

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

## Studia Poetica 12 (2024)

ISSN 2353–4583

e-ISSN 2449–7401

DOI 10.24917/23534583.12.19

**Katarzyna Ciemiera**

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

ORCID: 0000-0002-1896-4882

## Polisensoryczność politycznego zaangażowania. *Buch Szczepana Kopyta*

### 1.

W okresie ostatnich kilku dziesięcioleci, a przede wszystkim zeszłych dwóch dekad, w ramach niektórych dyscyplin nauk humanistycznych dokonuje się słusznej rewizji fałszywego przekonania o hegemonii wizualności w ludzkim doświadczaniu codzienności<sup>1</sup>. Szczególną zasługę w tym względzie przypisuje się ukonstytuowanym na przełomie XX i XXI wieku *sound studies*, które, po pierwsze, przywróciły w obrębie refleksji kulturowej zainteresowanie fenomenem dźwięku oraz związanych z nim praktyk słuchania i słyszenia, a po drugie, objaśniły, jak pod wpływem pojawienia się na przełomie XIX i XX wieku technologii umożliwiających reprodukcję i dystrybucję dźwięku zmieniła się nowoczesna audiosfera, wrażliwość audytywna oraz sam sposób konceptualizacji dźwięku i głosu. Za najistotniejsze właściwości tych badań należy jednak uznać leżący u ich podstaw<sup>2</sup> potencjał krytyczny oraz polityczne za-

---

<sup>1</sup> Artykuł powstał w związku z projektem naukowym „Polityczny potencjał głosu poetyckiego. Konsekwencje słuchania poezji polskiej w audiowizualnej kulturze XXI wieku” finansowanym przez Narodowe Centrum Nauki (nr 2023/49/N/HS2/02551).

<sup>2</sup> Zdaniem Douglasa Kahna (autora książki *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, The MIT Press, Cambridge, MA–London 1999) – jednego z amerykańskich przedstawicieli *sound studies* zajmującego się znaczeniem dźwięku i głosu w praktykach awangardowych – katalizatorem zmian, które w ramach badań kulturowych doprowadziły do kryształizacji kolejnej, obok *visual studies*, subdyscypliny – *sound studies*, była intensyfikacja

angażowanie, które zazwyczaj wymierzone są w okulocentryczne strategie badawcze<sup>3</sup> oraz zachodnie modusy ujmowania dźwięku i głosu<sup>4</sup>. To właśnie umiejętność wykorzystania pogłębionego namysłu nad dźwiękiem i zjawiskami dźwiękowymi (określana przez Jonathana Sterne'a jako *sonic thinking* oraz *sonic imaginations*<sup>5</sup>) do przewartościowania zastanych hierarchii oraz porządków politycznych determinuje przynależność szeroko rozumianych badań dźwiękowych do *sound studies*. Jeśli kierować się pewnym uproszczeniem, w tej perspektywie można wyróżnić dwa zasadnicze kierunki akademickich analiz w ramach nakreślonej tu dyscypliny.

Pierwszy z nich skupia się na fenomenie głosu *sensu stricto* (na głosie wyswobodzonym z narzucanych mu funkcji referencyjnych oraz reprezentacyjnych; na głosie zmysłowym niebędącym już *logosem*, lecz wyłącznie *phoné*), w którym to dostrzega się możliwości przekroczenia metafizyki obecności i implikowanych przez nią dualistycznych opozycji<sup>6</sup>. Drugi z kolei, stanowiący punkt wyjścia niniejszego artykułu, wywodzi się z ekologii akustycznej Raymonda Murraya Schafera i dotyczy kwestii multiplikacji dźwięków, zanieczyszczenia fonicznego, agresji dźwiękowej oraz przebudźcowania słuchowego, ściśle związanego z centralnym w rozważaniach kanadyjskiego kompozytora zjawiskiem schizofonii<sup>7</sup>. W tym kontekście znamieni-

---

w latach 90. analiz zjawisk historycznych i kulturowych z perspektywy ich dźwiękowego oddziaływania (D. Kahn, *Sound Awake*, „Australian Review of Books” 2000 (July), s. 21–22).

<sup>3</sup> J. Sterne, *Sonic Imaginations*, w: *The Sound Studies Reader*, red. tegoż, Routledge, London–New York 2012, s. 2–5. Z potencjałem krytycznym badań dźwiękowych wiąże się także ich otwartość metodologiczna (*sound studies* nie wypracowały żadnej ujednoczonej metodologii; tamże, s. 3). Skądinąd decyduje to o dynamicznym rozwoju tej subdyscypliny, w ramach której od dwudziestu lat nieustannie publikuje się tomy zbiorowe podsumowujące dotychczasowe ustalenia metodologiczne rewidujące wcześniejsze rozpoznania oraz proponujące nowe podejścia badawcze. Dla przykładu: *Hearing Culture: Essays on Sound, Listening and Modernity*, red. V. Erlmann, Berg, Oxford 2004; *The Oxford Handbook of Sound Studies*, red. T. Pinch, K. Bijsterveld, Oxford University Press, Oxford 2012; *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, red. M. Bull, M. Cobussen, Bloomsbury, New York–London 2021; *The Bloomsbury Handbook of the Anthropology of Sound*, red. H. Schulze, Bloomsbury Academic, New York 2021.

<sup>4</sup> Te dążenia dostrzega się przede wszystkim w ostatnich latach. Modelowym przykładem tego rodzaju przeprowadzonych badań jest książka Dylana Robinsona *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies* (University of Minnesota Press, Minneapolis 2020).

<sup>5</sup> J. Sterne, *Sonic Imaginations...*, dz. cyt., s. 2–3, 5–6.

<sup>6</sup> Z jednej strony wiąże się to z koncentracją na głosie zmysłowym, materialnym – jego niepowtarzalności i wyjątkowości, co stanowi szczególnie ważny argument w dyskusjach feministycznych (zob. A. Cavarero, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, przeł. P.A. Kottman, Stanford University Press, Stanford 2005). Z drugiej z kolei odnosi się do akuzmatycznych teorii głosu (np. reinterpretacji psychoanalitycznych koncepcji głosu), kwestionujących dotychczas niezaprzeczalną przynależność głosu do konkretnego podmiotu (innymi słowy, kwestionujących tradycyjne sposoby definiowania głosu w kategoriach wyrazu tożsamości podmiotu, możliwości reprezentacji (M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, The MIT Press, Cambridge, MA 2006; B. Kane, *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford University Press, Oxford 2014).

<sup>7</sup> Sytuacja schizofoniczna dla Schafera to sytuacja doświadczenia rozszczepienia dźwięku pierwotnego („autentycznego”) od jego elektroakustycznego przekazu fonicznego (od-

ta część badaczy i badaczek, takich jak np. Karin Bijsterveld, Peter Szendy czy Jonathan Sterne, sporo uwagi poświęciło roli, jaką preparowana i sztucznie rozszerzana audiosfera odgrywa w kapitalistycznej (lub dopiero co krystalizującej się kapitalistycznej) rzeczywistości, w której tyranii obrazu polityczną sprawczość nierzadko nadaje przymoc akustyczna<sup>8</sup>. Poza dogłębnie omówionym przez wskazanych autorów fenomenem fenomenem kakofonii medialnej, ściśle związanym z upowszechnieniem się praktyk akuzmatycznych, a w rezultacie nasyceniem przestrzeni ludzkiego życia nowego rodzaju dźwiękami, istotny wydaje się również sam sposób wykorzystania politycznego potencjału dźwięku akuzmatycznego jako instrumentu manipulacji.

W kulturze akuzmatycznej (czyli kulturze oddzielania dźwięku od jego źródła)<sup>9</sup> wydobywające się z głośników dźwięki (np. muzyki programowanej) służą bowiem nie tylko stworzeniu klimatu danego miejsca, lecz przede wszystkim stanowią narzędzie kontroli zachowań konsumenckich, a w miejscach pracy – np. środek zaradczy na niską wydajność osób zatrudnionych<sup>10</sup>. Zdaniem Sterne'a do szczególnie wstrząsających praktyk wzmacniających klasowe nierówności oraz zacierających różnice między strefą prywatną a publiczną należy paradoksalnie niewinne wykorzystanie w przestrzeniach miejskich muzyki programowanej jako tzw. nieagresywnego muzycznego środka odstraszającego (ang. *nonaggressive music deterrent*), który – jak sama nazwa wskazuje – ma na celu pozbycie się z danego obszaru niepożądanych grup społecznych<sup>11</sup>. Innym znanym z codzienności su-

---

dzielenia dźwięku od jego źródła, czyli czasu, miejsca, ale i też zmiany np. głośności – dany dźwięk może zostać wzmocniony w przekazie elektroakustycznym), które wyzwała odczucie „aberracji”, przypominające – jak samo określenie wskazuje – doznania schizofrenika. R.M. Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Ch. Cox, D. Warner, przeł. J. Kutyla, M. Matuszkiewicz, M. Mendyk i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 57–58.

<sup>8</sup> Bijsterveld przygląda się, w jaki sposób współczesny człowiek akomoduje się do nowoczesnej audiosfery zmnożonych dźwięków (K. Bijsterveld, *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, The MIT Press, Cambridge, MA 2008), Sterne definiuje, czym jest i jaką rolę odgrywa prywatna przestrzeń dźwiękowa w świecie aranżowanych publicznych przestrzeni akustycznych (J. Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham, NC 2003 – zob. w szczególności rozdziały drugi i trzeci: *Techniques of Listening* oraz *Audile Technique and Media*, s. 87–177), z kolei Szendy'ego interesują przemiany w sposobach słuchania, słyszenia, podsłuchiwania na skutek zjawiska współczesnej diafonii (P. Szendy, *Sur écoute: Esthétique de l'espionnage*, Éditions de Minuit, Paris 2007).

<sup>9</sup> W swoich rozważaniach przyjmuję definicję terminu „akuzmatyka” zaproponowaną przez twórcę muzyki konkretnej Pierre'a Schaeffera, który wyraźnie zaznacza, że nowe technologie dystrybucji dźwięków umożliwiły współczesnym słuchaczom skupienie się wyłącznie na formach dźwiękowych pozbawionych ich wyjściowego kontekstu, czyli na tzw. „słuchaniu skutków”. P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, w: *Kultura dźwięku...*, dz. cyt., s. 106, 109–110.

<sup>10</sup> J. Sterne, *Urban Media and the Politics of Sound Space*, „Open: Cahier on Art and the Public Domain” 2005, nr 9, s. 9, [https://monoskop.org/images/8/85/Open\\_9\\_Sound.pdf](https://monoskop.org/images/8/85/Open_9_Sound.pdf) [dostęp: 2024/10/30].

<sup>11</sup> Tamże, s. 7–8, 10–12.

gestywnym przykładem zawoalowanej manipulacji fonicznej jest absorbowanie uwagi początkowo neutralnego odbiorcy dźwiękiem telewizyjnym. Telewizja jako medium, które pozornie posługuje się przede wszystkim obrazami w celach perswazyjnych, w swej istocie stanowi, jak stwierdził Michel Chion, „radio ilustrowane przez obrazy” czy „telewizję z opcjonalnym obrazem”<sup>12</sup>. Swoje podstawowe struktury narracyjne, formaty programowe, gatunki, praktyki estetyczne, a także sposób oddziaływania (pozyskiwania odbiorcy zazwyczaj pogrążonego w obowiązkach zawodowych lub domowych) telewizja zawdzięcza bowiem nie kinu, lecz radiu (co skądinąd stanowi kolejny ważny argument w debacie nad żywotnością „wtórnej oralności”)<sup>13</sup>. Te nakreślone, jedynie fragmentarycznie, przykłady ujawniają zatem, że o sile wyrazu danego obrazu czy wyimka rzeczywistości decyduje właśnie dźwięk, którego nieuświadomione oddziaływanie bardzo często wyznacza także ramy zaangażowania poezji.

## 2.

Do nakreślonych problemów fonicznych manipulacji w warunkach kapitalizmu bezpośrednio w swojej twórczości poetyckiej odnosi się Szczepan Kopyt. Wysłunięte przez niego argumenty wydają się szczególnie wymowne w tych tomikach poetyckich, do których dołączone zostały płyty z realizacjami muzycznymi wybranych wierszy. Wówczas to tekstowe diagnozy na temat znaczenia współczesnej audiosfery w doświadczaniu codzienności zyskują materialny charakter – są nie tylko komentarzami do konkretnej rzeczywistości dźwiękowej, ale swoim wybrzmiewaniem same tę rzeczywistość współtworzą.

W przypadku pierwszego w dorobku poznańskiego autora płytotomiku *Buch* (2011)<sup>14</sup> przywołane w poprzedniej części artykułu kwestie najsugestywniej podsumowuje następująca strofa z wiersza *m. c. kabir*, będąca wariacją na temat powszechnie już wykorzystywanej formuły francuskiego pisarza Pascala Quignarda „uszy nie mają powiek” (*les oreilles n’ont pas de paupières*)<sup>15</sup>:

---

<sup>12</sup> M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, przeł. K. Szydlowski, stowarzyszenie nowe horyzonty–korporacja ha!art, Warszawa–Kraków 2012, s. 133.

<sup>13</sup> M. Hilmes, *Television, Sound: Why the Silence?*, „Music, Sound, and the Moving Image” 2008, vol. 2, nr 2, s. 160. Odsyłam również do specjalnego numeru „Journal of Sonic Studies” – *Rethinking Theories of Television Sound* z 2018 roku, <https://www.researchcatalogue.net/view/558896/558906>, <https://www.researchcatalogue.net/view/558896/558906>[dostęp: 2024/10/31].

<sup>14</sup> Sz. Kopyt [tekst, muzyka], P. Kowalski [muzyka], *Buch*, WBPiCAK, Poznań 2011 [*Buch*, CD, tłoczenie Vega, Poznań 2011].

<sup>15</sup> P. Quignard, *Traité II: Il se trouve que les oreilles n’ont pas de paupières*, w: tegoż, *La haine de la musique*, Calmann-Lévy, Paris 1996, s. 118. Przywołuję za: A. Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Universitas, Kraków 2022, s. 186.

gitara jest po to by ogłuszyć i zabić  
 program tresury i wartości edukacji  
 ludzie nie czytają lecz ich uszy są otwarte  
 oczy można zamknąć przez słuch można gwałcić<sup>16</sup> (s. 25)

Znacznie więcej odniesień do roli słuchania, słyszenia, dźwięku, rytmu w dobie kapitalizmu występuje w *Buchu*; by wymienić chociażby kilka: „ofiaram refleksji podkrećmy nieco głośność / nie myją jeszcze uszu naszymi środkami [...] niech słyszą, nie słuchając” (*patrz*, s. 18), „myślmy, ale dźwięk słów jest tylko tępym rytmem tętna” (*kolonizatorów poprzedzali zwykli kupcy*, s. 42), „tu radio reedukacja nie redukcja i nie akcja” (*inwokacja*, s. 37), „spójrz / mamy wzmacniacz, którym ogłuszamy wasze córki” (*słuchajcie*, s. 45), „akumulator mózgu tętni niską basową falą” (*szpitala*, s. 5). Warto przy okazji tych wstępnych rozważań zatrzymać się w szczególności na dwóch utworach: *patrz* (s. 18–19) i *słuchajcie* (s. 44–45), które wieloaspektowo objaśniają istotę obezwładniania dźwiękiem w dobie kapitalizmu, jednocześnie wyznaczając ramy interpretacyjne dla analizy jego znaczenia w tomie.

W wierszu *patrz* to, co natychmiastowo przykuwa uwagę dotyczy konfrontacji porządku doświadczenia zmysłem wzroku (sygnalizowanego przez tytułową formułę „patrz” oraz imperatywy kolejno otwierające dwie pierwsze strofy: „ofiaram refleksji pokażmy telewizor”, „ofiaram refleksji pokażmy alpinistów”) z porządkiem doświadczenia zmysłem słuchu w strofie trzeciej:

ofiaram refleksji podkrećmy nieco głośność  
 nie myją jeszcze uszu naszymi środkami  
 niech patrzą kątem oka niech słyszą nie słuchając  
 niech czują wielki luz niech żyją niech kupują (s. 18)

Można odnieść wrażenie, że w przywołanym tekście Kopyta „ogłądanie” ściśle sprzężone jest z „podkreścaniem głośności” umożliwiającym tę bierną percepcję obrazów, jak i coraz bierniejsze uczestnictwo w kulturze. Wskazują na to ostatnie strofy wiersza, które rozpoczynają się sugestywnymi imperatywami: „ofiaram refleksji wybudujmy stadion”, „ofiaram intelektu dajmy śmieszne wojny”; a kończą jeszcze wymowniejszym angielskim wtrąceniem „i claim”, dającym się w tym kontekście przetłumaczyć na język polski jako pewne, nieznoszące sprzeciwu twierdzenie (jako zgodę na opisany stan rzeczy). Sam przedstawiony mechanizm absorbowania dźwiękiem został natomiast w wierszu zasygnalizowany nawrotowością paralelnie skonstruowanych strof, w których różnica, np. między znaczeniem „ofiaram refleksji” a „ofiaram intelektu”, zatracą swoją sugestywność.

<sup>16</sup> Sz. Kopyt [tekst, muzyka], P. Kowalski [muzyka], *Buch...*, dz. cyt., s. 25. Wszystkie cytaty z książki oraz numery stron podaję za tym wydaniem. W nawiasach, gdy to konieczne, będę umieszczać także odniesienia do miejsca i czasu trwania utworu na płycie, poprzedzając je wcześniej dopiskiem „CD”.

Niemniej trudno w tym przypadku mówić o faktycznym obezwładnianiu dźwiękiem, jako że repetytywna konstrukcja tekstu stanowi jedynie graficzną reprezentację tego działania. W rzeczywistości potencjał wiersza ujawnia się dopiero w utworze muzycznym *patrz* (CD, 01, 2:51). W realizacji dźwiękowej (co znamienne, rozpoczynającej płytę), która stwarza pozory dynamicznego pędu, transowego „galopu” muzycznego, cyklicznemu powracaniu poszczególnych strof odpowiadają nawroty motywów muzycznych. To nakładanie się repetycji na absorbującą linię melodyczną tworzy efekt redundancji i chaosu. Muzyczny zamęt wzmocniony przesterowanym głosem „śpiewającego” Kopyta, sytuującym się na granicy mowy i hałasu, oddaje wrażenie zacierania się sensu na rzecz dźwięku i rytmu. Wyraźnie słyszalne pozostają jedynie ostatnie słowa wiersza „republikę z jakimś logo / i claim”, które wielokrotnie wykrzyczane w momencie kulminacji muzycznego hałasu zupełnie zmieniają wymowę utworu. W tym kontekście angielskie *claim* nie oznacza już finalnego przypieczętowania przedstawionego stanu rzeczy, a raczej – mając na uwadze polskie tłumaczenie *claim* jako żądania, prawa do czegoś – negację, „wybuch” (nawiązanie do formuły tytułowej tomu) oporu przeciwko zastanej rzeczywistości.

To napięcie między porządkiem zapisu a muzycznej realizacji można dostrzec także w konfrontacji wiersza *słuchajcie*, który kończy tom (s. 44–45) z utworem muzycznym zamykającym płytę *buch* (CD, 11, 9:37). Forma i przesłanie samego tekstu wydają się dość klarowne. Wiersz stanowi serię imperatywów, rozkazów i drwin adresowanych przez zachodnich producentów muzycznych do afroameerykańskich muzyków, najprawdopodobniej bluesowych i jazzowych. Przechwycony żargon i klisze językowe producentów umożliwiają dostrzeżenie, w jaki sposób w dobie kapitalizmu namowa do przyjęcia postawy aktywnej uważanej postawy słuchacza, postawy aktywnej, stanowi w istocie próbę jej stłamszenia; próbę uczynienia pasywnego, łatwego do zmanipulowania odbiorcy, który słuchając dźwięków, nie słucha ich, lecz wyłącznie je słyszy:

trochę drewna kleju z kości i żelaza na struny  
to nasza armia ma najlepszych grajków spójrz  
mamy wzmacniacz którym ogłuszimy wasze córki  
będą tańczyły jak im zagramy hej (s. 45)

Podobnie jak wiersz *patrz*, wiersz *słuchajcie* skonstruowany jest z paralelnych strof. Każda z nich rozpoczyna się naprzemiennie występującymi apostrofami „słuchajcie czarni / czarnuchy” oraz wypowiedzianymi „trochę drewna żelaza kleju z kości / trochę drewna kleju z kości i żelaza”, po których następuje skondensowana w trzech wersach próba imitacji rzeczywistej mowy producentów muzycznych. Dla przykładu:

trochę drewna żelaza kleju z kości i powstała muzyka  
powiedzmy jeszcze o tych gronach gniewu wspomnijmy  
reefer madness i wszystkie evergreeny pisane na głodzie  
za kilkadziesiąt dolarów (s. 44)

W perspektywie dźwiękowej kompozycja ta tworzy efekt pustostłowa, „czczej gadaniny”, która czyni z odbiorcy bezrefleksyjnego słuchacza, umożliwiając tym samym przemianę bluesowej muzyki (symbolu wolności i buntu) w produkt rynkowy (symbol zniewolenia)<sup>17</sup>. Kopyt jednak, niejako przewrotnie, przeciwstawia tekstowi *śłuchajcie* instrumentalny utwór muzyczny *buch* (jedyne utwór na płycie niebędący realizacją muzyczną poezji), udowadniając tym samym, że muzyki stanowiącej wyraz niepodległości nie da się zniewolić. W kontekście całego płytotomiku najdłuższy z płyty *buch* (trwający ponad 9 minut, czyli nieporównywalnie dłużej niż pozostałe utwory, których czas trwania wynosi średnio 4 minuty), oparty na strukturach bluesowych i nawiązujący do bluesowych i jazzowych improwizacji, substancjalizuje znaczenie formuły tytułowej: ujawnia, że przestrzeń muzyki to przestrzeń nieskrępowanej energii twórczej i wolności, która, chociaż ulotna jak *buch*, ma też jak *buch* („wybuch”) potencjał rewolucyjny.

Te pierwsze pobieżne analizy subtelnie wskazują więc, że eksplicytnie wyrażone diagnozy na temat mechanizmów fonicznych perswazji w rzeczywistości kakofonii medialnej i reżimów skopicznych nakreślają nie tylko tematykę tomu, ale ujawniają sposób samego działania dźwięku w tomie, angażując tym samym odbiorcę do podjęcia krytycznego namysłu na temat istoty „bycia” w dobie społeczeństwa konsumpcyjnego.

Celem zaproponowanej przeze mnie interpretacji *Buchu* Kopyta będzie zatem omówienie poetyckich zabiegów tekstowych i intermedialnych, które implicytnie wymuszają na czytelniku powstrzymaną przez mechanizmy kapitalistyczne postawę sprzeciwu wobec zastanej rzeczywistości – czy to w postaci możliwości doświadczenia rzeczywistego buntu, czy też po prostu przyjęcia postawy uważnej, świadomej względem funkcjonowania współczesności. Kluczowym źródłem wyzwalającym tego rodzaju polityczną sprawczość tomu są, jak sądzę, wykreowane przez audiowizualność *Buchu* napięcia<sup>18</sup>, np. między mechanistycznym brzmieniem języka a syntaktyczną płynnością wiersza, wartkim rytmem tekstu a ograniczającym go układem graficznym, realizacją dźwiękową a zapisem graficznym, których pierwsze rysy można dostrzec już w niejednoznaczności materialnej postaci książki.

### 3.

Płytotomik *Buch* w dobie współczesnej kultury audiowizualnej, w której poezja nie ogranicza się wyłącznie do medium druku, istnieje bowiem również w autor-

<sup>17</sup> Kwestię tę rozwinęła Joanna Orska w tekście *Muzyka i zaangażowanie*. Badaczka stwierdza, że kompozycją wiersza *śłuchajcie* rządzi zasada przemienności głównych wątków tematycznych: „czarnej» muzyki i «białego» nią handlu”, które nie dają się uzgodnić ani w perspektywie semantycznej, ani składniowej. Według Orskiej ta pozorna synteza przeciwstawnych pól znaczeniowych wskutek „logiki jazzowej” tworzy w wierszu muzyczną przestrzeń represji. J. Orska, *Muzyka i zaangażowanie*, w: *Tajne bankiety*, red. P. Kaczmarowski, M. Koronkiewicz i in., WBPiCAK, Poznań 2014, s. 78–80.

<sup>18</sup> Posługując się określeniem „wizualny”, mam na myśli nie tylko faktyczne elementy wizualne, ale też np. układ graficzny wierszy.

skich realizacjach w formie audio i wideo, okazuje się jednym z modelowych przykładów polisensorycznego oddziaływania politycznego poezji polskiej tworzonej w ostatnich dwóch dekadach. Na jego podstawie można zaobserwować nie tylko to, jak zmienia się sytuacja oraz kształt tzw. tradycyjnej literatury w perspektywie przemian medialnych, ale również to, jak ta zmiana pociąga za sobą szereg przeobrażeń w kwestiach określających ją pojęć, np. przypisywanej twórczości Kopyta kategorii politycznego zaangażowania, początkowo kojarzonej w środowiskach krytycznoliterackich wyłącznie z polityczno-społeczną problematyką podejmowaną w literaturze<sup>19</sup>. Za przykład przewartościowania może tutaj posłużyć komentarz Krzysztofa Hoffmanna, który w odniesieniu do *Buchu* stwierdził, że: „[n]ie bez powodu do książki dołączona jest płyta nagrana razem z Piotrem Kowalskim, tworząca wraz z tomikiem organiczną całość – muzyka w asemantycznym wymiarze wydaje się najlepiej przysposobiona do zmagania z kulturą, która swoją rację opiera na znaczeniu”<sup>20</sup>. W tej perspektywie część badaczy słusznie przyznała, że polityczne zaangażowanie w wierszach poznańskiego autora zależy od muzycznej jakości tych tekstów, a nie od ich ideologicznej wymowy. Swoim rytmem nie przekonują nas, a jedynie „pobudzają” (by użyć określenia Anny Kałuży<sup>21</sup>) do udziału w kontestacji zastanego porządku. Stąd też formę poetycką Kopyta często określa się jako *flow* w nawiązaniu do kontestacyjnych ruchów muzycznych i poetycko-muzycznych<sup>22</sup>, np. do *jazz poetry* czy *rapu*<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Tego rodzaju strategię „politycznych lektur” poezji Kopyta krytycznie omawia Jakub Skurtys. Zob. J. Skurtys, *Czytanie Kopyta. O politycznej i estetycznej lekturze „poety zaangażowanego”*, „Literaturoznawstwo” 2012–2013, nr 6–7 (*Zwrot polityczny?*), s. 39–48. Przedruk (wersja popr.): J. Skurtys, *Polityczne i estetyczne czytanie „poety zaangażowanego”. Pierwsze lektury Szczepana Kopyta*, w: *Wiersz...i cała reszta. Rozważania o poezji i krytyce po 1989 roku*, Universitas, Kraków 2021, s. 257–272.

<sup>20</sup> K. Hoffmann, *Zaangażowanie Szczepana Kopyta*, „Czas Kultury” 2012, nr 5, s. 59. Przedruk: tenże, *Zaangażowanie Szczepana Kopyta*, w: *Tajne bankiety...*, dz. cyt., s. 69.

<sup>21</sup> A. Kałuża, *Rytm tętna*, „Nowe Książki” 2011, nr 9, s. 53.

<sup>22</sup> Zob. np. J. Orska, *Muzyka i zaangażowanie...*, dz. cyt., s. 75–76; P. Kaczmarek, *Egzaltacja i nowe możliwości (o jednym wierszu Szczepana Kopyta)*, <https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/pawe-kaczmarek-egzaltacja-i-nowe-mozliwosci-o-jednym-wierszu-szczepana-kopyta> [dostęp: 2024/10/30]. Przedruk: tenże, *Egzaltacja i nowe możliwości*, w: tegoż, *Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*, Fundacja na Rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław 2018, s. 43–45; J. Skurtys, *Szczepan Kopyt. „Buch”*, w: tegoż, *Wspólny mianownik. Szkice o poezji i krytyce po 2010 roku*, Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław 2020, s. 131, 136. Z kolei o ruchu (nie o *flow*) w wierszu Kopyta symbolizującego nieustanny przepływ medialny przekonująco pisze Kałuża. Zob. A. Kałuża, *Energia, materia, grawitacja. Poeta jako krytyk systemu władzy (Szczepan Kopyt)*, w: tejże, *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, Universitas, Kraków 2015, s. 85–87.

<sup>23</sup> W szczególności zagadnieniem tym zajmuje się Paweł Kaczmarek. Zob. P. Kaczmarek, *Egzaltacja i nowe możliwości...*, dz. cyt., s. 40–49; tenże, *Domniemanie naiwności*, w: *Tajne bankiety...*, dz. cyt., s. 84–93. Do estetyki rapowej odwołuje się Dorota Walczak-Delanois. D. Walczak-Delanois, *Barbaric Poetry? The Challenges of Contemporary Civilization (A Comparative Polish-Belgian Study)*, „Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook” 2013, nr 4, s. 141–143. Do tej samej kwestii badaczka odnosi się w: *Szczepan*



Co ciekawe jednak, pomimo dostrzeżonego przez badaczy intermedialnego charakteru *Buchu*, dotychczasowym przedmiotem akademickich interpretacji były przede wszystkim zapisy tekstowe. Stosunkowo niewiele miejsca poświęcono analizie materialności książki i graficznych układów wierszy<sup>24</sup>, a już zupełnie marginalnie potraktowano dołączone do tomów Kopyta płyty, o czym świadczy, dla przykładu, komentarz Jakuba Skurtysa o warstwie muzycznej *Buchu*<sup>25</sup>. W przekonaniu krytyka „zbyt wystudiowane” podkłady muzyczne zatracają *flow* wierszy poznańskiego poety, gubiąc ich wywrotowość, stąd – jego zdaniem – można tę płytę odłożyć „w miejsce na półkę zarezerwowane raczej dla ciekawostek z krainy poetyckich inspiracji niż dla istotnych wydarzeń muzycznych”. Problem w tym, że albumu muzycznego stanowiącego integralną część tomu nie powinno się wyłącznie rozpatrywać w perspektywie jego estetycznej wartości jako autonomicznego dzieła lub jako tworu podporządkowanego układowi oraz poetyce wierszy. Skądinąd problem ten nie zawęży się tylko do twórczości Kopyta czy innych współczesnych mu poetów i poetek eksperymentujących z muzyką<sup>26</sup>. Odnosi się on do szerszego zjawiska, za jakie Andrzej Hejmej uznaje traktowanie autorskich realizacji dźwiękowych i głosowych przez monomedialne literaturoznawstwo jako marginalnych względem zapisów tekstowych lub jako alternatyw względem tradycyjnej lektury. W miejsce tych dwóch ograniczających podejść krakowski komparatysta i teoretyk literatury proponuje przyjrzenie się, jakie znaczenia wyłaniają się z komplementarnego ujęcia zapisu dźwiękowego i tekstowego, np. jak potencjalnie pamięć głosu danego autora może wpływać na późniejsze doświadczenia lekturowe jego twórczości<sup>27</sup>.

W przypadku *Buchu* Kopyta już samo pobieżne zestawienie ze sobą trzech porządków: wizualnego (materialność tomu, graficzne układy wierszy), tekstowego i audialnego, a także dotychczasowych sposobów ich rozumienia pociąga za sobą szereg pytań badawczych. Tym, co już od samego początku skupia uwagę odbiorcy, okazuje się sama materialna forma tomu, która swoim kształtem bardziej przypomina album muzyczny z kolekcjonerskiej serii lub wydania *deluxe* z dołączoną

---

*Kopyt i jego słowa walczne*, w: tejsze, *Niedoczytani – nierozpoznani. O meandrach poezji polskiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2016, s. 191–192.

<sup>24</sup> Na wagę elementów wizualnych zwróciła uwagę Dorota Walczak-Delanois w: *Barbaric Poetry?...*, dz. cyt., s. 143; też, *Szczepan Kopyt i jego słowa walczne...*, dz. cyt., s. 201–202. Formie materialnej innego płytotomiku *Kir* przyjrzał się Paweł Kaczmarski. P. Kaczmarski, *Czarny prostopadłościan (impresje z „kiru” Szczepana Kopyta)*, w: tegoż, *Wysoka łączliwość...*, dz. cyt., s. 59.

<sup>25</sup> J. Skurtys, *Szczepan Kopyt. „Buch”...*, dz. cyt., s. 131.

<sup>26</sup> Na ten problem wielokrotnie zwracał też uwagę sam Kopyt. W zarejestrowanym wywiadzie dla krytycznoliterackiego czasopisma „KONTENT” poznański poeta wprost mówi o tym, że krytyce brakuje języka, by opisywać współczesne idiomy poetyckie inspirujące się np. kontrkulturowymi ruchami muzycznymi, <https://www.youtube.com/watch?v=LH-Sd007s8RY> [dostęp: 2024/10/30].

<sup>27</sup> A. Hejmej, *Skryptoralność...*, dz. cyt., s. 171.

do niej obszerną książeczką aniżeli tradycyjny tomik wierszy. Jednocześnie obcość temu potęguje wielokrotne zapośredniczenie formuły tytułowej *Buch* poprzez symbole kapitalizmu, co skądinąd dobrze koresponduje z jego zwyczajową polityczną interpretacją (*buch* w tej perspektywie może być odczytywany jako „zaciągnięcie się”, „zachłyśnięcie” kapitalizmem; jako symbol uzależnienia od kapitalistycznych mechanizmów produkcji). I tak na okładce tytuł funkcjonuje jako logo *coca-coli*, na kolejnych stronach tytułowych jako logo firmy odzieżowej *nike* (s. 1) oraz jako logo stacji benzynowej *bp* (s. 3), na płycie z kolei jako wizualna identyfikacja stacji benzynowej *shell*. Dodatkowo warto wspomnieć, że na ostatnich stronach w zastępstwie powszechnie wykorzystywanej formuły „spis treści” pojawia się określenie „komety”, które, podobnie jak tytuł „*buch*”, nasuwa skojarzenia ze swego rodzaju ulotnością, momentalnością oddziaływania zapisanych utworów. Paradoksalnie jednak *Buch* – czego wyraźnym dowodem jest jego dotychczasowa recepcja – pomimo, wydawałoby się, usilnych prób jego uowarowienia, wpisania w rynkową logikę, zaistniał właśnie jako tradycyjny tomik poetycki. W tym ujęciu wiersze stają się zatem potencjalnym symbolem oporu wobec fetyszyzacji produktu i homogenizacji kultury, których piętno kontestacji naznaczyło również samą ich poetykę, brzmienie oraz sposób oddziaływania, a także koncepcję całego projektu audiowizualnego.

#### 4.

Ta szeroka perspektywa niewspółmierności znajduje odzwierciedlenie również na poziomie poszczególnych utworów – w relacjach, jakie zachodzą pomiędzy brzmieniem wierszy, ich układem graficznym, syntaktycznym oraz zaproponowanymi realizacjami dźwiękowymi. Punktem odniesienia dla dalszych rozważań będzie zwyczajowo przypisywana wierszom Kopyta kategoria *flow*<sup>28</sup>, która – po dokładnym przyjrzeniu się mechanizmom jej działania w twórczości poznańskiego poety – okazuje się pojęciem wieloznacznym, a czasem problematycznym. W pierwszej kolejności wspomniana problematyczność ujawnia się już w samej zawartości płyty dołączonej do tomu. Niektóre podkłady muzyczne wydają się nie tyle ztracać wartość i płynność rytmicznych toków wierszy, co pozostają względem nich zupełnie obce (jakby brzmienie poszczególnych wierszy uniemożliwiało dopasowanie do nich podkładów muzycznych). Z racji tego, że przywykliśmy sądzić, że teksty przeważnie korespondują z muzyką, a nie starają się jej usilnie podporządkować, wybrane realizacje muzyczne mogą naturalnie sprawiać wrażenie mało interesujących.

<sup>28</sup> Szczególnie zwracają na to uwagę Joanna Orska, Jakub Skurtys i Paweł Kaczmarowski. Zob. np. J. Orska, *Muzyka i zaangażowanie*, w: *Tajne bankiety*, red. P. Kaczmarowski, M. Koronkiewicz i in., WBPiCAK, Poznań 2014, s. 71–75; P. Kaczmarowski, *Egzaltacja i nowe możliwości*, w: *Wysoka łączliwość...*, dz. cyt., s. 45–46; J. Skurtys, *Szczepan Kopyt...*, dz. cyt., s. 131.

Za kluczową przyczynę tego rodzaju nieprzystawalności można uznać ociążałe, wręcz mechaniczne, brzmienie większości tekstów zawartych w *Buchu*. Kopyt w swojej praktyce poetyckiej przechwytywania kapitalistycznych idiomów i rejestrów języka, nasuwającej skojarzenia z awangardowymi technikami kolażu, nie aktualizuje znaczenia poszczególnych słów w nowych kontekstach, lecz umożliwia im funkcjonowanie w ramach wierszowych układów w ich hałaśliwej i kofonicznej, a zatem „niemożliwej” do wytrzymania materialności.

Istotę tejże praktyki celnie ujmuje wiersz *legalne gównno*, który można przeczytać w perspektywie autotelicznej opowieści o samym działaniu wiersza w przestrzeni *Buchu*. Po krótkim – niewyróżnionym graficznie, a wyłaniającym się jedynie w realizacji głosowej – wprowadzeniu zakończonym wyraźnie zaakcentowaną inwersją:

legalne gównno otwiera czachownicę  
na rażącą oczywistość z jaką jawią się rzeczy  
tego świata w którym modelem związków jest (s. 16)

Odbiorca doświadcza potoku – odwołując się do poetyckiej terminologii Kopyta – zlepionych z „gówna” słów, które pozornie nie wnoszą żadnego znaczenia, a jedynie nieprzyjemne, robotyczne brzmienie kapitalistycznej rzeczywistości:

destrukcja języka instruktarzy a przeżyciem  
odgórnie wyznaczony przebieg zachowań finalnych  
jak spacer o świecie leśni spojrzenia w korony  
śniadanie w kurtkach seks przez senność wietnam  
dusznych autobusów chlup w moczarach flupy z miasta  
i miasto w rzygach słów lepionych nielegalnie (s. 16)

Jeszcze jaskrawiej działanie to ujawnia się w wierszu *niezrozumiałość*, w którym na rzecz tegoż brzmienia zatracą się świadomość i doświadczenie ciała, w tym doświadczenie miłości:

niezrozumiałe komunikaty cielesne wyniki alienacji ech  
spacjacja sympatryczna komunikaty kawioru akcje  
morloków specyficzny język w którym krzyk jest  
narzędziem semantycznym komunikaty pałek i nowych  
narzędzi żywy pomnik samego siebie świata  
którego treścią jest natura i spór o jej kształt  
prawo wytrwalszych genów daleka bila odbita  
od kijka nieruchomego poruszydca którego nie ma w nas  
w tej historii ale jest na banknotach i podobno w nas (s. 15)

Słyszymy zatem, że Kopyt łączy ze sobą wielosylabowe, nierzadko obco nam brzmiące, wyrazy i ich związki. Wzmacniając i komplikując je przy pomocy ali-

teracji oraz instrumentacji spółgłoskowej (przede wszystkim bezdźwięcznych spółgłosek: szeleszczącej „s” i zwartej „k”), a także instrumentacji samogłoskowej (głównie samogłosek „a”, „o”, „u”, składającej się na swego rodzaju drugą linię melodyczną), wytwarza trudne i nienaturalne w artykulacji powiązania głoskowe i układy akcentowe. Szczególnie ciekawą funkcję pełnią w tych ciągach „przejęzyczenia-neologizmy”, które zgodnie z lacanowską definicją przejęzyczenia oraz lacanowskim pojęciem *objektu małego a* wprowadzają w wypowiedź niepożądany głos Innego, a tym samym ujawniają zakryte świadomości znaczenia<sup>29</sup>. Dla przykładu, w *niezrozumiałości* przejęzyczenie (a zarazem neologizm) „spacjacja sympatryczna”, powstałe na skutek wyłącznie zastępstwa samogłoski „e” (specjacja) samogłoską „a”, dookreśla naukowy termin, sugerując, że wytwarzanie nowych gatunków jednocześnie związane jest z ich rozprzestrzenianiem, co znajduje też uzasadnienie w odniesieniu do rozprzestrzeniania się słów w wierszu. Sztuczność tak wytworzonego – powiedzielibyśmy mechanistycznego – *flow* dodatkowo akcentuje wyraźny brak czasowników, który jednoznacznie wiąże się z brakiem poczucia ruchu, swobody, życia<sup>30</sup>. Kakofonia kapitalizmu ogranicza się wyłącznie do dwóch orzeczeń „mieć” oraz „być”, naznaczających jestestwo zachodniego człowieka. Z jej brzmienia pozostają zaś jedynie ostro brzmiące słowa (powstałe na skutek połączenia samogłosek, takich jak: „a”, „o”, „u” ze spółgłoskami „b”, „d”, „z”, „g”, np. w słowach „bila odbita”, „bankomat”), jednosylabowe wyrazy (np. „chlup”, „seks”) oraz echa instrumentacji samogłoskowych.

Konsekwencją tego rodzaju praktyki jest anihilacja melodyczności wiersza, który w swej hałaśliwej płątaniu dźwięków nie daje się podporządkować wystudowanemu rytmowi podkładu muzycznego, co – jak udowadnia recepcja krytycznoliteracka oraz powszechna, np. w postaci komentarzy pod utworami Kopyta i Piotra Kowalskiego w serwisie YouTube – daje się łatwo wychwycić naszym uchem. Na styku zatem tekstu i muzyki wytwarza się swego rodzaju napięcie umożliwiające pojawienie się głosu, nieartykułowanego krzyku (czyli, jak przewrotnie sugeruje wiersz *niezrozumiałość*, „potężnego narzędzia semantycznego”), który w swym braku językowego znaczenia, sam staje się wybrzmiewającym znaczeniem – wraz z buntu.

Taka autonomia tekstu względem muzyki świadczy również o autentyczności przekazu, tak rzadko występującym we współczesnych, zwłaszcza popowych produkcjach muzycznych, gdzie rozważaniu o globalnych problemach towarzyszy tańcza muzyka. W niektórych realizacjach dźwiękowych wierszy Kopyta, przygotowanych przez Kopyta i Kowalskiego, rys „piosenkowości” zyskują strofy i frazy służące uspokojeniu odbiorcy, pozornemu usprawiedliwieniu jego konsumenckich zachowań. Ściśle dopasowujące się do melodii frazy, jak np. w wierszu *prawo* („kiedy czuję jej zapach nie myślę”, s. 8; CD, 05, 3:32) czy w wierszu *kryzys* („nie ma żąd-

<sup>29</sup> Nawiązuję do interpretacji lacanowskiego głosu zaproponowanej przez Mladena Dolara. M. Dolar, *A Voice and Nothing More...*, dz. cyt., s. 36.

<sup>30</sup> S. Voegelin, *Sonic Materialism: The Sound of Stones*, w: tejeż, *Sonic Possible Worlds. Hearing the Continuum of Sound*, Bloomsbury, New York-London 2014, s. 85-121.

nego kryzysu, to jest normalny stan kapitalizmu”, s. 29; CD, 09, 3:32), ustępują miejsca omawianym już wcześniej kapitalistycznym słowotokom, takim jak w *prawie*:

o giełdach nowego ładu i komandzie  
które właśnie jedzie rozwalić dzieciaki  
na przedmieściach rio dzieciaki  
które właśnie odpalają nielegalne blanty  
których nie uratuje właśnie żadna idea i polityk (s. 8)

czy w *kryzysie*:

efektem twojej pracy będą rzeczy  
uznane za użyteczne  
ziemniaki buty płyty  
inne pożyteczne rzeczy to spekulacje  
giełdowe reklamy bombowce ciało Chrystusa  
amen nie ma kryzysu (s. 29)

które nie przystają do muzyki, a wręcz się jej wzbraniają, budząc tym samym naturalny sprzeciw słuchacza.

Wytworzone przez Kopyta *flow* wydaje się dalekie od istoty oralnego żywiołu mowy, który – pomimo formularnego ukształtowania – kojarzy się z wolnością i nieskrępowaniem. W *Buchu* problem ten odzwierciedlają przede wszystkim wiersze *szpitale* (s. 5–7) oraz *inwokacja* (s. 37–38). Utwory te, chociaż już samym swoim układem graficznym (np. poprzez obecność nieprzeciętnie długich wersów, brak znaków interpunkcyjnych, liczne powtórzenia charakterystycznych dla kapitalizmu formuł) sugerują oralny potencjał zapisu, to w głośnym trybie lektury ujawniają, że potencjał ten okazuje się niemożliwy do zrealizowania. Próba wypowiedzenia krytyki kapitalizmu za pomocą jak największej liczby słów (często trudnych w artykulacji – w ograniczonym ze względu na ukształtowanie wersowe czasie oraz z racji wykorzystania imperatywnego tonu dyskursów władzy) musi zakończyć się niepowodzeniem, jako że reprodukuje kakofonie medialne. W szczególności można to usłyszeć podczas występów na żywo, np. słuchając zarejestrowanego dla Teatru Ósmego Dnia performance’u Kopyta, w trakcie którego autorowi nieintencjonalnie zdarza się przekręcenie niektórych słów, zgubienie rytmu (np. poprzez konieczność złapania oddechu<sup>31</sup>). Te wszystkie drobne niedociągnięcia, związane z ograniczeniami ciała i głosu, stają się swoistym papierkiem lakmusowym dla rzeczywistego oddziaływania poetyckiego *flow*. Paradoksalnie jednak okazu-

<sup>31</sup> Sz. Kopyt, *Teatr poezji teraz (4)* (dla Teatru Ósmego Dnia), <https://es-es.facebook.com/teatrosmegodnia/videos/teatr-poezji-teraz-4-szczepan-kopyt/969786323835319/> [dostęp: 2024/10/31].

je się, że właśnie tego rodzaju *flow* staje się dowodem na to, jak brzmienie dyskursów kapitalistycznych traci swoją sprawczość w polu literatury.

Poza tzw. kontrolowanymi słowotokami w *Buchu* występują także wiersze, które właśnie poprzez swoją transowość ujawniają mechanizmy działania ustroju kapitalistycznego. Najciekawszym tego rodzaju utworem jest *Tag* (s. 35–36; CD, 02, 4:04), jako że jego sposób oddziaływania w pełni manifestuje się dopiero w przygotowanej przez Kowalskiego i Kopyta realizacji dźwiękowej (zarówno w formie audio, jak i wideoklipu<sup>32</sup>) lub przynajmniej w trybie głośnej lektury umożliwiającej poddanie się odbiorcy hipnotyzującemu rytmowi tekstu (krótko mówiąc, rytmowi nadanemu głównie przez powtórzenia pierwszoosobowych końcówek fleksyjnych czasownika czasu przeszłego, tworzących paralelne konstrukcje i proste układy akcentowe):

π

sałem dla jana i pisałem dla Grażyny / wysy  
 łałem też wiersze tym co chcieli i płacili / praco  
 wałem fizycznie i w ideach za darmo / e  
 dukowałem ludzi drogą kulinarną / podzi  
 wiałem dziewczyny podziwiałem chłopaków / yeah  
 ździłem po wioskach i miastach dla hajsu / grałem  
 punk jazz i reagge minimal i trans / byłem  
 poważny w knajpach w bibliotekach snułem bounce / opa  
 lałem lufki i kręciłem gibony / miałem  
 hajs na mieszkanie lub chodziłem wkurwiony / po  
 dróżowałem myśli i ściągałem chmury / nie  
 skaczcie do góry jak jebane kangury / π  
 ssałem reklamy i zmieniałem fryzury / przejm  
 wałem [...] (s. 35)

Niemniej *Tag* już samą swoją graficzną formą sugeruje, w jakim kierunku podaży interpretacja utworu. Wydaje się, że z owej paplaniny, swego rodzaju podmiotowej spowiedzi, uwikłanej w rejestry kapitalizmu, pozostają jedynie – oddzielone pionową linią od tekstu – strzępy słów lub pojedyncze słowa (w realizacji dźwiękowej wypowiedziane głośno w odniesieniu do wyszeptanej reszty wiersza), które jako paradoksalnie nic nie znaczące, materialne resztki, kontrolują przebieg całej wypowiedzi – stanowią jej fundament. Od nich bowiem zależy (co słychać dokładnie w utworze muzycznym), czy brzmienie całego wiersza zyska spójność.

Ostatnim przykładem, któremu przyjrę się bliżej, jest wiersz *duch* – często przywoływany w interpretacjach, głównie przez wzgląd na swoją transowość:

<sup>32</sup> Sz. Kopyt, P. Kowalski [tekst, muzyka], K. Pietrek [reż.], *Tag* [klip], <https://www.youtube.com/watch?v=BG-WHTm7YE0> [dostęp: 2024/10/31].

duch wykańcza się na tajnych bankietach  
 i wrzeszczy na ulicach kolejóz kolejóz  
 jego tramwaj jest pełen niepożądania  
 jego banknoty cuchną pracą na akord

akord na pracy cuchnie banknotami jego  
 niepożądania pełnego bycia tramwajem jego  
 kolejóz kolejóz na ulicach wrzeszczy i  
 na tajnych bankietach wykańcza się duch (s. 27)

Mimo że tekst ten swoją chiazmatyczną konstrukcją i brakiem znaków interpunkcyjnych nawiązuje do transowego rytmu, jego hipnotyczny potencjał w pełni ujawnia się dopiero w zaproponowanej przez Kopyta i Kowalskiego realizacji dźwiękowej. Transowość utworu muzycznego *duch* (CD, 07, 3:51) opiera się przede wszystkim na nieustannym, wręcz śpiesznym powtarzaniu (bez jakichkolwiek pauz) wierszowego zapisu, każdorazowo „wyśpiewywanego” na coraz wyższej wysokości, w rytm regularnie pędzącego (jak wierszowy tramwaj?) podkładu muzycznego. Jego wysłuchanie sprawia zatem, że już samą konstrukcję wiersza można uznać za transową, jako że od raz zasłyszanego hipnotycznego brzmienia realizacji dźwiękowej nie sposób się uwolnić. W moim przekonaniu ten wyraźny wpływ muzyki na strategię czytania zapisanego utworu symbolizuje opisaną w tekście sytuację „wykańczania się ducha”, którą postaram się krótko objaśnić.

W wierszu swobodna artykulacja pierwszych dwóch wersów subtelnie przechodzi w wersach od trzeciego do szóstego w trudniejsze do wymówienia z punktu widzenia realizacji głosowych układy akcentowe i zbitki głoskowe, by następnie powrócić w klamrowym zakończeniu do przyjemniejszych dla ucha dźwięków. By dopasować te brzmieniowe rozbieżności tekstu do transowego podkładu, w utworze muzycznym problematyczniejsze zestroje akcentowe wypowiedziano ze stosowną artykulacją, przypominającą skandowanie (np. w związkach wyrazowych „pełen niepożądania”, „pracą na akord”), a mniej regularne wersy wymówiono w szybszym tempie. W konfrontacji wiersza z muzyką dochodzi zatem do podporządkowania mimo wszystko niejednorodnego brzmienia tekstu regularnemu brzmieniu transowej materii dźwiękowej. Spowolniony, bo symbolizujący „wykańczanie się” tytułowego ducha, rytm środkowych wersów zawładnięty przez szybkie tempo muzyki i klamrową kompozycję wiersza ujmuje dramat współczesnego człowieka, wierszowego „ducha”, którego czas (w tym czas odpoczynku, obniżonej produktywności, a więc brzmieniowego spowolnienia) został zawłaszczony przez kapitalistyczną logikę wydajności (logikę „pracy na akord”) i nieustannej aktywności. Takie odczytanie formuły tytułowej koreluje także z szerszą perspektywą jej rozumienia, zasadną szczególnie w kontekście przedstawionych przeze mnie interpretacji. Wierszowy „duch” może odnosić się do widmowego, a zarazem zniewalającego oddziaływania dźwięku w warunkach społeczeństwa konsumpcyjnego-

go, którego to manipulacyjne mechanizmy w *Buchu* twórczo wykorzystał Kopyt, by ujawnić audiowizualne zależności w okulocentrycznej rzeczywistości kapitalizmu.

## 5.

By zrozumieć, na czym polega polisensoryczny charakter politycznego zaangażowania *Buchu*, warto przyjrzeć się opisanym w tym artykule sposobom oddziaływania płytotomiku w perspektywie *sound studies*. Akademicką refleksję spod znaku najnowszych badań nad dźwiękiem z praktyką poetycką Kopyta łączy nie tylko wskazana na początku analizy świadomość ogromnej roli dźwięku w kształtowaniu społeczeństwa konsumpcyjnego (zorientowanego na konsumpcję przeważnie zmysłem wzroku), co przede wszystkim dążenie do wykorzystania politycznego potencjału dźwięku do rozbudzenia w tym społeczeństwie krytycznego namysłu<sup>33</sup>.

W takim ujęciu o politycznej sprawczości *Buchu* decyduje nie tylko sama „zaangażowana” forma zawartych w nim wierszy, za które odpowiada ich polityczno-społeczna problematyka w powiązaniu z charakterystycznym brzmieniem, często określanym jako transowe. Istotny okazuje się przede wszystkim sposób, w jaki brzmienie tych tekstów funkcjonuje w odniesieniu do pozostałych elementów wizualnych, tekstowych czy audialnych konstytutywnych dla oddziaływania płytotomiku. Generuje on bowiem ściśle zależności, z których powstają napięcia np. między intermedialnym charakterem tomu a jego powszechnym odbiorem jako tradycyjnej książki poetyckiej, trudnym w artykulacji językiem poetyckim a obejmującymi go oralnymi strukturami składniowymi, mechanistycznym brzmieniem wierszy a ich ograniczającym układem graficznym, czy bezpośrednią wymową wierszy agitacyjnych a ich wieloznacznymi realizacjami muzycznymi. To właśnie te napięcia obnażają utajone mechanizmy audiowizualnych manipulacji w warunkach kapitalizmu i prowokują u odbiorców liczne pytania i wątpliwości związane z niewspółmiernością skonfrontowanych ze sobą wymiarów *Buchu*. W tej perspektywie paradoksalnie nawet najprostsza obserwacja dotycząca rozdźwięku między oddziaływaniem poszczególnych wierszy a ich dźwiękowych realizacji może „angażować” czytelnika oraz słuchacza do podjęcia krytycznego namysłu lub przynajmniej przyjęcia konkretnej postawy (np. sprzeciwu względem brzmienia wierszy w realizacjach muzycznych), tym samym ujawniając, że w polu literackim brzmienie kapitalistycznej mowy i audiosfery zatracą swój manipulacyjny potencjał.

W najszerszym ujęciu zatem polityczna sprawczość płytotomiku *Buch* polegałaby na kreacji tzw. bezpiecznej przestrzeni, w której odbiorca ponownie wystawiony na działanie kakofonii medialnej i reżimów skopiecznych znanych z codzien-

<sup>33</sup> W tym kontekście na uwagę zasługują przede wszystkim publikacje Salomé Voegelin, a szczególnie jej ostatni projekt *Listening Across Disciplines II (LxDII)*, <https://www.listeningacrossdisciplines.net> [dostęp: 2024/10/31] związany z badaniem potencjału słuchania jako uzasadnionej i wiarygodnej metodologii zarówno w obrębie nauk humanistycznych, jak i nauk ścisłych.



ności może uświadomić sobie, na czym opiera się ich działanie i jak potencjalnie należy stawiać im opór (np. poprzez przyjęcie w ogłuszającej nas kulturze postawy uważnego słuchania). Polisensoryczne doświadczanie tomu możliwe jest, jak sądzę, jednak dopiero dzięki otwarciu się na wszystkie sugerowane przez niego porządki (audialne, tekstowe, wizualne) i zachodzące pomiędzy nimi relacje. Bez uwzględnienia wszystkich wskazanych wymiarów – w szczególności dźwiękowego – interpretacja *Buchu* pozostaje niekompletna.

## Bibliografia

- Bijsterveld Karin, *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, The MIT Press, Cambridge, MA 2008.
- Cavarero Adriana, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, przeł. Paul A. Kottman, Stanford University Press, Stanford 2005.
- Chion Michel, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, przeł. Konstanty Szydłowski, stowarzyszenie nowe horyzonty–korporacja ha!art, Warszawa–Kraków 2012.
- Dolar Mladen, *A Voice and Nothing More*, The MIT Press, Cambridge, MA 2006.
- Hearing Culture: Essays on Sound, Listening and Modernity*, red. Veit Erlmann, Berg, Oxford 2004.
- Hejmej Andrzej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Universitas, Kraków 2022.
- Hilmes Michele, *Television, Sound: Why the Silence?*, „Music, Sound, and the Moving Image” 2008, vol. 2, nr 2, s. 153–162.
- Kaczmarski Paweł, *Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*, Fundacja na Rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław 2018.
- Kahn Douglas, *Sound Awake*, „Australian Review of Books” 2000 (July), s. 21–22.
- Kane Brian, *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- Kopyt Szczepan [tekst, muzyka], Kowalski Piotr [muzyka], *Buch*, WBPiCAK, Poznań 2011 [Buch, CD, tłoczenie Vega, Poznań 2011].
- Orska Joanna, *Muzyka i zaangażowanie*, w: *Tajne bankiety*, red. Paweł Kaczmarski, Marta Koronkiewicz i in., WBPiCAK, Poznań 2014, s. 71–75.
- Robinson Dylan, *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2020.
- Schaeffer Pierre, *Akuzmatyka*, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Christoph Cox, Daniel Warner, przeł. Julian Kutyła, Maria Matuszkiewicz, Michał Mendyk i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 106–112.
- Schafer Raymond Murray, *Muzyka środowiska*, przeł. Danuta Gwizdalanka, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Christoph Cox, Daniel Warner, przeł. Julian Kutyła, Maria Matuszkiewicz, Michał Mendyk i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 52–63.
- Skurtyś Jakub, Szczepan Kopyt, „Buch”, w: tegoż, *Wspólny mianownik. Szkice o poezji i krytyce po 2010 roku*, Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław 2000, s. 131–137.

- Sterne Jonathan, *Sonic Imaginations*, w: *The Sound Studies Reader*, red. tegoż, Routledge, London–New York 2012, s. 1–17.
- Sterne Jonathan, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham, NC 2003.
- Sterne Jonathan, *Urban Media and the Politics of Sound Space*, „Open: Cahier on Art and the Public Domain” 2005, nr 9, s. 6–15, [https://monoskop.org/images/8/85/Open\\_9\\_Sound.pdf](https://monoskop.org/images/8/85/Open_9_Sound.pdf).
- Szendy Peter, *Sur écoute: Esthétique de l'espionnage*, Éditions de Minuit, Paris 2007.
- The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, red. Michael Bull, Marel Cobussen, Bloomsbury, New York–London 2021.
- The Bloomsbury Handbook of the Anthropology of Sound*, red. Holger Schulze, Bloomsbury Academic, New York 2021.
- The Oxford Handbook of Sound Studies*, red. Trevor Pinch, Karin Bijsterveld, Oxford University Press, Oxford 2012.
- Voegelin Salomé, *Sonic Materialism: The Sound of Stones*, w: tejże, *Sonic Possible Worlds. Hearing the Continuum of Sound*, Bloomsbury, New York–London 2014, s. 85–121.
- Walczak-Delanois Dorota, *Barbaric Poetry? The Challenges of Contemporary Civilization. A Comparative Polish-Belgian Study*, „Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook” 2013, nr 4, s. 137–158.

### Streszczenie

W artykule postawiono tezę, iż polisensoryczność płytotomiku *Buch* Szczepana Kopyta (2011) determinuje jego polityczną sprawczość, angażując odbiorcę do podjęcia krytycznego namysłu na temat fonicznych manipulacji w okulocentrycznej rzeczywistości kapitalizmu. W związku z tym w tekście skupiono się na interpretacji zależności oraz napięć zachodzących pomiędzy trzema wymiarami *Buchu*: wizualnym, tekstowym oraz dźwiękowym (np. pomiędzy brzmieniem wierszy a ich układem graficznym i syntaktycznym; zapisami tekstowymi a ich muzycznymi realizacjami), dla których kontekstem są badania z zakresu sound studies, zorientowane na rozważania dotyczące politycznego potencjału dźwięku.

### Polysensory Nature of Political Involvement. Szczepan Kopyt's *Buch*

#### Abstract

The article argues that the polysensory nature of Szczepan Kopyt's book, *Buch* (2011), determines its political agency, allowing the recipient to critically reflect on sonic manipulations in the ocular-centric reality of capitalism. Therefore, this text analyses the relationships and tensions between the three dimensions of *Buch*: visual, textual, and sonic one (e.g., between the sound of poems and their graphic and syntactic layouts; the sound of texts and their music realisations). For those analyses, the context is sound studies; mainly these reflections that focus on the political potential of sound.

**Słowa kluczowe:** Szczepan Kopyt, najnowsza poezja, dźwięk, polityczne zaangażowanie, sound studies

**Keywords:** Szczepan Kopyt, the recent poetry, sound, political involvement, sound studies

**Katarzyna Ciemiera** – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kierowniczką projektu grantowego NCN „Polityczny potencjał głosu poetyckiego. Konsekwencje słuchania poezji polskiej w audiowizualnej kulturze XXI wieku” (2024–2027). Wykonawczyni w projekcie grantowym NPRH „Obrazy Boga, człowieka i świata w literaturze polskiej XX wieku” (2016–2019). Współredaktorka tomu *Dźwięk – głos – literatura. Przestrzenie intermedialności* (Universitas, 2024). Współpracuje z Sound Studies Lab na Uniwersytecie Kopenhaskim.