formy” (*idem, od autora [w:] idem, Wiersze przeczytane*, s. 17. Por. *idem, Posłowie [w:] idem, Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, s. 671; *idem, Posłowie [w:] idem, Utwory zebrane*, t. 3: *Proza*, s. 138; *idem, „Niepokój” trwa do dnia dzisiejszego [w:] idem, Margines, ale...*, s. 273).

²⁹ *Idem, Na powierzchni poematu i w środku [w:] idem, Na powierzchni poematu i w środku. Nowy wybór wierszy*, Warszawa: Czytelnik 1983, s. 81–83.

³⁰ *Idem, od autora [w:] idem, Wiersze przeczytane*, s. 17. W innych miejscach pojawia się zapis z dywizem, gdy mowa o „wierszach-organizmach żywych, oddychających...” (zob. *idem, Posłowie [w:] idem, Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, s. 671; *idem, Posłowie [w:] idem, Utwory zebrane*, t. 3: *Proza*, s. 138; *idem, „Niepokój” trwa do dnia dzisiejszego [w:] idem, Margines, ale*, s. 273).

zupełnie inne rozłożenie akcentów, że tekst graficzny określa warunki tradycyjnej, cichej lektury; głos – warunki wyłącznie słuchania czy odsłuchania (odsłuchiwanie) realizacji dźwiękowej, wreszcie tekst graficzny oraz głos³¹ – czytanie i słuchanie, warunki odbioru, w przypadku którego, należałoby dodać, w centrum uwagi może pojawić się również pamięć głosu Różewicza, a także specyficzne „odsłuchiwanie tekstu” (zjawisko tzw. głosu w tekście). Z pewnością trzeba się uważnie przyjrzeć konsekwencjom tych trzech możliwości interpretacyjnych i zastanowić się, na ile odsłaniają one i uzasadniają cel Różewiczowskiego działania.

Próba interpretacji wersji tekstowej, a zatem utworu pomieszczonego w tomie *Rozmowa z księciem* (czy w innych wyborach wierszy³²), skupia się na problemie porównania i porównywania, niemożności języka. Prowadzi do analizy sposobu, w jaki Różewicz obnaża rzekomo zasadne analogie konstruowane w oparciu o dostrzegane podobieństwa, w jaki obnaża obiegowe schematy poznawcze powielane w procesie poznawania oraz rozumienia rzeczywistości. Wstępnie konkludując, tradycyjna lektura tekstu umożliwia prześledzenie rozmaitych reguł i przypadków, które stopniowo ujawniają dysfunkcyjny charakter „porównań”, umożliwia konfrontowanie się z „demonem analogii”³³, zwłaszcza z efektami tego rodzaju myślenia w przypadku sfery cielesności:

Nowe porównania

Do czego porównasz
Dzień
czy do nocy
do czego porównasz
jabłko
czy do królestwa
do czego porównasz
ciało

³¹ Głos w tym wypadku niezmiennie łączony jest z doświadczeniem audialnym, a zatem nie chodzi, jak w propozycji Wojciecha Kruszewskiego, o jego metaforyczne rozumienie: czy to „głos anonima”, czy to „głos reprezentanta pokolenia”, czy to „głos literackiego alter ego poety”. Zob. W. Kruszewski, *Podmiot czy głos?* [w:] *idem, Deus Desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2005, s. 62–65.

³² Zob. m.in.: T. Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy 1945–1961*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1963, s. 134; *idem, Poezja*, s. 511; *idem, Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, s. 272; *idem, Utwory zebrane. Poezja*, t. 2, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2006, s. 161.

³³ Jak pisze Roland Barthes: „kiedy wyłania się jakaś forma, od razu musi coś przypominać: wydaje się, że ludzkość jest skazana na Analogię” (R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2011, s. 54; podkr. – R.B.; zob. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris: Seuil 1980, s. 48).

w nocy
 ciszę
 między ustami
 między
 do czego porównasz oko
 rękę w ciemności
 prawą do lewej
 zęby język wargi
 pocałunek
 do czego porównasz
 biodro
 włosy
 palce u ręki
 oddech
 milczenie
 poezję
 w świetle dnia
 w nocy

Wstępne rozpoznanie Różewicza oraz jego pośrednie dowodzenie, na które składa się siedemnaście ogniów, jednostkowych argumentów, ujawnia i bezzasadność porównania³⁴, i niemożność czy iluzoryczność porównywania – jako formy poznania, mówiąc w największym uproszczeniu, opierającej się czy to na relacji podobieństwa (schemacie „tożsamościowym”), czy to na relacji różnicy (schemacie antytetycznym). Kolejne ogniwa układają się w zamierzoną całość przy użyciu swoistej poetyki braku: „dzień” umożliwia co najwyżej antytetyczne zestawienie (dzień–noc); „jabłko” pojawia się na mocy symbolu, związku metonimicznego (jabłko–królestwo); „ciało” i „cisza” – to pierwsze formuły pozbawione elementu *comparans*, funkcjonujące bez żadnych proponowanych punktów odniesienia; słowo „między” zostaje użyte w sposób jeszcze bardziej niejednoznaczny (do tej kwestii zaraz wrócę). W czasie lektury dalszej części utworu przykuwa uwagę przejście do sfery cielesności i stopniowe wzmacnianie przeświadczenia o bezskutecznym wysiłku porównywania: przywoływane słowa nie mieszczą się w siłach jakichkolwiek schematów porównań, akcentowany jest jedynie dotkliwy brak takiej możliwości w przypadku kolejnych części ciała (takich jak „oko”, „ręka w ciemności”, „zęby”, „język”, „wargi”, „biodro”, „włosy”, „palce u ręki”) i sytuacji doświadczenia somatycznego („pocałunek”; „oddech”; „milczenie”, które należałoby wiązać

³⁴ Co symptomatyczne, Różewicz już we wczesnych utworach poetyckich jest wyraźnie powściągliwy w stosowaniu porównań. Zob. A. Kudra, *Porównanie w poezji Tadeusza Różewicza (lata 1945–1950)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2003, nr 6, s. 313.

z wcześniej użytym słowem „cisza” i procesem słyszenia). Enumerację odnoszącą się do sfery cielesności domyka słowo „poezja” – przynależne, jak się wydaje w pierwszym oglądzie tekstowym, do innego porządku niż poprzedzające je bezpośrednio ogniwa niemożliwych porównań. Tekst w tym wypadku pozwala przemyśleć, co trafnie zostaje odnotowane przez Tomasza Bilczewskiego, „kryzys podobieństwa i kryzys relacji”³⁵, nie bez powodu interesuje komparatystów rozważających w XXI wieku problematyczną kwestię procedur komparatystycznych³⁶. Niewątpliwie *Nowe porównania* traktują o istnieniu nieredukowalnego dystansu w porządku słów i rzeczy (dystansu nieprzekraczalnego mimo dyspozycji umysłu, zniewalającej mocy habitusu³⁷, by odwołać się mimochodem do Pierre’a Bourdieu), ujawniają impas porównania i porównywania, stan nieporównywalności, problematyczność starej formuły *aliquid stat pro aliquo*. Umberto Eco zapewne wywiódłby tutaj całą interpretację „z szesnastowiecznego podręcznika *ars memoriae*”, ustalając skrupulatnie „szereg automatyzmów skojarzeniowych powszechnie uchodzących za skuteczne”...³⁸

Głos Różewicza: tryb wokalkności

W przypadku wersji tekstowej paradoksalny impas związany z porównaniem i porównywaniem wydobywa od początku, co zrozumiałe, obsesyjnie powracające pytanie „do czego porównasz”, łączące się z trybem mówienia i argumentacją zawartą w samym głosie. W sposób szczególny ujawnia to w utworze wers 12 – niejednoznaczna forma „między”, słowo, które wydaje się stanowić fragmentaryczne powtórzenie pytania „[do czego porównasz] ciszę / m i ę d z y ustami” (wersy 10–11), a które jednak staje się elementem zyskującym autonomię, o statusie, by tak to ująć, rzeczownika. Jednocześnie – co istotne – niuanse te odsłania dopiero realizacja głosowa, wszak w zapisie użycie „między” sugeruje

³⁵ T. Bilczewski, *Anatomia i historia porównania* [w:] *idem, Porównanie i przekład. Komparatystryka między tablicą anatoma a laboratorium cyfrowym*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2016, s. 78.

³⁶ Tekst Różewicza przywołuje w całości Edward Balcerzan w jednej ze swoich książek poświęconych przekładowi i komparatyście literackiej. Zob. E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translatoologii i komparatystryki*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2009, s. 196 (zob. też: s. 191).

³⁷ Zob. m.in.: P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa: Oficyna Naukowa 2006, *passim* (zob. P. Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris: Éditions du Seuil 1997).

³⁸ Komentarze te Umberto Eco formułuje w 1990 roku w związku z cyklem wykładów Tannera organizowanych w Cambridge. U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów* [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków: Wydawnictwo Znak 2008, s. 52 (zob. U. Eco, *Overinterpreting Texts* [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretation and Overinterpretation*, ed. S. Collini, Cambridge: Cambridge University Press 1992, s. 46).

właśnie fragmentaryczne powtórzenie wcześniejszego wyrażenia. Przyimek „między” otoczony w realizacji głosowej wymowną ciszą – niezasygnalizowaną w zapisie tekstowym niestandardową pauzą przed i po (ma ona zupełnie inną postać niż pauzy w analogicznych punktach pozostałych wersów) – z pewnością wymyka się jednoznacznej interpretacji. Otóż cisza wypełniająca miejsca nieobecnych elementów porównania (i *comparandum*, i *comparans*), które są już – lub jeszcze – nieznane, nie pozwala mówić o reminiscencji wcześniej sygnalizowanego porównania (wykorzystany zostaje w tym wypadku mechanizm „dwustopniowej” protozeugmy): „[do czego porównasz] ~~ciszę~~ między ~~ustami~~”, pozwala natomiast twierdzić, że „między” funkcjonuje na prawach *comparandum*: „[do czego porównasz] między” (ta możliwość jest nieczytelna – i chyba nie była w ogóle brana pod uwagę – w sytuacji trybu lektury samego tekstu)³⁹.

Ten drobny szczegół dotyczący użycia i rozumienia formy „między” dobrze pokazuje, w moim przekonaniu, problem skryptoralności, nieuniknioną integralność wersji tekstowej i wersji głosowej: pozostają one, jeśli można tak powiedzieć, w relacji o charakterze kohezyjnym (zgodnie z etymologią łac. *cohaesio* – ‘stykanie się’), nie zaś adhezyjnym (łac. *adhaesio* – ‘przyleganie’). Zasadnicze konsekwencje wynikające z uwzględnienia waloru głosu i realizacji głosowej wiążą się także z pojmowaniem ostatniego ogniwa enumeracyjnego – „poezji” (wers 24). „Poezja” jako słowo domykające Różewiczowską enumerację otwiera dwie możliwości interpretacyjne: oznacza oczywiście, w trybie tradycyjnej lektury, jedną z dziedzin sztuki, jedną z praktyk posługiwania się językiem, jedną z form refleksyjności, poezję jako taką (stąd wcześniejszy problem z jej usytuowaniem w ciągu enumeracyjnym), a jednocześnie – za sprawą realizacji głosowej – poezję, która jest związana z mówieniem, głosem jako artykulacją ciała (poezję więc wpisującą się doskonale w sekwencję łączoną z porządkiem cielesności). Inaczej rzecz ujmując, „poezja” sytuowana w łańcuchu argumentów wysuwanych przeciwko zasadności logiki porównania, jak zostało to już zasygnalizowane, w niejednoznaczny sposób – w perspektywie lektury samego tekstu – domyka enumerację zorientowaną na sferę cielesności i dopiero realizacja głosowa przesądza o potrzebie jej umieszczenia w tym właśnie porządku.

Objaśnione w świetle wersji głosowej dwa detale utworu, ujawniające szczegóły funkcjonowania słów „między” i „poezja”, nie wyczerpują jeszcze kwestii głosu i działania dźwięku. Proponowana analiza ograniczała się dotychczas do tego, co dyskursywne, stąd też w centrum refleksji pozostawała oralność. Fenomen wybrzmiewającego głosu należy jednak ująć w dwóch różnych i komplementarnych wymiarach, a mianowicie w porządku oralności (głos

³⁹ Ten kontekst rzuca nowe światło na komentarz Lucylli Pszczołowskiej, że wiersz Różewiczowski jest charakterystyczny ze względu na „nienarzucającą się obecność formy wierszowej oraz na wielość pauz” (L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław: Wydawnictwo Funna 2001, s. 364).

traktowany jest wówczas jako nośnik języka) oraz w porządku wokalnności (chodzi o głos „w oderwaniu” od języka⁴⁰, czyli o jego fizyczną, cielesną naturę). Obydwa te wymiary od dawna interesują i twórców literackich (wystarczy przywołać fragment cyklu powieściowego Prousta odnoszący się do słuchania głosu, jego znaczenia w sferze wokalnności⁴¹), i komentatorów analizujących rozmaite realizacje oralne czy przejawy oralności⁴². Jak wiadomo, oralność pochłaniała uwagę takich badaczy jak Milman Parry, Albert B. Lord, John Miles Foley, Walter J. Ong, koncentrujących się na zjawiskach oralnych występujących w różnych fazach kultury zachodnioeuropejskiej (i nie tylko), wokalnność z kolei – zagadnienie stosunkowo rzadko podejmowane – takich autorów jak Paul Zumthor, Roland Barthes (jeśli uwzględnić koncepcję głosu objaśnianą w tekście *Le grain de la voix*⁴³), Corrado Bologna⁴⁴ czy Adriano Cavarero⁴⁵. Traktowanie głosu w kategoriach wokalnności powoduje odejście od logocentrycznej teorii głosu, zerwanie z ideą obiektywnego, transparentnego przekazu językowego, radykalne zatem oddalenie od jakiegokolwiek możliwości schematycznego porównania i upraszczającej logiki porównywania. W prostej konsekwencji prowadzi do uznania prymatu głosu nad słowem, koncentrowania się na jego cielesnym aspekcie, jednostkowym, przygodnym doświadczeniu.

Logika porównania, co widać teraz znacznie lepiej, zostaje w utworze Różewicza zakwestionowana nie tylko za sprawą reguł językowych, poprzez poetykę braku (m.in. przez wyeliminowanie podstawy porównania – formuły „jak”, która w ogóle nie pojawia się *expressis verbis*), ale także za sprawą fenomenu głosu, zdarzenia głosowego. Nie trzeba tutaj przesadnie dowodzić,

⁴⁰ W tym wypadku, jak stwierdza lakonicznie Paul Zumthor, „głos wykracza poza słowo” (P. Zumthor, *Oralité, „Intermédialités”* 2008, no 12, s. 172).

⁴¹ Chodzi tutaj o doświadczenie słyszenia głosu przybliżone w tomie *Le Côté de Guermantes*. Zob. M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 3: *Strona Guermantes*, przeł. T. (Boy) Żeleński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1965, s. 159 (zob. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. 3: *Le Côté de Guermantes*, Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française 1920, s. 121).

⁴² W związku ze skalą zainteresowania problemem dość powiedzieć, że w przypadku samej tylko specyfiki tekstu Wulf Oesterreicher wyróżnia aż osiem rodzajów oralności. Zob. W. Oesterreicher, *Types of Orality in Text* [w:] *Written Voices, Spoken Signs: Tradition, Performance, and the Epic Text*, eds. E. Bakker, A. Kahane, Cambridge MA–London: Harvard University Press 1997, s. 190–214.

⁴³ R. Barthes, *Le grain de la voix* [w:] *idem, L’Obvie et l’obtus: Essais critiques III*, Paris: Seuil 1982, s. 236–245 (zob. przekład: R. Barthes, *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 229–237).

⁴⁴ C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna: Il Mulino 1992.

⁴⁵ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, Milano: Feltrinelli 2003 (przekład ang.: A. Cavarero, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, przeł. P.A. Kottman, Stanford: Stanford University Press 2005; fragment *Multiple Voices* zamieszczony [w:] *The Sound Studies Reader*, ed. J. Sterne, London–New York: Routledge 2012, s. 520–532).

jakie w tym wypadku jest dla interpretatora znaczenie realizacji głosowej i trybu mówienia Różewicza⁴⁶, mówienia ascetycznym, „całkiem powszechnym głosem”⁴⁷ – z uwagi na tembr, spowolnione tempo, stonowaną ekspresję, oszczędne modulowanie głosu, niedoskonałości dykcji, naturalność czy zwyczajność; innymi słowy, całą naddaną argumentację zawartą w głosie (to charakterystyczny sposób poetyckiego mówienia, rozpoznawalny bez potrzeby wskazywania punktów odniesienia i odmiennych praktyk, przywoływania na przykład Białoszewskiego i jego obsesji pisania-mówienia). Truizmem byłoby twierdzić, że chodzi o niepowtarzalny, niepodrabialny głos, bo to przecież specyfika każdego głosu ludzkiego (samo określenie „niepowtarzalny głos” – niebezpieczny pleonazm – rodzi zasadny opór). Głosy jakichkolwiek osób pozostają w nieredukowalnym dystansie, co ilustruje znakomicie już biblijna historia z Księgi Rodzaju, związana z Izaakem udzielającym błogosławieństwa przebiegłemu Jakubowi, który podszywa się pod swego brata Ezawa (Rdz 27, 21–24)⁴⁸. Wiadomo, że wybrzmiewający głos nigdy nie jest bezosobowy, „uniwersalny”, że uniemożliwia przezroczysty, klarowny przekaz ze względu na walor wokalnoci, „ziarno głosu”. Problem nieporównywalności u Różewicza, powtórzmy, wynika więc w ostatecznym rozrachunku nie tylko z pozornie logicznych form językowych funkcjonujących powszechnie jako porównania, powiązanych z myśleniem racjonalnym, porządkującym itp., nie tylko z tego, co dyskursywne, ale przede wszystkim tkwi w materii samego głosu łączonej z porządkiem wokalnoci (być może poznajemy tu powód włączenia do *Wierszy przeczytanych* utworu *Nowe porównania*, jednego z zaledwie trzech wybranych przez autora z tomu *Rozmowa z księciem*). Przy okazji rozstrzygnięcia znaczenia koncepcji tomu z 2014 roku musi zresztą zastanawiać zaskakująca zbieżność ascetycznego głosu i ascetycznego stylu tej poezji, „ascetyczna poetyka Różewicza”⁴⁹, „ascetyczność”⁵⁰ poety. Jeżeli głos konkretnej osoby staje

⁴⁶ Zob. komentarze: T. Dobrzyńska, L. Pszczołowska, *op.cit.*, s. 278–280; A. Kremer, *Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich*, s. 105, 121; A. Kremer, *Unbeautiful Readings: Tadeusz Różewicz against Julian Przyboś [w:] eadem, The Sound of Modern Polish Poetry. Performance and Recording After World War II*, s. 217–262 (zob. też: s. 26, 36, 37).

⁴⁷ T. Dobrzyńska, L. Pszczołowska, *op.cit.*, s. 278.

⁴⁸ W przekładzie Biblii Tysiąclecia historia ta przybiera następującą postać: „Wtedy Izaak rzekł do Jakuba: «Zbliź się, abym dotknąwszy ciebie, mógł się upewnić, czy to mój syn, Ezaw, czy nie». Jakub przybliżył się do swego ojca, Izaaka, a ten, dotknąwszy go, rzekł: «Głos jest głosem Jakuba, ale ręce – rękami Ezawa!». Nie rozpoznał jednak Jakuba, gdyż jego ręce były owłosione jak ręce Ezawa. A mając udzielić mu błogosławieństwa, zapytał go jeszcze: «Ty jesteś syn mój, Ezaw?». Jakub odpowiedział: «Ja jestem»” (*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (Biblia Tysiąclecia), Poznań: Wydawnictwo Pallottinum 2003, s. 46).

⁴⁹ A. Kremer, *Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich*, s. 121.

⁵⁰ T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków: Universitas 2005, s. 44.

się „znakiem tożsamości, jak podpis, odcisk palca czy fragment DNA”⁵¹, to głos Różewicza staje się nadto znakiem tożsamości jego poezji – znoszącym wszelką możliwość porównywania.

Konstruowanie porównania, jak i wysiłek porównywania wspiera się na określonej schematyzacji i automatyzacji, czyli bezkrytycznym akceptowaniu podobieństwa lub – w trybie negatywnym – różnicy. Głos u Różewicza prowadzi tymczasem w inne rejony myślenia, a tym samym wiąże się z perspektywą etyczną, z wywołaniem, jak to ujmuje Tomasz Kunz, „doświadczenia etycznego”⁵². W zrozumieniu roli tak pojmowanego fenomenu głosu pomocne może się okazać, moim zdaniem, odwołanie do propozycji Edgara Morina i objaśnienie procesu poznawczego przy użyciu dwóch konfrontowanych przez francuskiego filozofa i socjologa metafor: „prawa” [*la loi*] oraz „drogi” [*la voie*]⁵³. O ile w porządku „prawa”, logiki unieruchomienia, sytuuje się schematyczne porównanie, bezwiednie powielany akt porównywania, o tyle w porządku „drogi” – myślenie negujące wartość skonwencjonalizowanego porównania, siłą rzeczy akcentujące stan nieporównywalności (ta intencja u Różewicza, wydatnie skądinąd podkreślona tonem wypowiedzi, jest czytelna od momentu zasygnalizowania problemu w pierwszym wersie: „do czego porównasz”). Owa nieporównywalność – czy lepiej byłoby powiedzieć w szerszym wymiarze etycznym: równoważność – wymaga zrazu innego podejścia do języka wykorzystywanego w jakiegokolwiek praktyce komunikacyjnej, akceptacji jego swoistego nieumiejscowienia, pozostawania poza porządkiem „prawa”. Na marginesie warto dodać, że istniejąca w języku francuskim, a nieobecna w polskim, zbieżność foniczna/fonetyczna radykalnie łącząca głos [*la voix*] z drogą [*la voie*] (*la voix* i *la voie* to wyrazy homofoniczne) w sposób sugestywny odsłania dynamikę, osobliwość i w konsekwencji nieporównywalność takiego lub innego zdarzenia głosowego (w tym oczywiście realizacji głosowej poezji). Wybrzmiewający głos kapitalnie więc i chyba najdobitniej oddaje główną myśl rozwijaną w utworze *Nowe porównania*: ze względu na to, że stanowi jednorazowe, niepowtarzalne zdarzenie – nie daje się porównać z niczym innym, jest i pozostaje tym, co nieuchwytnie (nieporównywalne), tym, co pozwala być może zasadnie mówić o prawdzie, prawdzie głosu.

⁵¹ Ch. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, przeł. A. Sawisz, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2008, s. 20 (zob. pierwodruk: Ch. Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris: La Découverte 1999, s. 14).

⁵² Zob. T. Kunz, *op.cit.*, s. 91. Podkr. – T.K.

⁵³ W kontekście Różewicza kwestionującego zasadność porównania zaskakująco aktualna okazuje się konstatacja Edgara Morina: „W istocie można więc powiedzieć, że droga musi złamać prawo, by zastąpić je nowym prawem” (E. Morin, T. Ramadan, *Au péril des idées. Les grandes questions de notre temps*, entretiens avec Claude-Henry du Bord, Paris: Presses du Châtelet 2014, s. 264).

Poezja – *être à l'écoute* – „forma w ruchu”

W przypadku „wierszy przeczytanych” (przez Tadeusza Różewicza (poetę, by tak to ująć, „tradycyjnego”, którego w zasadzie nic nie łączy z twórcami na przykład poezji dźwiękowej czy literatury intermedialnej) nie chodzi z pewnością o przygodną, sytuacyjną „interpretację głosową”. Skłonny byłbym twierdzić, że głosowa realizacja w wielu różnych wypadkach tradycyjnych zapisów literackich – między innymi właśnie *Wierszy przeczytanych* – nie jest żadną „interpretacją” danego tekstu (potencjalnie orientującą czy reorientującą proces jego lektury przez czytelników, wskazującą kierunek ewentualnych kolejnych odczytań utworu podobnie jak dzieje się w kanonizującej praktyce literaturoznawczej), to znaczy interpretacją rozumianą jako wtórna wykładnia, głosowa glosa istniejąca na prawach metatekstu, swoisty suplement interpretacyjny itd., lecz równoważną, oryginalną formą, realizacją, którą należałoby uznać za właściwą wersję utworu. Teresa Dobrzyńska i Lucylla Pszczołowska na podstawie przeprowadzonej analizy wiersza *Kasztan*⁵⁴ (z tomu *Czerwona rękawiczka*), analizy jednocześnie jego „postaci graficznej” oraz „przekazu fonicznego”⁵⁵, doszły niegdyś w perspektywie wersologii do wniosku, iż „w przekazie fonicznym otrzymujemy w jakimś stopniu inny utwór niż znany nam z tekstu graficznego”⁵⁶. Wersja głosowa u Różewicza, jak sądzę, jest jednak zbieżna czy też „tożsama” (kohezyjna, by użyć wcześniejszego określenia) z wersją tekstową w tym sensie, że nie stanowi przejawu kontra-dykcji. Pojawiające się drobne zmiany realizacyjne, świadczące o „formie w ruchu” i przypadłości mówienia, na przykład eliminacje lub przesunięcia słów⁵⁷ (notabene tego rodzaju modyfikacje nie występują w przypadku utworu *Nowe porównania*) bądź zaburzenia i napięcia między rozczłonowaniem składniowym a rozczłonowaniem wersowym, nie mogą być podstawą do traktowania dwóch wersji jako odrębnych czy niezależnych. W sytuacji *Wierszy przeczytanych* Różewicza – wierszy zapisanych i zarazem „wierszy przeczytanych” (nie ulega już chyba teraz wątpliwości, że sens tej formuły wiązać trzeba nade wszystko z realizacją głosową) – nie chodzi o proces intermedialnej rekontekstualizacji literatury, wtórnie konstruowany w stosunku do zapisu tekstowego przekaz audialny, lecz o koncepcję poezji objaśnianą sugestywnie w przedmowie *od autora*. *Wiersze przeczytane* to pod względem koncepcyjnym poezja zdeponowana w głosie i w zapisie tekstowym, w podwójnym archiwum.

⁵⁴ T. Różewicz, *Kasztan* [w:] *idem*, *Czerwona rękawiczka*, Kraków: Spółdzielnia Wydawnicza „Książka” 1948, s. 12.

⁵⁵ T. Dobrzyńska, L. Pszczołowska, *op.cit.*, s. 278–279.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 280.

⁵⁷ Zmiany pojawiają się w wielu miejscach, zob. np. *Róża* (T. Różewicz, *Wiersze przeczytane*, s. 26), *Ocalony* (*ibidem*, s. 28–29), *List do ludożerców* (*ibidem*, s. 60–61), *Zwierciadło* (*ibidem*, s. 84–85).

W przypadku słuchania głosu Różewicza formuła Jeana-Luca Nancy'ego *être à l'écoute*⁵⁸ przybiera specyficzne znaczenie, z pewnością nie dotyczy takich zjawisk dźwiękowych, które pojawiają się na przykład w kontekście poetyckich działań translacyjnych Stanisława Barańczaka związanych z muzyką⁵⁹. Różewiczowska poezja uchodząca za „poezję niemuzyczną”, a nawet za przykład „«demuzykalizacji» poezji”⁶⁰, pozwala jednak w innym wymiarze podjąć kwestię słyszenia/słuchania i doświadczenia audialnego, poniekąd radykalnie, skoro dotyka sprawy dzisiejszego statusu poezji i w jakiejś mierze całej literatury. Inaczej mówiąc, *Wiersze przeczytane* Różewicza nie odnoszą się ani do fenomenu *ascoltando*⁶¹ (z zupełnie inną sytuacją, by powtórzyć, spotykamy się w przypadku słuchającego Barańczaka oraz jego poezji scalającej w sposób nierozdzielny logos i melos), ani do „słuchającego” twórcy skupionego na zjawiskach dźwiękowych języka-hałasów czy symultaniczności rozmaitych dźwięków (co znane dobrze od czasu aktywności przedstawicieli pierwszych awangard), wiążą się natomiast z głosem: oralnością i wokalnnością, potrzebą sytuowania na nowo „języka-w-dźwięku”. Autor *Wierszy przeczytanych* przywraca poezji głos, lokuje ją – ze względu na specyfikę języka i mowy – w przestrzeni audiosfery i indywidualnego doświadczenia audialnego, dzięki także wersji głosowej dociera do tego jej stanu, w którym zachowana zostaje „forma formująca”, „forma w ruchu”. W kontekście innych uwag poety wprowadzających do wyboru wierszy z 1998 i 2014 roku Różewiczowskie stwierdzenie: „Może warto zakwestionować nienaruszalność, nietykalność wiersza – póki jego twórca żyje”⁶²

⁵⁸ Jean-Luc Nancy nie daje jednoznacznej wykładni tej formuły, która wiąże się u niego i z oddawaniem się słuchaniu (*être adonné à l'écoute*), i z samym miejscem słuchania (*être aux écoutes*), i z pozostawianiem pod wpływem słuchania objaśnianym poprzez analogię do bycia w świecie (*être à l'écoute – être au monde*). J.-L. Nancy, *À l'écoute*, Paris: Éditions Galilée 2002, s. 16–17. Adam Dziadek tłumaczy *être à l'écoute* Nancy'ego jako „bycie-słuchanie” (A. Dziadek, *Słuchanie jako doświadczenie somatyczne – o wierszach Edwarda Pasewicza*, s. 124; zob. też: *idem*, *Słuchanie jako doświadczenie somatyczne. O wierszach Edwarda Pasewicza*, s. 223).

⁵⁹ Zob. *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, red. R. Krynicki, Kraków: Wydawnictwo a5 2016.

⁶⁰ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, s. 251.

⁶¹ J.-L. Nancy, *Ascoltando* [w:] P. Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris: Éditions de Minuit 2001, s. 5–12.

⁶² T. Różewicz, *od autora* [w:] *idem*, *Wiersze przeczytane*, s. 16. Trzeba podkreślić, że komentarz ten, co wymowne, przybiera jeszcze kilka innych form: „Może c z a s zakwestionować nienaruszalność, nietykalność wiersza – póki jego twórca żyje” (*idem*, *Posłowie* [w:] *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, s. 669), „Może p o r a zakwestionować nienaruszalność, nietykalność wiersza – póki jego twórca żyje” (*idem*, *Posłowie* [w:] *idem*, *Utwory zebrane*, t. 3: *Proza*, s. 137), „Może j e d n a k p o r a zakwestionować nienaruszalność, nietykalność wiersza – póki jego twórca żyje” (*idem*, „*Niepokój*” *trwa do dnia dzisiejszego* [w:] *idem*, *Margines, ale...*, s. 273). Podkr. – A.H.

wyduje się wystarczająco czytelną sugestią – „nietykalność wiersza” kwestionowana jest chyba przede wszystkim poprzez głos autora. Przy tej okazji należałoby jeszcze przynajmniej zasygnalizować problem faktycznego powodu modyfikacji kolejnych wersji tekstowych różnych utworów Różewicza, problem wielokrotnie już objaśniany, który daje się wiązać i z interesującą z punktu widzenia krytyka genetycznego „podwójnością przekazu”⁶³ (to formuła Stanisława Jaworskiego), i zapewne z fenomenem autorskich realizacji głosowych.

Poezja dla Różewicza oraz dla dzisiejszego odbiorcy to wiersze zapisane i „wiersze przeczytane”, a zatem rozumienie literatury w kategoriach skryptoralności. Co charakterystyczne, w *Wierszach przeczytanych* – w przeciwieństwie do innych tomów poety⁶⁴ – nie pojawiają się żadne rozpraszające uwagę czytelnika elementy związane z wizualnością, na przykład reprodukcje rękopisów, odręczne poprawki czy rysunki. Niepowtarzalność poezji potwierdzona jest tym razem głosem autora, jednostkowy rys zostaje jej nadany w sposób wyjątkowy – sygnaturą głosową. Ważny przy tym okazuje się pewien szczególnie komentarza odautorskiego, który pozwala wyprowadzić dotychczasową refleksję poza problem podwójnego archiwum. Poezja, owa „forma w ruchu”, może funkcjonować w wielu różnych przestrzeniach; dość powiedzieć, że pierwsza uwaga Różewicza na temat poezji zamieszczona w tomie *Wiersze przeczytane* odnosi się do specyficznego zapisu Goethego (*Über allen Gipfeln ist Ruh*) i że nieprzypadkowo chodzi o „krótki wiersz, napisany prawdopodobnie wieczorem 6 września 1780 roku na drewnianej ścianie myśliwskiego domku, w czasie odpoczynku wędrowca...”⁶⁵. Te sugestie Różewicza są w naszej sytuacji bezcenne, wszak prowadzą do ostatecznej konkluzji: poezja – mimo iż rodzi się w konkretnym miejscu i czasie – pozostaje (nie tylko ze względu na znakową oraz dźwiękową naturę języka) nieumiejscowiona. Unieruchomiona, utrwalona w zapisie graficznym (dostępna w formie rękopisu czy druku – w sferze

⁶³ S. Jaworski, *Skreślenia – gry tekstowe Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, s. 24.

⁶⁴ Zob. np. T. Różewicz, *Plaskorzeźba*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1991; *idem, nożyk profesora*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2001; *idem, Kup kota w worku (work in progress)*, Wrocław: Biuro Literackie 2008.

⁶⁵ *Idem, od autora* [w:] *idem, Wiersze przeczytane*, s. 13. Sama obecność Różewiczowskiego przekładu i jego koncepcja okazuje się w tym wypadku znacząca ze względu na rezygnację z formy rymów Goethego (z rygorystycznego układu ababccdc pozostają dwa rymy „szczątkowe”: ciszy–słyszysz, drzew–wiew), powodującą upłynnienie i „sprozaizowanie” toku wypowiedzi. Co charakterystyczne, Różewicz nic nie wspomina przy tej okazji o pieśni Schuberta *Wandrer's Nachtlied (Über allen Gipfeln ist Ruh)* op. 96 nr 3 (D 768). W innych okolicznościach poeta poprzestaje albo na wersji oryginalnej utworu Goethego (zob. *idem, Posłowie* [w:] *idem, Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, s. 667), albo na dołączonym do niego przekładzie Leopolda Staffa (zob. *idem, Posłowie* [w:] *idem, Utwory zebrane*, t. 3: *Proza*, s. 135; *idem, „Niepokój” trwa do dnia dzisiejszego* [w:] *idem, Margines, ale...*, s. 271).

„zdewokalizowanego logosu”⁶⁶ wciąż będącej w centrum zainteresowania literaturoznawców i stanowiącej w ich przekonaniu właściwą przestrzeń interpretacji tekstu literackiego) przybiera w rzeczywistości postać o wiele bardziej skomplikowaną. Poezja ta bowiem tkwi, po pierwsze, już w języku i w głosie, w bezkresnym archiwum języka i w niedostępnej sferze głosu (mowy), po drugie – w zapisie graficznym i w realizacji głosowej, w owym podwójnym archiwum, wreszcie – po trzecie – w przestrzeni, którą można by określić najprościej jako archiwum „rozproszone”, a mianowicie powstające (i poniekąd stwarzające się) w płynnych realiach społeczeństwa medialnego. Głos, trzeba wyraźnie podkreślić, prowadzi do szerokiego rozumienia archiwum literatury: nie jest to już konkretne miejsce, lecz raczej paratopoczna przestrzeń, w której współistnieją zarówno to, co związane z językiem oraz pismem, jak i to, co związane z fenomenem głosu (w wymiarze oralności i wokalnoci), zarówno to, co materialne („zdeponowane” w formie rękopisu, druku, realizacji głosowej itp., pozwalające na wielokrotny, Nielimitowany dostęp, kopiowanie i redystrybuowanie), jak i to, co niematerialne, związane z pamięcią głosu kształtowaną w nowy sposób w obecnej rzeczywistości, w warunkach kultury akuzmatycznej.

Konsekwencje proponowanego spojrzenia na literaturę ukazane na przykładzie koncepcji *Wierszy przeczytanych* i różnych edycji utworu *Nowe porównania* wydają się oczywiste. Najważniejszą z nich jest zrewidowanie podejścia do literatury jako jednego z „cichych mediów”⁶⁷ i zarazem zakwestionowanie – powszechnie akceptowanej w obrębie tradycyjnego literaturoznawstwa – afoniczności tekstu, a także przyjęcie wykładni, zgodnie z którą literaturę współtworzą w naszym świecie dwa rodzaje archiwów: szeroko pojmowane archiwa tekstowe oraz archiwa dźwiękowe. Niewątpliwie w sytuacji uwzględnienia fenomenowi słyszenia/słuchania oraz nowoczesnego doświadczenia audialnego, dzisiejszych realiów bycia w dźwięku, dokonuje się zasadnicza zmiana w sposobie rozumienia literatury jako takiej i form jej odbioru (związanych z potrzebą podjęcia praktyk czytania i słuchania jako praktyk współistniejących i współzależnych). W świetle refleksji poetyckiej Różewicza, subtelnie przeprowadzonego przez poetę dowodzenia, jest rzeczą zrozumiałą, że porównywanie wersji tekstowej oraz wersji głosowej okazuje się jednocześnie niebezpieczne i bezcelowe, tworzą one bowiem konstelacyjną całość, podwójne archiwum. W momencie zaakceptowania takiej perspektywy badawczej formuła tytułowa (nie)obecny głos odnosi się nie tyle do trzech możliwych faz interpretacji utworu *Nowe porównania*, ile stanowi w świetle przyjętych założeń wyjściową i zarazem docelową definicję literatury. W obecnym czasie, w dobie nowych

⁶⁶ Zob. A. Cavarero, *La devocalizzazione del logos [w:] eadem, A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, s. 43–52.

⁶⁷ D. Toop, *Prelude: Distant Music [w:] idem, Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*, New York: Continuum 2010, s. XIII.

sposobów transmisji i „archiwizacji doświadczenia”, literaturoznawstwo staje się więc, jak proponuje przy zupełnie innej okazji George Steiner, inspirującą „sztuką słuchania i czytania po wieży Babel”⁶⁸.

Bibliografia

- Adamowska J., *Beethoven Różewicza i Herberta*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2019, nr 1.
- Balcerzan E., *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W kręgu translatoologii i komparatystyki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2009.
- Barthes R., *Le grain de la voix* [w:] *idem, L’Obvie et l’obtus: Essais critiques III*, Paris: Éditions du Seuil 1982 (przekład: R. Barthes, *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5).
- Bellemin-Noël J., *Le Texte et l’avant-texte. Les brouillons d’un poème de Milosz*, Paris: Librairie Larousse 1972 (przekład fragmentu książki: J. Bellemin-Noël, *Tekst i przed-tekst. Bruliony wiersza Oskara Miłosza (fragmenty)*, przeł. K. Krzyżosiak, „Forum Poetyki” 2020, nr 21).
- Bernstein Ch., *Introduction* [w:] *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, ed. Ch. Bernstein, New York–Oxford: Oxford University Press 1998.
- Bilczewski T., *Anatomia i historia porównania* [w:] *idem, Porównanie i przekład. Komparatystyka między tablicą anatoma a laboratorium cyfrowym*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2016.
- Bologna C., *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna: Il Mulino 1992.
- Bourdieu P., *Méditations pascaliennes*, Paris: Éditions du Seuil 1997.
- Bourdieu P., *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa: Oficyna Naukowa 2006.
- Cavarero A., *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, Milano: Feltrinelli 2003 (przekład ang.: *eadem, For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, przeł. P.A. Kottman, Stanford: Stanford University Press 2005; fragm. *Multiple Voices* zamieszczony [w:] *The Sound Studies Reader*, ed. J. Sterne, New York–London: Routledge 2012).

⁶⁸ Do kwestii słuchania i czytania w kontekście zadań literaturoznawstwa porównawczego George Steiner odniósł się w wykładzie oksfordzkim *Czym jest komparatystyka literacka?* Notabene ważne implikacje sformułowania w oryginale – „Comparative literature listens and reads after Babel” (G. Steiner, *What is Comparative Literature?* [w:] *idem, No Passion Spent: Essays 1978–1995*, New Haven–London: Yale University Press 1996, s. 150) – zostały zatarte w polskim tłumaczeniu ze względu na zmianę porządku słów („Komparatystyka literacka jest sztuką czytania i słuchania po wieży Babel”; G. Steiner, *Czym jest komparatystyka literacka?*, przeł. A. Matkowska [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2010, s. 519). Warto zatem powrócić do intencji oryginału: „Komparatystyka literacka jest sztuką słuchania i czytania po wieży Babel”.

- Cavarero A., *La devocalizzazione del logos* [w:] *eadem, A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano: Feltrinelli 2003.
- Dobrzyńska T., Pszczołowska L., *Wiersz a recytacja*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3–4.
- Dolar M., *A Voice and Nothing More*, Cambridge MA–London: The MIT Press 2006.
- Dolar M., *Preface. Is There a Voice in the Text?* [w:] *Sound Effects. The Object Voice in Fiction*, eds. J. Sacido-Romero, S. Mieszkowski, Leiden–Boston: Brill / Rodopi 2015.
- Dziadek A., *Sluchanie jako doświadczenie somatyczne – o wierszach Edwarda Pasewicza* [w:] A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2014 (także: A. Dziadek, *Sluchanie jako doświadczenie somatyczne. O wierszach Edwarda Pasewicza*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 2).
- Eco U., *Overinterpreting texts* [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretation and Overinterpretation*, ed. S. Collini, Cambridge: Cambridge University Press 1992 (przekład: U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów* [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków: Wydawnictwo Znak 2008).
- Ferrer D., *Mondes possibles, mondes fictionnels, mondes construits et processus de genèse*, „Genesis” 2010, nr 30 (przekład: D. Ferrer, *Światy możliwe, światy fikcyjne, światy skonstruowane a proces genety*, przeł. A. Dziadek, „Forum Poetyki” 2020, nr 21).
- Jaworski S., *Skreślenia – gry tekstowe Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków: Universitas 2007.
- Kane B., *The acousmatic voice* [w:] *idem, Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford: Oxford University Press 2014.
- Kremer A., *Głośna poezja: uważne słuchanie w badaniach literackich*, „Teksty Drukie” 2015, nr 5.
- Kremer A., *The Sound of Modern Polish Poetry. Performance and Recording After World War II*, Cambridge, MA: Harvard University Press 2021.
- Kruszewski W., *Podmiot czy głos?* [w:] *idem, Deus Desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2005.
- Kudra A., *Porównanie w poezji Tadeusza Różewicza (lata 1945–1950)*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2003, nr 6.
- Kunz T., *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków: Universitas 2005.
- La voix sous le texte*, Actes du colloque d'Angers 4 et 5 mai 2000, éd. C. Jamain, Angers: Presses de l'Université d'Angers 2002.
- Lacan J., *Le Séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, oprac. J.-A. Miller, Paris: Éditions du Seuil 1973.
- Lisecka M., „*Napełniły mnie harmonie żywe*”. *Motywy muzyczne w poezji Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków: Universitas 2007.
- Mariniello S., *L'intermedialité: un concept polymorphe* [w:] *Inter Media. Littérature, cinéma et intermedialité*, eds. C. Vieira, I. Rio Novo, Paris: L'Harmattan 2011.
- Miller J.-A., *Jacques Lacan et la voix* [w:] *La voix, Actes du colloque d'Ivry du 23 janvier 1988*, eds. R. Lew, F. Sauvagnat, Paris: La Lysimaque 1989.

- Momro J., *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2020.
- Morin E., Ramadan T., *Au péril des idées. Les grandes questions de notre temps*, entretiens avec Claude-Henry du Bord, Paris: Presses du Châtelet 2014.
- Nancy J.-L., *À l'écoute*, Paris: Éditions Galilée 2002.
- Nancy J.-L., *Ascoltando* [w:] P. Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris: Éditions de Minuit 2001.
- Oesterreicher W., *Types of Orality in Text* [w:] *Written Voices, Spoken Signs: Tradition, Performance, and the Epic Text*, eds. E. Bakker, A. Kahane, Cambridge, MA–London: Harvard University Press 1997.
- Ong W.J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London–New York: Methuen 1982 (przekład: W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2011).
- Pageaux D.-H., *Multiculturalisme et interculturalité* [w:] *idem, Littératures et cultures en dialogue*, Paris: L'Harmattan 2007.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (Biblia Tysiąclecia), Poznań: Wydawnictwo Pallottinum 2003.
- Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek 2004.
- Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, t. 2, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek 2006.
- Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaja, E. Kruszyńska, t. 3, Toruń: Wydawnictwo MADO 2010.
- Proust M., *À la recherche du temps perdu*, t. 3: *Le Côté de Guermantes*, Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française 1920.
- Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 3: *Strona Guermantes*, przeł. T. (Boy) Żeleński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1965.
- Pszczółowska L., *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław: Wydawnictwo Funna 2001.
- Quignard P., *Traité II: Il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières* [w:] *idem, La haine de la musique*, Paris: Calmann-Lévy 1996.
- Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris: Seuil 1980 (przekład: R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2011).
- Różewicz T., *Czerwona rękawiczka*, Kraków: Spółdzielnia Wydawnicza „Książka” 1948.
- Różewicz T., *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej* [w:] *idem, Przygotowanie do wieczoru autorskiego. Proza*, t. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1990.
- Różewicz T., *Głos* [w:] T. Różewicz, *Poezja*, t. 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988.
- Różewicz T., *Margines, ale...*, wybór i opracowanie J. Stolarczyk, Wrocław: Biuro Literackie 2010.
- Różewicz T., *od autora* [w:] *idem, Wiersze przeczytane*, Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy 2014.
- Różewicz T., *Na powierzchni poematu i w środku* [w:] *idem, Na powierzchni poematu i w środku. Nowy wybór wierszy*, Warszawa: Czytelnik 1983.

- Różewicz T., *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1995.
- Różewicz T., *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2000.
- Różewicz T., *Nowe porównania* [w:] *idem, Rozmowa z księciem*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1960 (także w: T. Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy 1945–1961*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1963).
- Różewicz T., *Poezja*, t. 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988.
- Różewicz T., *Utworki zebrane. Poezja*, t. 2, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2006.
- Różewicz T., *Utworki zebrane*, t. 3: *Proza*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2004.
- Różewicz T., *Wiersze przeczytane*, Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy 2014.
- Schaeffer P., *L'Acousmatique* [w:] *idem, Traité des objets musicaux. Essai interdisciplinaires*, Paris: Éditions du Seuil 1977 (przekład: P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyła [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2010).
- Skrendo A., *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków: Universitas 2002.
- Skrendo A., *Wstęp* [w:] T. Różewicz, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. A. Skrendo, BN 328/I, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2017.
- Stanisław Barańczak *śłucha arcydzieł*, red. R. Krynicki, Kraków: Wydawnictwo a5 2016.
- Steiner G., *What is Comparative Literature?* [w:] *idem, No Passion Spent: Essays 1978–1995*, New Haven–London: Yale University Press 1996 (przekład: G. Steiner, *Czym jest komparatystyka literacka?*, przeł. A. Matkowska [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2010).
- Szendy P., *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris: Minuit 2007.
- Tagore R., *Zbłąkane ptaki* [w:] *idem, Zbłąkane ptaki oraz inne poezje*, wybór i oprac. R. Stiller, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1961.
- Toop D., *Prelude: Distant Music* [w:] *idem, Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*, New York: Continuum 2010.
- Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław: Biuro Literackie 2011.
- Vandendorpe Ch., *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris: La Découverte 1999 (przekład: Ch. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, przeł. A. Sawisz, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2008).
- Zumthor P., *Oralité*, „Intermédialités” 2008, no 12.