

# Dominik Antosik

---

## Audiobook : od brzmienia słów do głosu autora

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (155), 126-147

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

---

## Audiobook. Od brzmienia słów do głosu autora

---

Dominik Antonik

---

„Nadszedł czas, aby otworzyć uszy na wpływ audiobooków na odbiór literatury”<sup>1</sup>, pisze Matthew Rubery, wzywając literaturoznawstwo do odpowiedzi na istotne zmiany warunków funkcjonowania książki, czytelników i pisarzy. Nasza codzienność pełna jest zgiełku, z każdej strony jesteśmy atakowani przez niedające się zliczyć brzmienia i głosy, a struktura dźwiękowa świata ciągle się zmienia. Od kilkunastu lat stałym i coraz głośniejszym elementem zmiennej audiosfery współczesności jest literatura, dlatego literaturoznawstwo powinno ponownie przemyśleć obiekt swych badań w perspektywie dźwięku. Między muzyką, warkotem samochodów a rozmowami przechodniów coraz częściej rozbrzmiewają głosy autorów, którzy czytają teksty literackie.

Historia pokazuje jednak, że literaturoznawstwo nigdy nie wyrażało szczególnego zainteresowania konsekwencjami związków literatury z technologiami rejestrowania i odtwarzania głosu. Ponad trzydzieści lat temu Klus Schöning pisał, że mimo pięćdziesięcioletniej historii słuchowiska literaturoznawcy nie wypracowali

---

**Dominik Antonik** – doktorant Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, absolwent MISH UJ. Zajmuje się teorią literatury i kultury, bada najnowszą polską literaturę i jej związki ze sferą publiczną. Przygotowuje rozprawę doktorską o statusie i funkcji autora we współczesnej kulturze. Napisał książkę *Autor jako marka*, publikował m.in. w „Tekstach Dru-gich”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Res Publice Nowej”<sup>1</sup>, „Wielogłosie”. Kontakt: antonik.dominik@gmail.com

---

1 M. Rubery *Play It Again, Sam Weller: New Digital Audiobooks and Old Ways of Reading*, „Journal of Victorian Culture” 2008 no. 1, s. 75. Wszystkie anglojęzyczne teksty cytuję we własnym przekładzie.

kryteriów pojęciowych i języka opisu, które umożliwiłyby badanie literatury fonicznej, i jeśli w ogóle zwracają uwagę na tego rodzaju twórczość, analizują przede wszystkim tekst, zapominając o warstwie akustyczno-dramaturgicznej<sup>2</sup>. Z dzisiejszej perspektywy słowa Schöninga mogą zaskakiwać, ponieważ nawet jeśli badacze literatury nie angażowali się zbyt w analizę radiowej twórczości literackiej, to trudno mówić, by była ona niedostrzegana. Od lat 20. toczyła się zakrojona na szeroką skalę debata na temat słuchowiska, a w dyskusję i analizy włączali się najwybitniejsi twórcy, krytycy kultury i niezależne ośrodki badawcze. Do dziś zarówno prace teoretyczne, jak i realizacje radiowe Waltera Benjamina, Bertolta Brechta i Alfreda Döblina<sup>3</sup> stanowią źródło inspiracji, podobnie jak dziesiątki rozpraw, które w różnym natężeniu pojawiały się aż do lat 80<sup>4</sup>. Z prawdziwym brakiem zainteresowania literaturą związaną z techniczną rejestracją głosu mamy do czynienia dzisiaj, kiedy jej popularność osiągnęła niespotykany wcześniej poziom.

Co jakiś czas powraca dyskusja na temat miejsca, jakie literatura zajmuje w komunikacji społecznej, i perspektyw jej rozwoju, w której zwolennicy literatury związanej z nowymi mediami spierają się z czytelnikami podkreślającymi wyjątkowość doświadczenia lektury książki w jej tradycyjnej formie. Gdzieś między tymi spolaryzowanymi stanowiskami rozciąga się obszar niczyj, niezagospodarowana przestrzeń audiobooków, które mimo absolutnego braku zainteresowania ze strony badaczy i krytyków, zjednują sobie coraz szerszą publiczność. Od kilkunastu lat audiobooki stanowią najszybciej rozwijający się segment rynku wydawniczego<sup>5</sup>, lecz wystarczy rzut oka na obszar badań dotyczących związków literatury i nowych mediów, by zauważyć, że w refleksji teoretycznej audiobooki

---

2 Zob. K. Schöning *Literatura foniczna jako potencjalny przedmiot badań literackich*, przeł. H. Żebrowska, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, projekt i red. naukowa M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 138-140.

3 Zob. H. Segeberg *Literatura w kulturze przemysłowej*, „Teksty Drugie” 2012 nr 6, s. 26-31.

4 Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925-1939. Fakty, wnioski, przypuszczenia*, t. 1, Wydawnictwo Biblioteka, Łódź 2000. Książka rekonstruuje polską dyskusję wokół słuchowisk, a ponadto jest świetnym źródłem bibliograficznym, dlatego ograniczam się do przywołania tylko tej pozycji.

5 Rubery zwraca uwagę, że choć w 2005 roku audiobooki stanowiły niewielką część rynku wydawniczego w USA (4-10%), aż 25% Amerykanów skorzystało z nich przynajmniej raz. Zob. M. Rubery *Introduction. Talking Books*, w: *Audiobooks, Literature and Sound Studies*, ed. M. Rubery, Routledge, New York 2011, s. 9.

praktycznie nie istnieją. Audiobookami nie interesują się ani zwolennicy tradycyjnej literatury, ani teoretycy, którzy przyszłość literatury wiążą z nośnikami elektronicznymi; nie jest to forma literatury na tyle ugruntowana, by oprócz książki mogła zainteresować tradycyjne literaturoznawstwo, ani na tyle nowa, by inspirować jego bardziej awangardowe, cyfrowe odłamy.

### Radio i fonograf – dwie drogi rozwoju literatury mówionej

Brak zainteresowania literaturą mówioną może po części wynikać z tego, że choć dziś bezpośrednio wiąże się ona z mediami elektronicznymi, nie jest zjawiskiem do końca nowym. Sięgając po kolejne książki, często nie uświadamiamy sobie, że początki literatury i być może większa jej część giną w przedpiśmiennym mroku. Głos jest pierwotnym nośnikiem literatury, więc w pewnym sensie możemy mówić o powrocie do korzeni, o tym, że historia zmierzająca od epickiej opowieści przez głośne czytanie w kierunku cichej lektury zadrukowanych stron kodeksowej książki zaczyna się odwracać. Z drugiej jednak strony między literaturą oralną, pierwszymi nagraniami głośnej lektury i dzisiejszymi audiobookami nie da się wytyczyć ewolucyjnej linii według wzorca czysto technologicznego. Literatura głosowa nie tylko w zależności od medium, ale też od szerokiego kontekstu społecznego, historycznego i kulturowego pełniła różne funkcje, przybierała odmienne formy i była słuchana w różnicowany sposób<sup>6</sup>.

Literatura oralna jest obszarem stosunkowo dobrze rozpoznany<sup>7</sup>, jednak powtórne wiązanie literatury z głosem ma historię bardziej skomplikowaną, niż na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać. Kluczowe dla rozwoju literatury do słuchania było wynalezienie fonografu i radia, a także tradycja głośnej lektury, która głównie w krajach anglosaskich odrodziła się w XIX wieku i sprawiła, że rejestracja literatury za pomocą nowych technologii mogła być uznawana za podstawowy sposób ich wykorzystania. Praktyka głośnej lektury, powszechna w domach średniej i wyżej klasy, stopniowo rozprzestrzeniła się na kawiarnie, przestrzeń miejską, a w końcu wyewoluowała w publiczne

6 Zob. J. Sterne *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham–London 2008, s. 87–136; W.J. Ong *Wtórna oralność*, przeł. J. Japola, w: *Nowe media w komunikacji społecznej...*

7 Zob. *Literatura ustna*, wybór tekstów, wstęp, kalendarium i bibliografia P. Czapliński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

czytanie o charakterze komercyjnym, które Karol Dickens doprowadził do perfekcji, dając prawie 500 odczytów, gromadzących tłumy<sup>8</sup>. Tradycja ta przygotowała grunt pod techniczną reprodukcję literatury głosowej, a po części także pod szerszej pojęty przemysł dźwiękowy, bo to właśnie przedstawiciele XIX-wiecznej społeczności, pisze Rubery, „odpowiadają za zapoczątkowanie procesu utowarowienia dźwięku, który nabierała tempa w miarę rozwoju nowoczesnych technologii”<sup>9</sup>. Kolejnym kontekstem, który należy uwzględnić, mówiąc o rozwoju literatury głosowej, są eksperymenty awangardy, która na nowo odkrywała dźwięczność poezji, koncentrowała się na brzmieniu języka i widziała w nim tyleż rozszerzenie semantycznych możliwości literatury, co szansę oddziaływania sztuki na masową skalę. Sądzę, że podobne podejście do literatury głosowej, choć pozbawione charakteru awangardowego, daje się zaobserwować w słuchowiskach radiowych, które także koncentrowały się przede wszystkim na brzmieniu języka i dzięki niemu zaznaczały swoją odrębność względem literatury drukowanej i codziennej praktyki mówienia. O ile związane z radiem słuchowisko skupiało się na brzmieniowym artyzmie języka, o tyle rejestrowana za pomocą fonografu i jego ulepszonych wersji książka mówiona była bliższa głośnej lekturze i zwykłej komunikacji. To właśnie z tej formy dźwiękowej literatury wywodzą się współczesne audiobooki, a zaznaczona tu różnica okaże się kluczowa dla zrozumienia ich specyfiki.

Pierwsze w historii wykorzystanie fonografu – eksperymentalne nagranie rymowanki i fragmentu wiersza Alfreda Tennysona – zapoczątkowało rozwijający się do dziś twórczy związek literatury i technologii reprodukcji dźwięku<sup>10</sup>. Choć współcześnie zasadnie można twierdzić, że najważniejszą konsekwencją wynalazku Thomasa Edisona był rozwój przemysłu muzycznego, sam wynalazca i jemu współcześni wiązali go przede wszystkim z literaturą. Edison uważał, że oczywistym i najważniejszym zastosowaniem fonografu była produkcja książek mówionych dla osób niewidomych<sup>11</sup>. Wynalazca przewidział także komercyjne nagrania literatury, zanim jednak audiobooki staną się powszechnie dostępną alternatywą dla książki, literatura foniczna na kilkadziesiąt lat wiąże się z niepełnosprawnością i w tej

8 Zob. S. Kozloff *Audio Books in A Visual Culture*, „Journal of American Culture” 1995 no. 4, s. 84.

9 M. Rubery *Play It Again...*, s. 70.

10 Zob. M. Rubery *Introduction...*, s. 3.

11 Zob. M. Rubery *Play It Again...*, s. 62.

niedostrzeganej przez literaturoznawstwo niszy będzie rozwijać się nadzwyczaj sprawnie.

W program nagrywania literatury dla osób niewidomych wpisuje się historia rozwoju technologii, stopniowego zmniejszania fonoteki aż do wirtualnego pliku cyfrowego – *Wojna i pokój* Lwa Tołstoja, której dźwiękowa realizacja, z początku uważana za nieosiągalną, miała świadczyć o ostatecznym sukcesie fonografu, zajmowała kolejno 119 płyt gramofonowych, 45 kaset, 50 dysków CD<sup>12</sup>, a dziś może być przechowywana i odtwarzana na multimedialnym telefonie. Coraz wygodniejsza i bardziej mobilna technologia sprawiła, że książka mówiona, pierwotnie skierowana do osób niewidomych, stała się atrakcyjna dla szerokiej publiczności. Pierwsze komercyjne nagranie współczesnego pisarza powstało już w 1952 roku, jednak gwałtowny wzrost popularności audiobooków nastąpił nieco później i wiąże się z powszechną dostępnością mobilnych nośników i odtwarzaczy<sup>13</sup>.

Książka mówiona od początku powstawała z dala od zainteresowania badacza i jak brakowało krytycznej refleksji nad nią, kiedy była przeznaczona wyłącznie dla niewidomych, tak brakuje jej dzisiaj, kiedy audiobooki w coraz większym stopniu opanowują rynek literacki. Zupełnie inaczej kształtowała się historia słuchowisk radiowych, które w przeciwieństwie do książki mówionej od początku miały określoną formę i zadania, a ich rozwojowi nieustannie towarzyszyła refleksja o charakterze analitycznym, teoretycznym i postulatycznym.

Zarówno z refleksji teoretycznej, jak i z szerokiej debaty, toczącej się od lat 20., jasno wynika, że celem słuchowisk i literackiej sztuki radiowej było krzewienie kultury słowa, wynoszenie dźwięku na szczyt sztuki. Chodziło o – jak pisał przed wojną Mikołaj Kaszyn, ówczesny dyrektor programowy Polskiego Radia – „wzorowe artystyczne odczytywanie i interpretowanie literatury przez mistrzów słowa żywego”<sup>14</sup>. Literatura radiofoniczna nie starała się wskrzesić pierwotnej oralności epickiego opowiadania, lecz proponowała autonomiczną sztukę dźwięku, odmienną zarówno od twórczości pisanej, jak

12 Zob. M. Rubery *Introduction...*, s. 8.

13 Zob. tamże. Określenie „audiobook” weszło do użycia w latach 70., a jako standard w przemyśle wydawniczym zostało wprowadzone przez Audio Publishers Association w 1994 roku. Zob. też D. Philips *Talking Books. The Encounter of Literature and Technology in the Audio Book*, „Convergence” 2007 no. 3, s. 295.

14 Cyt. za J. Tuszewski *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005, s. 147.

i od codziennej praktyki porozumiewania się. Tadeusz Szulc podkreślał, że celem słuchowiska nie jest mechaniczna rejestracja dźwięku, ale otwarcie za jego pomocą obszarów metafizyki, ujawnienie absolutu i tego, co w inny sposób niedostrzegalne<sup>15</sup>. Michał Kaziów pisał o słuchowisku jako autonomicznym, zamkniętym i czysto akustycznym dramacie rzeźbionym dźwiękami, Donald McWhinnie i Heinz Schwitzke zaś rozumieli je jako odseparowany od rzeczywistości świat czystej duchowej fantazji<sup>16</sup>. Głównym tworzywem literackiej sztuki radiowej jest wypowiedane słowo, należy jednak podkreślić, że dla słuchowiska istotne są wyłącznie jego walory brzmieniowe i znaczeniowe, a nie związek z ciałem aktora i światem zewnętrznym. Jak książka w miejsce żywego opowiadania proponuje tekst i jego funkcje, tak jej radiowe formy zamykają literaturę w równie sterylnej, wolnej od wpływów zewnętrznych przestrzeni dźwięku. Łatwo zauważyć, że słuchowiska uprzywilejowują brzmienie a nie głos, znaczenie a nie doświadczenie opowiadania, narrację a nie narratora, oddziaływanie za pomocą opowiadanej historii a nie tożsamości mówiącego. Choć było oczywiste, że po drugiej stronie radia stoi człowiek, wydawał się on raczej odległy i nie wchodziło z nim w relacje emocjonalne. Głos nie był uważany za rzecznika aktora i rzeczywistości, ale w pełni kontrolowane narzędzie kreacji zamkniętego świata sztuki, które dzięki umiejętnościom artysty radiowego nigdy nie zdradza więcej, niż powinno. Z tym zresztą wiązała się tendencja do nieujawniania wizerunków i nazwisk aktorów radiowych<sup>17</sup>, starano się ukryć ich twarze jako podstawowe znaki tożsamości, by nie rozbijały zamkniętego świata dźwięku – dźwięku, podkreślam, a nie głosu.

Prawie od początku historii słuchowiska dało się je rozpoznać jako osobną, skończoną i niezależną formę sztuki i takie właśnie były ambicje twórców i teoretyków. Nie chodziło o to, by słuchowisko swoimi metodami powtarzało literackie pierwowzory i funkcjonowało w roli – jak pisze Bardijewska – „kopciuszka literatury”<sup>18</sup>, lecz by mogło zostać uznane za autonomiczną dziedzinę sztuki, funkcjonującą na własnych prawach, mającą osobne cele i formy wyrazu. Na tym tle książka mówiona i przyszłe

---

15 Zob. S. Bardijewska *Słuchowisko jako tekst słowno-dźwiękowy*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej...*, s. 110-111.

16 Zob. tamże, s. 114-116.

17 Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa *Słuchowiska Polskiego Radia...*, s. 63-43.

18 S. Bardijewska *Słuchowisko jako tekst...*, s. 117.

audiobooki na pierwszy rzut oka wydają się niespecyficzne, nieinteresujące i nijakie<sup>19</sup>. Zostały pominięte przez teorię, która mogłaby określić ich cechy i wyznaczyć kierunki rozwoju, a w praktyce realizacji nie wypracowały szczególnego języka i formy, które pozwalałyby odróżniać je jako osobne dziedziny sztuki. Tam, gdzie słuchowiska kreują zamknięty teatr słowa mówionego, audiobooki wprowadzają zwykłą głośną lekturę. Przyjrzenie się temu pozornemu nieskomplikowaniu pozwoli jednak zrozumieć, że audiobooki to zjawisko osobne, charakterystyczne dla współczesności, które uruchamia szereg specyficznych i wartych analizy problemów.

### Głos jako ślad jednostkowości

W pozornej nijakości audiobooków kryje się to, co dla nich specyficzne, i właśnie w zwykłej mowie, pozbawionej wysokoartystycznych ambicji, odnajdują one swoją siłę. Słuchowiska na różne sposoby separowały się od rzeczywistości, kreowały zamknięty świat dźwięku i właśnie to pozwoliło im uzyskać autonomię. W wypadku audiobooków możemy mówić o odwróceniu tej tendencji, o przeniesieniu akcentu z przekazu na tego, kto mówi, o zamianie kontrolowanego przez aktora dźwięku na ludzki głos. Choć do realizacji dźwiękowych wersji książek wciąż często angażowani są aktorzy, nagrania z reguły pozbawione są cech charakterystycznych dla słuchowiska, wskazujących na ich autonomiczność względem literatury. Aktor, zamiast interpretować i odgrywać nadrzędny przekaz, w pełni wykorzystując swój warsztat, podaje tekst bardziej neutralnie, bez teatralnej dramaturgii i afektacji. Audiobooki w pewien sposób uprzywilejowują narratorów amatorskich, bowiem w ich rękach książka najczęściej pozostaje tekstem do głośnej lektury, a nie scenariuszem do odegrania. Czytają neutralnie, tak jak by mówili, w przeciwieństwie do profesjonalistów, którzy – jak pisze Rubery – „często zacierają granicę między książką a artystycznym wykonaniem”<sup>20</sup>, nieuchronnie zbliżając się do stylu słuchowiska. Wykonawca audiobooka opowiada narrację jak własną, w pewnym sensie przyjmując rolę autora. Jest zresztą zjawiskiem powszechnym, że w wyobraźni słuchacza głos narratora utożsamiany jest

19 Więcej na temat niespecyficzności i niesamodzielności audiobooków zob. D. Philips *Talking Books...*

20 M. Rubery *Play It Again...*, s. 67.



z głosem autora tekstu<sup>21</sup>. Sądzę, że w wypadku audiobooków znane z teorii Rolanda Barthes'a pragnienie ukrytego w tekście ciała – pragnienie autora – uwidacznia się w sposób szczególnie dobitny, i nic dziwnego, że pisarze coraz częściej sami czytają swoje teksty<sup>22</sup>. Jak pisze Rubery, „zapotrzebowanie na znanego narratora odzwierciedla pragnienie czytelnika, by obdarzyć twarzą bezcielesny, akusmatyczny głos, wydobywający się z maszyny, która od czasów Edisona jest źródłem niesamowitej fascynacji”<sup>23</sup>. Współczesny rynek audiobooków wychodzi temu pragnieniu naprzeciw, coraz częściej wiążąc głos znanego autora z jego własnym tekstem, osobowością i ciałem, które w słuchowiskach były programowo ukrywane.

O ile historię literatury od pierwotnie oralnego opowiadania do tekstu w formie kodeksowej książki dałoby się przedstawić jako historię oddzielania opowieści od kontekstu społecznego, zbiorowo kształtowanych emocji, doświadczenia, a przede wszystkim od osobowego piętna narratora, tak dziś na innym, bo postoralnym, gruncie i w zupełnie odmiennej sytuacji kulturowej obserwujemy łączenie na powrót tego, co zostało rozdzielone. Jeśli książka uczyniła literaturę bezosobową, oddalając od siebie głos i opowieść, pisarza i jego historię, autora i odbiorcę, zacierając jednostkowe ślady opowiadającego, tak teraz teksty wiążą się w pejzażu medialnym z osobowymi znakami autorów. Głos, twarz, odcisk palca, sygnatura – te ikony niepowtarzalnych tożsamości wypełniają przestrzeń publiczną i oprócz innych znaków tworzą z tekstami transmedialną całość, składającą się na współczesną literaturę.

Sądzę, że we współczesnych książkach dźwiękowych relacja z mówiącym autorem zaczyna poprzedzać relację z tekstem i znaczeniem, staje się od niej istotniejsza. Wynika to po części z samego charakteru audiobooków, które nie fetyszują brzmienia, nie wynoszą go na wyżyny sztuki, lecz pozostają neutralne, bardziej przypominają sytuację rzeczywistego opowiadania niż artystyczną adaptację. Czytelnik zostaje zwolniony z konieczności wokalizacji tekstu drukowanego<sup>24</sup>, a w konsekwencji w miejsce wyobraźniowego rozumienia literatury audiobooki proponują rzeczywistą intymną i emocjonalną

21 Zob. S. Knox *Hearing Hardy, Talking Tolstoy: The Audiobook Narrator's Voice and Reader Experience*, w: *Audiobooks...*, s. 128-137.

22 Zob. R. Barthes *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997, s. 32.

23 Zob. M. Rubery *Introduction...*, s. 14.

24 Mam na myśli wokalne opracowanie tekstu przez czytelnika, który nawet w trakcie cichej lektury kontroluje jego melodię i rytm, sam odpowiada za wyobraźniowe konstruowanie głosu autorskiego, zob. M. Rubery *Introduction...*, s. 11.

relację z tym, kto mówi. Treść mowy i artystyczne sposoby ekspresji coraz częściej okazują się mniej istotne od głosu, wskazującego na autora. Mowę, podobnie jak tekst, analizujemy, starając się ustalić znaczenie. Głos wymyka się wszelkim próbom uchwycenia, a jednak pochłania, uwodzi, tworzy intymną relację z mówiącym, jest nacechowany afektywnie i antropologicznie, podobnie jak twarz – nie można przejść nad nim do porządku dziennego. Uwodząca siła głosu, której trudno się oprzeć, dostrzegana jest zarówno przez krytyków, jak i zwolenników audiobooków. Ci pierwsi wskazują na to, że audiobook usypia czujność odbiorcy i wprowadza go w bezkrytyczny, transowy stan rozluźnienia i pasywnego przyswajania treści<sup>25</sup>. Słownictwo używane do opisu doświadczenia audiobooków – uwiedzenie, uległość, pochłonięcie czy porażenie – choć zwykle waloryzowane pozytywnie, tylko umacnia krytyków w przekonaniu, że książka mówiona jest dźwiękowym opiatem<sup>26</sup>.

Zwolennicy audiobooków w uwodzącej sile głosu nie widzą zagrożenia. To właśnie dzięki tej jego właściwości między słuchaczem i autorem (narratorem) może zawiązać się szczególnie emocjonalna relacja i powstać intymna przestrzeń, w której dochodzi do rzeczywistego spotkania. Oczywiście zarówno głos, jak i mowa są bezpośrednio związane z emocjami. Czym innym są jednak poddające się analizie emocje, nastroje, afekty i postawy wytwarzane w żywym opowiadaniu i dostrzegane w narracji jako jej podłoże, dodatkowo treść czy napięcia, a czym innym jest etycznie-afektywne doświadczenie głosu jako spotkania z kimś innym. Nie interesuje mnie strategiczne oddziaływanie głosem w celu wywoływania określonych emocji, ale sam głos jako intensywny znak obecności, pozwalający w afektywny sposób doświadczyć spotkania z autorem. O ile słuchowisko odkryło i uwypukliło brzmienie języka literackiego, o tyle audiobooki odkryły i wyeksponowały ludzki głos.

Kiedy próbujemy powiedzieć coś o głosie, bez wątpienia wkraczamy w trudne do opisanie rejony. Czym jest jednostkowy głos, który porusza, wytrąca z porządku znaczenia i każe skupić się nie na treści, lecz na mówcy, zdradzającym przez trudne do opisanie barwę, tembr i intonację? Co sprawia, że głos może fascynować lub wywoływać prawie fizjologiczną reakcję odrzucenia, że okazuje się detalem wytrącającym podmiot z równowagi<sup>27</sup>? Czym

25 Zob. S. Birkerts *Close Listening*, w: tegoż *The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age*, Fawcett Columbine, New York 1994, s. 143.

26 Więcej na temat popularnych zarzutów stawianych audiobookom zob. M. Rubery *Introduction...*, s. 10-15.

27 Zob. M. Rubery *Introduction...*, s. 14; S. Knox *Hearing Hardy, Talking Tolstoy...*, s. 135-136.

jest głos, który sam nie współtworzy znaczenia, choć zapewnia mu materialną podstawę? Jak działa głos, który, będąc najczęściej przezroczystym przekaznikiem, nagle przysłania mowę i wysuwa się na pierwszy plan, przykuwa uwagę i nie daje o sobie zapomnieć niczym uwodząca pieśń? Warto zauważyć, że pieśń – *chant* – jest rdzeniem słowa *enchantment* – efekt rzuconych czarów, urok, poruszenie, zachwyt, ale również powab w sensie erotycznym, zmysłowym. Mówimy o czymś, co silnie oddziałuje, a nie daje się uchwycić, nie ma reprezentacji, nie pozwala przyłapać się na gorącym uczynku czy zlokalizować. Mladen Dolar twierdzi, że mieszkamy w świecie głosów, jesteśmy przez nie bombardowani i codziennie przemierzamy głosową dżunglę, używając „wszelkiego rodzaju maczet i kompasów”<sup>28</sup>, by przetrwać. Kłopot w tym, że kiedy jesteśmy konfrontowani z niezliczonymi odcieniami głosu, wszystkie narzędzia, a przede wszystkim język, zawodzą. Dolar pisze: „Słownictwo może skutecznie odróżniać znaczeniowe niuanse, ale słowa zawodzą nas, kiedy stajemy przed niezliczonymi odcieniami głosu, który nieskończenie przekracza znaczenie. Nie chodzi o to, że nasze słownictwo jest ubogie i powinniśmy zaradzić jego niedostatkom: mierząc się z głosem, słowa zwodzą strukturalnie”<sup>29</sup>. Słowa i głos strukturalnie nie mają ze sobą nic wspólnego. Powiedzenie o głosie, że jest kojący, bogaty czy delikatny, niewiele o nim mówi, bo do opisu używamy narzędzi z innego porządku, które z głosem zupełnie sobie nie radzą. W podobnym tonie wypowiada się Barthes, który twierdzi, że gdy muzyka i głos są przekładane na język, przymiotnik – najuboższa z językowych kategorii – staje się nieunikniony, choć tym, czego potrzebujemy, jest „niemożliwa relacja z jednostkowego emocjonalnego przeżycia”<sup>30</sup>, wywołanego przez głos. Afektywne poruszenie wywołane głosem wymyka się zatem wszelkim ujęciom. „Ale czy prawda głosu nie jest halucynogenna?”<sup>31</sup>.

Paradoks polega na tym, że głos, będąc materialną podstawą znaczenia, jest obecny w każdym akcie mówienia, ale pozostaje od znaczenia niezależny, nie ma w nim udziału i wymyka się próbom uchwycenia. Jest nielingwistycznym elementem, który umożliwia zjawisko mowy, ale sam nie może być dostrzeżony przez lingwistykę. Innymi słowy, kiedy za pomocą głosu

28 M. Dolar *A Voice and Nothing More*, The MIT Press, Cambridge MA 2006, s. 13.

29 Tamże.

30 R. Barthes *Le grain de la voix*, „Musique en jeu” 1972 no 9. Korzystałem z tłumaczenia na język angielski: R. Barthes *The Grain of Voice*, w: tegoż *Image, Music, Text*, trans. S. Heath, Fontana Press, New York 1977, s. 181.

31 Tamże, s. 184.

mówimy w celu powiedzenia czegoś, głos jest dokładnie tym, co nie może być powiedziane<sup>32</sup>. Kości, ciało i krew materialnego głosu, kiedy tylko machina znaczenia zostanie uruchomiona, rozplywają się w sieci cech strukturalnych, w systemie różnic bez żadnej pozytywnej podstawy, gdzie właściwości głosu jako substancji języka dematerializują się i ulegają systemowej funkcjonalizacji<sup>33</sup>. Głos działa zatem jak drabina, którą należy odrzucić, kiedy słowa zostają wypowiedziane i ich znaczenie przejmuje władzę. Jak dowodzi Dolar, głos jako jedyny składnik wypowiedzi jest rzecznikiem podmiotowości wypowiadającego, więc kiedy ginie głos, gdy zredukowany jest do bezcielesnej fonologii, znika też podmiot. Wbrew jednak strukturalistycznemu marzeniu o czysto logicznym języku, proces przekształcania materialnego głosu w wirtualny system opozycji pozostawia ślady, które nie mieszczą się w siatce fonologicznych różnic, stawiają opór, nie chcąc ani stworzyć znaczącego, ani zniknąć w znaczeniu. Te pozostałości, resztki czy – jak pisze Dolar – „odchody znaczącego”<sup>34</sup> to materialne momenty głosu: akcent, intonacja, tembr – *a priori* każdej wypowiedzi, słabe punkty tworzenia sensu<sup>35</sup>. Nie są częścią lingwistyki, ale też nie leżą zupełnie poza strukturą – wyrażają strukturę jako taką, strukturę w jej podstawach czy znaczenie, zanim jeszcze stanie się dostrzegalnym znaczeniem. „Wyrażają punkt zerowy fonologii: głos wycelowany w znaczenie, chociaż ani jedno, ani drugie nie może zostać wyrażone”<sup>36</sup>.

Opór, jaki materialność głosu stawia znaczącemu, może, lecz nie musi, uwidaczniać się w wypowiedzi. Niektóre audiobooki są jednak wyjątkowo zabrudzone nieczystościami – akcentem, tembrem, intonacją – które wskazują na jednostkowy podmiot, uruchamiając zarazem afektywną referencję do mówiącego. Podobnego oczarowania głosem nie należy spodziewać się po nagraniach programowo ukrywających narratora, stawiających na sztukę pięknej wypowiedzi, a więc na dążenie do ideału, jakim jest system znaczący pozbawiony wszelkich szmerów. Ten rodzaj fetyszyzacji mówienia wiąże się z pełnym ujarzmieniem głosu, przekształceniem go w obiekt estetycznej przyjemności, co prowadzi do zasłonięcia jego materialnej podstawy – fetysz

32 Zob. M. Dolar *A Voice and Nothing More*, s. 15.

33 Zob. tamże, s. 18-19.

34 Tamże, s. 20.

35 Zob. tamże, s. 19-23.

36 Tamże, s. 32.

tworzy nieprzenikalną granicę między głosem i znaczącą mową<sup>37</sup>. Audiobooki w przeciwieństwie do artystycznych i nieco afektowanych odczytań są znacznie bliższe żywej mowie i rządzi nimi zasada neutralności, a nie idea wynoszenia dźwięku na szczyt arcyzmu. Jak twierdzi Sara Knox, narrator w swojej głośnej lekturze powinien zachować równowagę koniecznych emocji i tonu bez zaciemniania właściwej opowieści. Powinien zaspokajać wszystkie potrzeby wynikające z jego roli, pozostając przezroczystym. Nie może przyćmić swoją obecnością narracji<sup>38</sup>. W podobnym tonie wypowiada się Rubery: „słuchacz może stać się zbyt świadomy głosu narratora, jeśli ten głos, zamiast osiągnąć odpowiedni poziom neutralności, staje się niemile widzianym trzecim bohaterem, wkraczającym pomiędzy autora i odbiorcę”<sup>39</sup>. Innymi słowy, głos powinien być przezroczystym nośnikiem opowieści, ponieważ w innym wypadku ta staje się pretekstem do relacji zawieranej nie ze znaczeniem, lecz z narratorem.

W przeciwieństwie do Ruberego sądzę, że w odbiorze audiobooków najistotniejsze są właśnie te momenty, w których słuchacz staje się świadomy głosu narratora i za jego sprawą wchodzi z nim w relację afektywną. Pomagają w tym wszelkie odstępstwa od ideału komunikacyjnego, które uświadamiają słuchaczowi obecność materialnej podstawy głosu. Głos staje się afektywnym znakiem autora, działa jak odcisk palca – jest natychmiastowo rozpoznawalny i identyfikowalny. Jak twierdzi Dolar, ta podmiotowość jest efektem ubocznym systemu, ludzkim tchnieniem wprowadzanym przez głos do jałowej maszynierii znaczącego. Bez tych aberracji mamy do czynienia z głosem mechanicznym, reprodukującym czystą normę<sup>40</sup>. W tej perspektywie interesujące są zatem nieprofesjonalne wykonania, lektury nagrywane przez narratorów pozbawionych ambicji zapanowania nad żywiołem własnego głosu. Szczególnym zaś przypadkiem są cieszące się popularnością audiobooki nagrywane przez samych autorów.

W dźwiękowych realizacjach literatury to nie treść może wywołać emocjonalną referencję do autora, lecz głos. W rozumieniu tego afektywnego doświadczenia pomocny wydaje się komentarz Barthes’a na temat

---

37 Zob. M. Dolar *A Voice and Nothing More*, s. 30–31.

38 Zob. S. Knox *Hearing Hardy, Talking Tolstoy...*, s. 131.

39 M. Rubery *Introduction...*, s. 14.

40 Zob. M. Dolar *A Voice and Nothing More*, s. 22.

„pisania na głos”, który może posłużyć lepszemu zrozumieniu siły niektórych audiobooków.

*Pisanie na głos* nie jest ekspresyjne, pozostawia ekspresję fenomenologiczną, właściwemu kodowi komunikacji. Samo należy do genotekstu, do znaczenia; przekazują je nie teatralne modulacje, złośliwe intonacje, współczujące akcenty, lecz *nasienie* głosu, które jest erotyczną mieszkanką tembru i języka [...]. Jego celem nie jest jasność przekazu, teatr emocji. Tym, ku czemu zmierza (w perspektywie rozkoszy) są ulotne popędy, jest język wyścielony skórą, tekst, w którym możemy usłyszeć nasienie gardła, patynę spółgłosek [...], zmysłowość oddechu, chrypy, miękkości warg, całą obecność ludzkiego pyska...<sup>41</sup>

W ten sposób można słuchać choćby nagrań Szymborskiej. Większość z nich jest z pozoru surowa, jakby materiały te nie przeszły procesu obróbki studyjnej. Słyszymy dźwięki, które w profesjonalnych lekturach nie występują – westchnienia, odsapnięcia, chrząkanie poetki, elementy wskazujące na jej płeć, wiek, kondycję, nastrój, do tego dźwięk przewracanych stron tomiku, stuk filiżanki odkładanej na spodek, w końcu komentarze nagrane jakby mimochodem, między lekturą kolejnych wierszy, jednak z jakiegoś powodu niewycięte podczas montażu. Wszystko to razem tworzy pewien intymny nastrój, uwodzi, towarzyszy głosowi i potwierdza jego autentyczność.

Tym, co czyni głos Szymborskiej tak wyjątkowym i sprawia, że jej wiersze w wykonaniu zawodowych aktorów tracą tę afektywną siłę, jest *nasienie głosu* – cielesny rdzeń słowa. To ono sprawia, że w głosie poetki, czytającej swoje wiersze, odbiorcy mogą znaleźć coś wyraźnego i specyficznego, co wydarza się poza znaczeniem słów i nie ma nic wspólnego z ekspresją czy ze stylem wypowiedzi<sup>42</sup>. Tej szczególnej właściwości głosu Barthes poświęcił esej *Le grain de la voix*. Przekonuje w nim, że czarująca siła głosu pochodzi z ciała, z „głębki klatki piersiowej, mięśni, przepony, chrząstek”<sup>43</sup> wykonawcy. Ta urzekająca właściwość jest przeciwieństwem precyzji, z jaką niektórzy cyzelują każde słowo, pozbawiając je jakiegokolwiek związku z jednostkowym ciałem, z którego wypływa. Aktorskie recytacje i nagrania, z których usunięto najmniejszy

41 R. Barthes *Przyjemność tekstu*, s. 97-98.

42 Zob. R. Barthes *The Grain of Voice...*, s. 181.

43 Tamże.

szmer oddechu wykonawcy, to „dźwięk spłaszczony do perfekcji: nie zostaje nic, prócz feno-tekstu”<sup>44</sup>, czystej struktury komunikacji. Ten głos opatrzonej znakiem cielesności nie operuje w systemie kodów i znaczenia, lecz w sferze afektów i rozkoszy. Jak pisze Paweł Mościcki, u Barthes’a rozumienie traci władzę nad głosem, „używając miejsce rozkoszy, która jednocześnie odsłania lukę w strukturze znaczenia i rozbija słuchający podmiot, kierujący się odtąd w swej aktywności wyłącznie popędem. Hermeneutyka zostaje zastąpiona przez erotykę”<sup>45</sup>.

### Głos jako spotkanie

Głos działa jak intensywny znak obecności i pozwala w afektywny sposób doświadczyć spotkania z autorem. O takim spotkaniu piszą prawie wszyscy teoretycy, podkreślając wyjątkową siłę połączenia słuchacza i narratora w intymnej, głosowej relacji i towarzyszące mu pozytywne emocje. *Sound studies* poddały krytyce szereg kulturowo motywowanych różnic między słuchem a wzorkiem, które długo funkcjonowały nie jako historycznie zmienne założenia, lecz jako uniwersalne, biologiczne i psychologiczne fakty<sup>46</sup>, jednak doświadczenie audiobooków – zwłaszcza w perspektywie lektury książki – pokazuje, że przynajmniej w tym lokalnym obszarze niektóre opozycje się potwierdzają. Wydaje się, że słuchanie książki mówionej faktycznie pochłania, umieszcza wewnątrz wydarzenia i obejmuje materialny, prawie dotykowy kontakt z rzeczywistością, kiedy lektura wzrokowa, choć może być wciągająca, w większym stopniu daje perspektywę i sytuuje się na zewnątrz. W konsekwencji wzrok może bardziej skłaniać się w stronę obiektywnego ujmowania świata za pomocą intelektu, kiedy słyszenie bezpośrednio wiąże się z subiektywnością i afektem<sup>47</sup>. Oczywiście różnice te jako podstawowy model relacji między tymi zmysłami są nie do utrzymania i wszelkie próby ich uniwersalnych zastosowań są słusznie krytykowane, jednak nie wyklucza to możliwości ich lokalnego funkcjonowania. Wypowiedzi zarówno teoretyków, jak i nieprofesjonalnych słuchaczy wskazują na to, że doświadczenie

44 Tamże, s. 189.

45 P. Mościcki *Od strażnika sensu do narzędzia rozkoszy. Myśl francuska o głosie*, „Glissando” 2006 nr 9.

46 Zob. J. Sterne *The Audible Past...*, s. 15.

47 Zob. tamże, s. 14-19.

audiobooków sytuuje się w jednym z takich lokalnych obszarów i najprawdopodobniej właśnie dlatego przebiega tak intensywnie.

Słuchanie ludzkiego głosu ma głęboko zakorzenione związki z doświadczeniami afektywnymi, a odbiór audiobooka jest tak szczególny i odmienny od lektury książki właśnie dlatego, że ta afektywna sfera wysuwa się na pierwszy plan i częściowo przysłania tekst. Zwraca na to uwagę m.in. Sara Knox, sugerując, że treść książki i wpływ, jaki na nas wywiera, to jedno, ale kluczowa dla doświadczenia audiobooka jest „kulminacja godzin spędzonych na słuchaniu znajomego, zaufanego, wrażliwego ludzkiego głosu – głosu narratora opowiadającego historię”<sup>48</sup>. Silna obecność głosu i wydobywającej go z siebie osoby sprawia, że z każdą książką mówioną odkrywamy nie tylko nową historię, ale także zawieramy trwałą znajomość z narratorem<sup>49</sup>.

Także Sarah Kozloff twierdzi, że obecność rzeczywistego, zwracającego się bezpośrednio do nas narratora stwarza znacznie silniejsze poczucie związku z nim niż czytanie bezosobowej zadrukowanej strony. To szczególne towarzystwo głosu narratora zmniejsza poczucie samotności i ucieleśnia model komunikacyjny zakładający obecność słuchacza i mówcy<sup>50</sup>. I nie jest to obecność tak odległa, jak aktora w słuchowisku, który głosu używa jak neutralnego narzędzia, nie zostawiając w materiale dźwiękowym nawet śladu swojej osobowości. Głos w audiobooku odprowadza nas w kierunku swojego jednostkowego źródła, do rzeczywistego narratora, z którym budujemy relacje emocjonalne<sup>51</sup>. Co ciekawe, technologiczne zapośredniczenie między mówcą a słuchaczem oraz ich oddalenie w czasie i przestrzeni nie uniemożliwiają intymnej relacji, zostają zawieszane czy zignorowane i nie wpływają istotnie na doświadczenie słuchania, które zawsze wydarza się tu i teraz. Choć powszechnie sądzi się, że popularna kiedyś praktyka głośnej publicznej lektury, która w konkretnym miejscu i czasie gromadziła publiczność i narratora, jest bardziej intymnym doświadczeniem niż słuchanie bezcielesnego głosu, wydobywającego się z głośnika, Rubery twierdzi, że jest zupełnie odwrotnie:

Dla mnie doświadczenie słuchania czyjegoś głosu, szepczącego bezpośrednio do mojego ucha, może być znacznie bardziej intymne od

48 Tamże, s. 137.

49 Zob. tamże, s. 139.

50 Zob. S. Kozloff *Audio Books in A Visual Culture*, s. 92.

51 Zob. tamże.



wszelkich publicznych lektur. [...] Prawdą jest, że przenośny odtwarzacz nie prezentuje przed tobą rzeczywistej osoby; nie ma ruchów ciała, ekspresji twarzy, ani kontaktu wzrokowego. Różnica leży w tym, co mogliśmy nazwać kontaktem usznym, nierozzerwalnym połączeniem między głosem i uchem, dla którego najlepszą analogią jest telefon.<sup>52</sup>

Doświadczenie audiobooka, choć jest związane z komunikacją jednokierunkową, rzeczywiście można porównać do rozmowy telefonicznej. Kluczowy jest tu sposób postrzegania głosu, który nie tyle przemieszcza się między mówcą i słuchaczem niczym pocisk<sup>53</sup>, ile łączy ich ciągłą, nieprzerwaną relacją. Innymi słowy, głos słyszany przez odbiorcę nie jest odseparowany od swojego źródła, lecz pozostaje związany z nim ciągłą, pełnowartościową relacją, rodzajem niewidzialnego kabla transmisyjnego, dzięki któremu słyszenie można uznać za dotykanie na odległość<sup>54</sup>. Dzięki współczesnym technologiom nagrywania i odtwarzania problem oddzielenia dźwięku od miejsca jego emisji wydaje się mniej wyraźny, jednak głos przechowywany na płycie lub transmitowany na odległość nie zawsze był uznawany przez odbiorców za ten sam, który wyemitowało źródło<sup>55</sup>. Poczucie zaburzonej przyczynowości dźwięku nie jest problemem wynikającym wyłącznie z pośrednictwa technologii. Technologia jedynie uwypukliła specyficzną relację dźwięku do miejsca jego emisji i wzmocniła efekt pęknięcia, który wskazuje na jego skomplikowaną topologię. Steven Connor zauważa, że kiedy mamy przed oczami jakiś obiekt, to to, co widzimy, nie wydaje nam się jego osobnym aspektem. Mamy wrażenie, że widzimy rzecz samą w sobie, a nie coś wobec niej zewnętrznego, co z siebie wydzieliła. „Ale kiedy coś słyszymy – pisze Connor – nie mamy już podobnego poczucia słyszenia rzeczy samej w sobie. Wynika to stąd, że obiekty nie mają pojedynczego, niezmiennego dźwięku czy

---

52 M. Rubery *Play It Again...*, s. 71-72.

53 Celowo odwołuję się do metaforyki militarnej, bowiem słuch uważa się za rodzaj awangardy ciała – zawsze jako pierwszy narażony jest na atak, odbiera bodźce przychodzące z każdej strony i nie ma jak się bronić. Ucho zawsze pozostaje odkryte, jest otwartą szczeliną, która prowadzi do bezbronego wnętrza, rozumianego w sensie militarnym, psychologicznym i kulturowym. „Uszy nie mają powiek”, jak powtarzał Lacan. Zob. M. Dolar *A Voice and Nothing More*, s. 78; S. Knox *Hearing Hardy, Talking Tolstoy...*, s. 127.

54 Zob. S. Connor *Edison's Teeth: Touching Hearing*, w: *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, ed. V. Erlmann, Berg, Oxford 2004, s. 158.

55 Zob. J. Sterne *The Audible Past...*, s. 215-286.

głosu. Słyszymy, jakby to było wydarzenie rzeczy, a nie rzecz sama w sobie. Ale jeśli dźwięk z konieczności oddziela się [...] od swojego źródła, to rzadko robi to całkowicie”<sup>56</sup>.

Dźwięk ma zatem bardzo niestabilną i trudną do uchwycenia topologię. Z jednej strony wydaje się czymś zewnętrznym, osobnym czy nawet obcym, z drugiej podtrzymuje ciągłą, dotykową relację ze swoim źródłem, co nie znaczy, że zupełnie do niego należy. Jak tłumaczy Connor, dźwięk pozostaje w pępowinowym związku z miejscem swojej emisji, „jakby wydzielał, sączył, rozciągał się z niego czy wyciekał, zamiast być nadanym czy wystrzelonym”<sup>57</sup>. Dźwięk przepływa między mówcą i słuchaczem jako rodzaj niematerialnej cielesności i dopiero w tym kontekście fraza, że słuchanie jest dotykaniem na odległość, zyskuje pełny sens. Ta dotykowa właściwość głosu ujawnia się szczególnie w sytuacji zapośredniczenia go przez telefon, ale jest też kluczowa dla zrozumienia doświadczenia audiobooków, zwłaszcza podkreślanego przez krytyków silnego i przejmującego poczucia obecności narratora. Telefon nie odseparowuje głosu od mówcy, ale przeprowadza go wzdłuż kabla w taki sposób, że odbiorca ma poczucie materialnego, cielesnego kontaktu z nadawcą, jakby słuchał go podczas rozmowy twarzą w twarz, tu i teraz. Głos działa jak ciało w stanie lotnym i odsyła do materialnego źródła, stąd poczucie, że został nie tyle przemieszczony między dwoma końcami linii telefonicznej, co między nimi rozciągnięty<sup>58</sup>.

Wnioski Connora na temat kulturowego postrzegania głosu pokrywają się z rozpoznaniem psychoanalizy. Także Dolar zwraca uwagę na paradoksalną pozycję głosu, który z jednej strony podtrzymuje system znaczący, z drugiej zakorzeniony jest w ciele, jednak w pełni nie należy ani do języka, ani do ciała. Głos zawsze wydaje się przynajmniej częściowo akusmatyczny – nie można go precyzyjnie zlokalizować, jest oderwany od miejsca swojej emisji i naturalnej przyczynowości, ale nigdy całkowicie. Głos jest jedynym elementem wiążącym bezcielesny mechanizm znaczący z mechanizmem ciała i zawsze prowadzi w kierunku źródła, z którego wypływa. Dźwięk nie odrywa się od nadawcy, by jak pocisk polecieć w stronę odbiorcy, lecz wypływa z jego ust ciągłym strumieniem, który łączy ich materialną, dotykową relacją. Problem

56 S. Connor *Edison's Teeth...*, s. 157.

57 Tamże, s. 158.

58 Zob. tamże, s. 158-159. Choć dziś w coraz mniejszym stopniu korzystamy z połączeń kablowych, Connor przekonuje, że obecne w technologiach słuchania wrażenie dotyku na odległość nie zanika, a jedynie wraz z nowymi mediami przechodzi w stan lotny.

w tym – pisze Dolar – że „ciało implikowane przez głos – bezcielesny, jak mogłoby się wydawać – jest kłopotliwe i krępujące [...]. Nie ma głosu bez ciała, ale po raz kolejny jest to relacja pełna pułapek: wydaje się, że głos należy do niewłaściwego ciała, nie pasuje w pełni do ciała, czy też oddziela ciało od tego, co to emituje”<sup>59</sup>. Głos nigdy nie daje się całkowicie przyporządkować do konkretnego ciała, pozostaje częściowo akusmatyczny, zasłonięty kurtyną. Nie w takim stopniu, by stał się zupełnie zewnętrzny względem źródła materialnego – jak spłaszczony do perfekcji głos w słuchowiskach – ale wystarczająco, by mógł być odbierany jako magiczny czy ponadnaturalny. Właśnie z tym efektem pęknięcia czy szczeliny, która powstaje między głosem a ciałem, psychoanaliza wiąże tajemniczą siłę głosu jako czegoś fascynującego, niesamowitego i niepokojącego. Głos nie odrywa się od mówcy, nie jest transportowany między nim i słuchaczem, ale rozciąga się między nimi jak strumień. Choć istnieje silne poczucie bezpośredniej łączności, wydaje się, że strumień jest zbyt wartki, by dało się płynąć w stronę źródła, lub też stawia na drodze przeszkody w postaci zapór i wyrw. Ciało implikowane przez głos nie do końca do niego pasuje, ale mimo to – twierdzi Dolar – wywołuje obecność jeszcze bardziej intensywnej. „Głos, będąc tak ulotnym, przemijającym, niematerialnym, eterycznym, właśnie z tego powodu ujawnia ciało w jego kwintesencji, cielesny skarb ukryty pod widzialną powłoką, wewnętrzne «realne» ciało, unikalne i intymne, a zarazem wydaje się prezentować więcej, niż zwykłe ciało”<sup>60</sup>.

Akusmatyczny głos nie daje się przyporządkować do konkretnej osoby, nie pasuje do tego, co widzimy. Dolar zauważa, że ta luka między źródłem a głosem, która nie może zostać niczym wypełniona, nie jest wyłącznie teoretyczną spekulacją, ale elementem codziennego doświadczenia. Zawsze jest coś osobliwego w relacji między wyglądem i głosem jakiejś osoby, co oddziałuje na nas, nim do niej przywyknijemy. Jakieś absurdalne poczucie, że wrażenia wzrokowe nie pasują do słuchowych, że głos nie brzmi, jak ta osoba, lub nie wygląda ona tak, jak sugerowałby jej głos. Choć mamy mówiącego przed oczami, powstaje akusmatyczne doświadczenie ukrycia czy zasłonięcia źródła głosu, które ogarnia nas ideą przyczynowości. Connor zauważa, że nie możemy w pełni słyszeć instrumentu, jeśli nie zrozumiemy sposobu produkcji dźwięku – wzajemnego związku brzmienia, ciała i urzędnienia,

---

59 M. Dolar *A Voice and Nothing More*, s. 60.

60 Tamże, s. 71.

w które muzyk dmucha czy uderza<sup>61</sup>. Z głosem może być podobnie – nie słyszemy go właściwie czy kompletnie, bo nie udaje nam się przyporządkować go do czyjśgo ciała w taki sposób, by całkowicie do niego pasował. Źródło głosu dręczy nas, dlatego zafiksowujemy fantazję i pragnienia na tajemniczym obiekcie za kurtyną, częściowo wypierając świadomość, że głos musi mieć naturalną przyczynę i przypisując mu jakąś magiczną siłę<sup>62</sup>. Tak właśnie można tłumaczyć siłę głosu, który z jednej strony oddziałuje tajemniczo niematerialnie – uwodzi, pochłania, urzeka i kontroluje rodzajem rozproszonej cielesności, z drugiej dosłownie porusza, potrząsa nami i nas dotyka<sup>63</sup>. Użycie głosu nie jest jednak tożsame wyłącznie z afektywną i mechaniczną władzą, bowiem nieuchronnie wiąże się też z odsłonięciem wewnętrznego źródła emisji, najbardziej intymnej sfery, która zostaje uwypuklona, wydobyta na powierzchnię i wystawiona na działanie słuchacza. Zatem „zarówno słyszenie, jak i emitowanie głosu – zauważa Dolar – stwarzają eksces, nadwyżkę władzy z jednej strony i nadwyżkę obnażenia z drugiej”<sup>64</sup>. Jeden jest zbyt mocno wystawiony na działanie głosu, głos drugiego ujawnia zbyt wiele, jeden zbyt dużo przyjmuje, drugi za dużo wyjawia. Na tej etyczno-afektywnej płaszczyźnie dochodzi do spotkania mówcy i słuchacza, którzy stają się od siebie zależni. Audiobooki są jednym z najciekawszych przykładów powstawania silnej, dotykanej więzi, poczucia najbardziej intymnej bliskości i kontaktu cielesnego, stwarzania realnej, głębokiej emocjonalnej relacji za sprawą akusmatycznego doświadczenia głosu, które dodatkowo zostaje wzmacnione przez technologię.

Jako ikona mówiącego głos jest zdecydowanie intensywny, a nie ekstensywny. Między głosem i odbiorcą – w przeciwieństwie do relacji z tekstem – nie ma żadnego dystansu, który należy pokonać przez interpretację. Z treścią i znaczeniem słów, niesionymi przez głos, pozostajemy w relacji epistemologicznej, tak jak z tekstem, który należy zinterpretować i zrozumieć, ale z intensywnym znaczeniem głosu spotykamy się na płaszczyźnie ontologicznej – głos oddziałuje bezpośrednio, nie jest strukturą znaczącą ani materialnością znaczonego, ale samym sensem i tożsamością, które się w nim materializują. Zgadzałoby się to z tezami autorów *Foundations of Voice*

61 Zob. S. Connor *Edison's Teeth...*, s. 161.

62 Zob. M. Dolar *A Voice and Nothing More*, s. 67-70.

63 Zob. S. Connor *Edison's Teeth...*, s. 157.

64 M. Dolar *A Voice and Nothing More*, s. 81.

*Studies*<sup>65</sup>, którzy przekonują, że głos oddziałuje kompleksowo i tak zapisuje się w pamięci. Znajomy głos – dokładnie tak samo jest z twarzą – rozpoznawany jest nie przez liniową analizę cech dystynktywnych, ale w całości, w jednym przeblysku świadomości<sup>66</sup>. Rozpoznanie znajomego głosu w przestrzeni publicznej, słuchawce telefonu czy w innej sytuacji, w której głos niespodziewanie ujawnia obecność kogoś znajomego, według autorów wiąże się ze swego rodzaju dezautomatyzacją, poruszeniem i afektem. Rozpoznanie towarzyszą skupiona uwaga, nagły niepokój, szereg doświadczeń emocjonalnych, pragnienia, poczucie przynależności i osobistego związku. Głos zapisywany jest w pamięci i funkcjonuje jako całościowy zestaw wrażeń i informacji związanych z osobą. Nie dotyczą one wyłącznie głosu, ale też twarzy, historii naszej relacji z tą osobą, biografii, powiązań emocjonalnych, wspomnień i projektowanych przez nas przyszłych scenariuszy<sup>67</sup>. Jak rozpoznajemy głos znajomego, tak dziś w przestrzeni publicznej, w niespodziewanej sytuacji możemy usłyszeć i zidentyfikować głos autora – Witkowskiego czy Szymborskiej – który nagle zaburzy nasz spokój i wystawi na działanie afektów. Głos nie ma reprezentacji i nie sposób go sobie wyobrazić, ale kiedy jesteśmy konfrontowani ze znajomym głosem, uruchamia on szereg wrażeń, wspomnień i emocji, które rozbłyskują w nagłym afektywnym doświadczeniu. Doświadczeniu intensywnej tożsamości autora w naszej do niego relacji.

Czy można rzetelnie opisać głos Szymborskiej lub jakikolwiek inny? Choć nie można go sobie przypomnieć ani wyobrazić, wspomnienie głosu tkwi w głębokiej pamięci i momentalnie aktualizuje się, odżywa, kiedy tylko znów go usłyszymy. Jest z nim jak z Proustowską magdalenką, budzącą emocje i pragnienia z głębokiej pamięci. Jedno słowo wystarczy, by wywołać odczuwane znaczenie czy całościowe wrażenie – niejasne i rozmyte, lecz specyficzne. Jak coś na końcu języka. Jedno słowo Szymborskiej, tembr jej głosu, wystarczy, by intensywnie i bezpośrednio doświadczyć jej kulturowej tożsamości<sup>68</sup>. Głos błyskawicznie aktualizuje złożone emocje, ożywia pisarski świat poetki, nasze z nim relacje i wspomnienia, łączy się z innymi

---

65 J. Kreiman, D. Sidtis *Foundations of Voice Studies. An Interdisciplinary Approach to Voice Production and Perception*, Wiley-Blackwell, Chichester 2011.

66 Zob. tamże, s. 89-96.

67 Zob. tamże, s. 222-225.

68 Więcej na temat kulturowej tożsamości Szymborskiej zob. D. Antonik *Literatura i ekonomia afektywna. Autor do kochania*, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014.

intensywnymi elementami jej (auto)biografii rozproszonej w tekstach i przestrzeni publicznej i pozwala odczuć, jaka Szymborska jest, co ją określa, co do niej pasuje. Nie jest to kwestia wiedzy czy interpretacji, ale emocjonalnego doświadczenia. Barthes pisze: „[głos] wyzwała we mnie jedyną ocenę, zawsze bez przymiotników: *to jest to!*”<sup>69</sup>.

Nagrania Szymborskiej zdominowane są przez głos, który przesłania właściwą komunikację. Materialność głosu wciąż się w nich manifestuje, odwraca uwagę odbiorcy od znaczenia i kieruje ją na doświadczenie – na afektywne doświadczenie tożsamości autora. Głos, który pochłania, uwodzi i zachwyca, odwleka komunikację, przekracza znaczenie, jest nadwyżką, z którą trudno sobie poradzić. Nie chodzi tu o wskrzeszenie strukturalnego mitu, w którym głos miałby być miejscem prawdziwej ekspresji, gdzie wyraża się to, co nie może być powiedziane w ramach porządku symbolicznego, ale o nadwyżkę w postaci nieredukowalnej tożsamości mówiącego. Głos sprawia, że rozumienie pozostaje w tyle za afektywnym doświadczeniem autora – wzmacnia się afekt za cenę osłabienia zdolności krytycznej, przestrzeń dyskursywnego sensu zastępuje intymna sfera rozkoszy.

Na końcu słynnego eseju pod tytułem *Kim jest autor?* Foucault pyta retorycznie: „czy to ważne, kto mówi?”<sup>70</sup>. Właśnie w ten sposób – nie „kto pisze”, lecz „kto mówi”. Otóż ważne. Mówi autor, a my wchodzimy z nim w relację, spędzamy niekiedy wiele godzin, słuchając tego znajomego, zaufanego ludzkiego głosu. Autor zyskuje ciało, rozumiane w Barthesowskim, afektywnym wymiarze, a czytelnik zawiera z nim znajomość.

69 R. Barthes *Przyjemność tekstu*, s. 26.

70 M. Foucault *Kim jest autor?*, w: tegoż *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasik, T. Komendant, M. Kwietniewska i in., postł. M.P. Markowski, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 219.

## Abstract

---

### Dominik Antonik

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

*The Audiobook: From the Sound of Words to the Voice of the Author*

Despite the immense popularity of audiobooks, the phenomenon has not yet enjoyed much critical or theoretical attention. This article uses the well-studied genre of the radio drama as a backdrop to discuss the audiobook as a separate and specific type of phonic literature – one that has its own goals and inscribes itself into current debates within the humanities. Antonik argues that in the audiobook the voice becomes more important than the sound of words, while the listener's relationship with the speaking author begins to take priority over the relationship with the text and its meaning. Having analysed the voice in the frameworks of its cultural reception and psychoanalysis, Antonik suggests that it can be understood as a sign of individuality – one that absorbs and seduces the listener, creating an intimate and emotional relationship with the speaker, thus presenting the basis for a particular experience of the author's identity.

### Keywords

---

audiobook, spoken book, spoken word recordings, voice, radio drama, author, sound studies, affect, emotions, Wisława Szymborska