

## Tadeusz Sławek

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
ORCID: 0000-0002-7148-5063

# Sensy i dźwięki

## O książce Włodzimierza Szturca

Włodzimierz Szturc  
*Diapazony i fonosfery*

(Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020)

### 1.

Kilka dni przed świętami Bożego Narodzenia w 1834 roku Juliusz Słowacki pisze z Genewy do matki list, w którym oprócz zwykłych dowodów miłości i tęsknoty zapisuje jeszcze co najmniej dwa ważne świadectwa. Obydwa wiążą się z teatrem i obydwaj ocenia postać Shakespeare'a. Pierwsze odnosi się do nienazwanej z tytułu *Burzy*, a dokładniej do słynnego monologu Prospera z czwartego aktu, w którym mędrzec-reżyser, ale i despota uspokaja młodego Ferdynanda, iż obejrzone przed chwilą przedstawienie było tylko „zabawą”, a aktorzy duchami, „które w powietrzu już się rozplynęły”<sup>1</sup>. Nie ma już „duchów”, nie ma „zabawy”; pozostała twarda

---

<sup>1</sup> William Shakespeare, *Burza*, tłum. Piotr Kamiński (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2012), (iv, 1), 155.

rzeczywistość i słycać kroki Kalibana zbliżającego się wraz z poplecznikami, by zabić Prospera. Sytuacja Słowackiego jest mniej dramatyczna; nie grozi mu zamach, co najwyżej nuda zimowego miasta, ale problem jest ten sam. Gdy kończy się sztuka, upomina się o nas rzeczywistość i pojawia się smutek.

To – smutno!... Już wieczorem żadne mary nie przyjdą mnie nawiedzać [...] – a tyle idealnych figur przeszło przez mój pokój w ciągu tych dwóch miesięcy. Niektóre wyszły przez okna, inne spaliły się w żarze kominka, inne nareszcie zostały zasuszone w papierze jak bratki lub inne kwiatki niepełne<sup>2</sup>.

Nieszczęściem świata natomiast jest to, że polityka nie pozostawia tych duchów sztuce, lecz przywołuje je na nowo w akcie upiornego seansu spirytystycznego jako „mity zdeformowane”<sup>3</sup> służące doraźnym interesom władzy. Mity te są układem „tyleż infantylnym, ile nieomal haniebnym” (102), a szkoda, jaką wyrządzają rozumnej kulturze obywatelskiej, polega na tym, że ginie w nich to, „co niewyraźalne, «niematerialne», metafizyczne, co jest niedopowiedzeniem”, a co właśnie w swojej „niepewności”, otwartej na wiele rozwiązań i poszukiwań, winno być „podstawą życia narodu” (103). Niewyraźalnego i niedopowiedzianego poszukuje Włodzimierz Szturc w swojej książce, a jest to przedsięwzięcie tyleż hermeneutyczne, co polityczne, bowiem otwarcie pola niepewności i wątpliwości jest krytyką programu polityki, która jest tak pewna siebie, że nie chce już ani pytać, ani wiedzieć, w ten sposób popychając „narod do samounicestwienia w iluzji pychy” w mylnym przeświadczeniu, że tak „utwardza jego fundament” (103).

## 2.

Słowacki, jak Prospero (bo *Burza* będzie inspirowała nas w tej próbie lektury książki Włodzimierza Szturca), włada duchami; gdy te odchodzą, musi stawić czoła niełatwym okolicznościom. Właśnie skończył pisać *Balladynę* i w związku z nią pozostaje drugie świadectwo szekspirowskie z listu do matki. Dotyczy ono kwestii języka, a co za tym idzie relacji między mówiącym a słuchającym w *Ryszardzie II*. W lekturze Słowackiego jest on władcą oniemiałym, królem, któremu uwięziono język w ustach, przeto mówi swym adwersarzom słowami Słowackiego, że „skazali go na bezmówną i niemą śmierć”<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Juliusz Słowacki, *Listy do matki*, oprac. Zofia Krzyżanowska (Wrocław: Ossolineum, 1952), 218.

<sup>3</sup> Włodzimierz Szturc, *Diapazony i fonosfery* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020), 97. Kolejne cytaty lokalizowane są w tekście głównym w nawiasach.

<sup>4</sup> Słowacki, *Listy do matki*, 220.

Paradoks estetyki, ale także i polityki: nikt tyle nie mówi, co „bezmowni”. Mistrzowie języka poetyckiego opiewają mądrość ciszy; działający na rzecz wspólnego dobra, a nie interesu partyjnego starają się utrzymać wobec polityki należyty dystans. Mówiąc o niej, starają się niejako przemilczeć jej obowiązującą postać. Gdyby niebacznie poszli za jej widmowym wołaniem, skończyliby we mgle układów, spisków, dworskich kamaryli. Trzeba więc mówić, ale dopiero wtedy, gdy dobrze nastawiło się ucho na to, by wysłuchać głosów świata. Zaakcentujmy, że chodzi o głosy świata, bowiem, jak ostrzega Szturc:

Głosy ludzkie można nawet traktować jako zespoły obcych naturze dźwięków, jako reprezentacje stanów wyobcowania w świecie wszystkich brzmień słyszalnych (138).

Nasłuchiwać świata to nasz pierwszy obowiązek; nie wypełniając go, będziemy mówić, zmuszając innych do milczenia. Zabierając głos, odbierzemy go innym. Oddać głos winno być pierwszym krokiem poza mgłę polityki. Nie chodzi tu o przypomnienie obowiązku głosowania, stawka jest znacznie wyższa – trzeba, by autonomiczny podmiot umiał i mógł zabrać głos odebrany mu wcześniej przez zarządzających mową publiczną.

### 3.

Ryszard II – król, twierdzi Słowacki, „bezmowny” – wygłasza jeden monolog za drugim, a w ostatnim, liczącym nieledwie setkę wersów, przyzna się do błędu rodzącego wszystkie pozostałe. To błąd narcystycznego spojrzenia na świat jako na dzieło nie czasów i okoliczności historycznych, ale własnych pragnień. Kto nie słyszy głosu innego niż własny, ten wcześniej czy później doprowadzi siebie i świat na krawędź przepaści. Gdy zamknięty w celi Ryszard słyszy muzykę towarzyszącą koronacji Bolingbroke’a, powie:

Lecz gdy szło o me czasy i mą władzę,  
Nie miałem ucha, co by zasłyszało,  
Że takt się zgubił, że nieskładne tempo.  
Czas zabijałem – mnie dziś czas zabija<sup>5</sup>.

Dlaczego myśl poety zestawia baśniową pozornie *Balladynę* z dramatem z historycznego cyklu Shakespeare’a? Odpowiada Włodzimierz Szturc, że obu pisarzom chodziło w istocie o odsłonięcie mechanizmów polityki: Shakespeare badał dzieje

<sup>5</sup> William Szekspir, *Ryszard II*, tłum. Władysław Tarnawski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956), (v, 5), 168.

Anglii skołatanej wojnami domowymi, Słowacki zastanawiał się nad zamętem rozbiorowej tragedii poprzedzonej warcholstwem szlachty.

Podobnie jak u Szekspira, tragedia narodu rozpoczyna się od zaufania do władzy, która posługuje się mową manipulacji i naiwnym spełnianiem oczekiwań dobrobytu, zaszczytów i poszanowania. Wiara w słowo zdrajców to zdrada wolności – tak można ująć ideę obu poetów (155).

Jak dochodzić prawdziwych powodów klęski i jakim językiem o nich mówić, aby nie zamykać drogi umożliwiającej naprawę stanu rzeczy? Zaakcentujemy, że chodzi o prawdziwe przyczyny niepowodzeń, a nie te podawane w obfitym słowotoku oficjalnej mowy polityków. Tylko tak możemy dojść do źródła zdrady, które to źródło polityczna retoryka stara się za wszelką cenę zasypać opowieściami o narodowej wielkości i należnym wynagrodzeniu doznanych krzywd. Retoryka złotoustych tworzy językową mgłę, zasłonę dymną, woal powietrzny przesłaniający prawdę dla polityki niewygodną. Nie bez powodu „mgła” jest ważną metaforą w esejach Szturca. Jak pisze – „Zdrada i mgła tworzą władzę absolutną, państwo na wysokościach” (154). Władza ta opiera się na micie domniemanej narodowej jedności, będącej w istocie jedynie „jednością wyborczą”, zatem doraźną i pozbawioną głębi, jaką powinna odnaleźć prawdziwa wspólnota.

#### 4.

Mgła obniża „wartość szlachetności, jasności mowy, których władza we mgle panicznie się boi” (154). Mgła może być zasłoną sloganów i pustych obietnic lub gróźb, ale może także łatwo stać się oparem gazu łzawiącego rozpylonego w stronę protestujących przeciwko „politykom we mgle”. Dlatego czytam teksty Włodzimierza Szturca, myśląc o *Burzy* i o tym, co mówi nam ona o życiu, polityce i sztuce.

Jedne z pierwszych słów ocalonego z morskiej kipieli Ferdynanda, ledwie dorosłego młodzieńca, odnoszą się do śmierci. Tajemnicza muzyka wyspy wplata się w rytuał opłakiwania. „Siedziałem na piasku, / Znów opłakując króla, mego ojca”<sup>6</sup>, mówi, wstrząśnięty katastrofą, z której zdaje się być jedynym ocalałym. Oto przykład „sceny pierwszej”, którą Szturc odnajduje u Rimbauda, należycie ją teatralizując. „Scena pierwsza” to moment „spotkania człowieka, i to młodego człowieka, ze śmiercią, przed którą ucieka, a która go ściga” (174). Gdy szukać przyczyn, dla których scenę tę nazywa się „pierwszą”, można próbować odpowiedzieć następująco: to spotkanie z brakiem, który odkrywamy z brutalną nagłością, oraz przecucie, że ów brak będący utratą nigdy nas już nie opuści, że zawsze będzie nas wzywało

<sup>6</sup> Shakespeare, *Burza* (I, 2), 83.

puste miejsce, które za wszelką cenę chcemy wypełnić, lecz ono będzie się wciąż odnawiało, jakby szydząc z naszych wysiłków. Ferdynand przeżywa utratę ojca, a już za chwilę doświadczy miłości jako innej formy wezwania owego braku, który w opowieści Platona zapisanej w *Uczcie* jest zaczynem dramatu ludzkiej płci. Do ucha Rimbauda dochodzi to wołanie pustego miejsca. Dlatego tyle razy ucieka z domu, dlatego wreszcie porzuci pisanie i wyjedzie do Afryki, kontynentu (z europejskiej perspektywy) białych plam i pustych miejsc. Dlatego jego pisma są fragmentaryczne, postrzępione, niedokończone. Dlatego jego pieśni są „miłosne” tylko o tyle, o ile mieszczą się w cieśni między pragnieniem a lękiem. To także wizja przyszłości:

Czas, który nadejdzie i którego przyjście Rimbaud przyspiesza, wbrew sentymentalnym zakłębom, mającym się wkrótce okazać cynicznymi, będzie czasem piekła, gdy groteskowi Oblubieńcy, z których jeden gra rolę kobiety, a drugi mężczyzny, spalą się na ołtarzu erotycznych mąk (176).

Taki głód (kolejna metafora braku) jest nienasycony: „ulega wielokrotnemu zaspokojeniu, choć jest ono zawsze niepełne” (176).

## 5.

Dziwnej wyspie, którą zamieszkiwał Jim Morrison i której mocne dźwięki słyssał i powtarzał na scenie, obce było poczucie pociechy i ukojenia, bo – jak pisze Szturc – „nie można zaspokoić głodu o charakterze pierwotnym, biologicznym” (210). Morrison i jego protagości, jak wyrzuceni na brzeg wyspy Kalibana rozbitkowie w pierwszych scenach *Burzy*, są przekonani, że „nikt stąd nie wyszedł (i – dodajmy – nie wyjdzie) żywy”, chcieliby się ocalić, przepłynąć morze dzielące wyspę od stałego lądu, „przebić się na drugi brzeg” (to tytuł jednej z wielkiej pieśni Morrisona, akcentuję „pieśni”, bo jeśli o coś mam żal do Włodzimierza Szturca, to o to, że nazywa dzieła Morrisona „piosenkami”<sup>7</sup>), ale próby to daremne, choć zapewne konieczne. Konieczne – bo są odpowiedzią na wołanie braku; daremne – bo brak, niczym Feniks, wciąż odradza się na nowo. Formy świata i formuły, w jakie go ujmujemy, są powtarzalne i chodzi tu nie tylko o Koheletową prawdę *nihil novi sub sole*, lecz również, a może przede wszystkim, o żal czy nawet rozpacz wynikającą z tego, że nie potrafimy nadać światu spraw ludzkich nowego, lepszego kształtu. W finale *Burzy* Shakespeare odeśle Prospera do Neapolu; porządek zostanie przywrócony, nic się nie zmieni – świat nadal będzie tak samo okrutny, jak był dotychczas. Jedyną próbę zarysowania nowej

<sup>7</sup> A skoro już jesteśmy przy tego typu uwagach: The Beatles nigdy nie nagrali, jak twierdzi autor na stronie 206, albumu pod tytułem *Imagine*. To słynne solowe dzieło Johna Lennona, które ukazało się 9 września 1971 roku w USA i 8 października tegoż roku w Wielkiej Brytanii i w obu krajach znalazło się na pierwszym miejscu list przebojów.

„rzeczypospolitej”, w której „nie rządzi – nikt”<sup>8</sup> podjętą przez starego dworaka, którego marzeniem są: „Płody natury, bez trudu i znoju, / Wspólne dla wszystkich”<sup>9</sup>, bezlitośnie i pogardliwie wyśmieją dworscy aparatczycy, widząc w nim „starego grzyba, Doktora Roztropka”<sup>10</sup>.

## 6.

W tym samym czasie w innej części wyspy Shakespeare’a Alonso, ojciec Ferdynanda, pogrąża się w żalobie po śmierci syna, którego, jak się wyrazi, „ryby pożarły”<sup>11</sup>. Słowa nie są w stanie sprostać tej tragedii; mamy do czynienia ze smutkiem poza wszelką pociechę. Alonso nie chce słów, „których rozum strawić nie może”<sup>12</sup>, co towarzyszący mu dworak skomentuje: „Wypluł pociechę jak niemowlak kaszkę”<sup>13</sup>. Znamienne, że Alonso twierdzi, że to „rozum” nie jest w stanie przyswoić słów pocieszenia, bowiem wedle klasycznych zasad to właśnie rozum miał być głównym narzędziem poskramiania smutku wynikającego z utraty. Seneka radzi Polibiuszowi po stracie brata, by starał się „każdą chwilę wypełnić zajęciami naukowymi”<sup>14</sup>, a Marcji przedstawił obraz rozumu jako sternika kontrolującego statek emocji: „Godny lekceważenia jest sternik okrętu, któremu fale wrywają z ręki ster, który porzuca trzepoczące się żagle i cały statek zostawia na łaskę burzy”<sup>15</sup>. Współczesna filozof powie, że pocieszenie polega na

opowiadaniu o swoich bolesnych przejściach życzliwym i współczującym osobom. Słowo, konieczność nazwania nim pogmatwanych, smutnych i przykrych uczuć, od razu też pozwala je porządkować, a przy okazji nazywania – również się do nich dystansować<sup>16</sup>.

## 7.

Czytelnicy Shakespeare’a już wiedzą, że słowo nie jest w stanie dostarczyć pocieszenia, ale może pomóc w znalezieniu nie tyle sensu, ile jakiejś choćby wątlej

<sup>8</sup> Shakespeare, *Burza* (II, 1), 103.

<sup>9</sup> Shakespeare (II, 1), 103.

<sup>10</sup> Shakespeare (II, 1), 111.

<sup>11</sup> Shakespeare (II, 1), 100.

<sup>12</sup> Shakespeare (II, 1), 100.

<sup>13</sup> Shakespeare (II, 1), 92.

<sup>14</sup> Lucjusz Anneusz Seneka, *Dialogi*, tłum. Leon Joachimowicz (Warszawa: Instytut Wydawniczy „Pax”, 1963), 414.

<sup>15</sup> Seneka, *Dialogi*, 318.

<sup>16</sup> Jadwiga Mizińska, *Filozofia pocieszenia* (Kraków: Instytut Wydawniczy „Maximum”, 2009), 125.

do niego drogi. Gdzie go szukać? Szturc przywołuje pięć wersów z przełożonego przez Tymoteusza Karpowicza wiersza Paula Celana (79), który to tekst pozwolę sobie przytoczyć w całości:

POLICZ migdały,  
policz, co było gorzkie i ciebie wzmacniało,  
dolicz mnie do nich.

Szukałem twego oka, gdy je otwarałaś i nikt nie spoglądał na ciebie,  
przędłem tajemną nić,  
po której twoja wymyślona rosa  
uciekła do dzbanów  
strzeżonych sentencją, która nie dotarła do żadnego serca.

Tam dopiero wkroczyłaś całkowicie w imię, które do ciebie należy,  
weszłaś nogą w siebie,  
kołysały się młoty w wieżbie dzwonów twego milczenia.  
To, co podsłuchałaś, dotarło do ciebie,  
a umarłe objęło także i ciebie ramieniem –  
poszłicie samotrzeć poprzez wieczór.

Uczyń mnie gorzkim,  
zalicz mnie do migdałów<sup>17</sup>.

W krótkim komentarzu Szturca czytamy, że zdania te „wywołują drżenie”. Jaką myśl odnajdujemy w tym splocie słów poety i interpretatora? Co dostrzegamy w ostrym świetle padającym na scenę, na której historia w okrutnym spektaklu wbija „cierń w twoje serce” (to znów Celan z wiersza *Cicho!* w przekładzie Ryszarda Krynickiego). Najpierw pojawi się pragnienie wspólnoty, której istotą nie jest ani pocieszenie, ani ocalenie, ale przeświadczenie, iż nikt nie żyje bezkarnie, to znaczy – bez tego, co gorzkie. Powtórzona prośba o bycie „zaliczonym do...” jest znacząca: kto nie zostanie „zaliczony/doliczony do...”, stanie samotnie w obliczu śmierci, a dokładniej – wobec „tego, co umarłe”. Nie będzie w stanie „prząść nici”, która połączy „umarłe” z „żyjącym”. A dalej jest „imię”, które jak „nić” pozostaje „tajemne”, bo niewypowiedziane, choć przecież w jego wnętrzu kołyszą się, zapewne niebezgłośnie, dzwony. Tam, w milczeniu imienia możemy „podsłuchać” coś, co wreszcie do nas dociera. Tak oto samotrzeć idziemy przez wieczór: imię, umarłe i to, co podsłuchane.

<sup>17</sup> Paul Celan, „Policz migdały”, tłum. Tymoteusz Karpowicz, w: *Utwory wybrane*, wybór i oprac. Ryszard Krynicki (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998), 45.

I wreszcie niemal w samym środku wiersza wzmianka o tajemniczej sentencji, która strzeże dzbany, a która nie dociera do żadnego serca. Myślę, że ten właśnie wers wprawia komentatora w „drzenie”, bowiem odczytuje go jako memento okrucieństw, które „nie dotarły” nie tylko do rozumu, ale nawet i do „serca”, a to otwiera przyszłość jako Rimbaudowski *Sezon w piekle*. Wszak, jak dowiadujemy się z eseju o Krystianie Lupie, nawet Nietzscheańskie marzenie o nowym człowieku okazało się liche w wykonaniu. Zawiodła alchemia mająca doprowadzić do odrodzenia człowieka:

Czyn ten dokonany przez Zaratustrę nie doprowadził jednak do koniecznego i wymarzonego skutku: oto powstał nowy człowiek, ale jakże mały, nikczemny, okrutny i głupi. Nie osiąga ideałów, które go wytworzyły. Zaratustra miał powołać do życia to, co wielkie, a zrodziło się małe i podłe (159).

Tak małe i liche, że zrozumiała staje się uwaga Fainy Raniewskiej, która zalecała potomnym: „Gdy umrę, pochowajcie mnie i na pomniku napiszcie: «Umarła z obrzydzenia»”.

## 8.

Traktuję „drzenie”, o którym pisze Włodzimierz Szturc, także najdosłowniej. To z pewnością krytyka człowieka „stojącego po kolana w kłamstwie” (122) i ludzi „uwięzionych w popielnicach własnych ciał” (121), a przesunięcie od Celanowskich „dzbanów” do „popielnic” jest znaczące. Te pierwsze niosą w sobie myśl o wodzie i winie, drugie ogłaszają już tylko rozsypujący wszystko w proch koniec. „Dzbany” jeszcze dopuszczają myśl o trudnej, może beznadziejnej, ale wciąż dającej się pomyśleć nadziei. Wszak sam Celan mówił o nadziei, która „sposza świata / nie proszona [...] rzuca holowniczą linę”<sup>18</sup>. „Popielnice”, to już tylko urny lub pojemniki resztek tego, co bezpowrotnie wypalone. To istotny powód do tego, by „drzeć”, zwłaszcza że „sentencja” nie dotarła do „żadnego serca”.

Ale drzenie, o którym czytam w tekście Włodzimierza Szturca, jest także reakcją na dwa groźne zjawiska nowoczesności: paradoksalne zapomnienie ciała i jego cierpienie (paradoksalne, dokonujące się bowiem pośród praktyk ciała celebrujących) oraz równie paradoksalne, bowiem zachodzące wśród powszechnej gadaniny, zapomnienie tego, czym jest słowo, jeśli tylko potraktujemy je poważnie. Nieprzypadkowo, myślę, Szturc wybrał wiersz Celana, w którym mówi się o „podśluchiwanii”. W innym przejmującym tekście Celan każe nam wykładać

<sup>18</sup> Paul Celan, „Skłócone”, tłum. Ryszard Krynicki, w: *Utwory wybrane*, 207.



„jamy słów” „skórami lampartów” i żąda: „i słuch wyteż na ich drugi, / zawsze drugi i drugi / ton”<sup>19</sup>.

„Podsluchiwanie” i wyteżanie słuchu, by wychwycić „drugi i drugi” ton, oto zadanie, jakie stawia sobie autor *Diapazonów i fonosfer*, i nieprzypadkowo obydwa te terminy są głęboko zanurzone w dziedzinie akustyki i dźwięku. Nasłuchuje więc autor tego, „co się komu w duszy gra”, co oznacza zapytywanie o relacje między znaczeniem a brzmieniem słowa. Problem ten nie rozstrzyga się wyłącznie na gruncie semiotyki czy semantyki, ale ontologii i metafizyki. Dotykamy tutaj także samej istoty duchowości człowieka. Wszak Ferdinand Ebner w swej „pneumatologicznej” rozprawie mówił o „zastanawiająco głębokiej otchłani ducha tworzącego język i słowo” i konkludował: „Widzimy niejako, jak duch i natura stykają się bezpośrednio w «materiale akustycznym» słów”<sup>20</sup>.

Właśnie przez spotkanie ducha i materii w akustycznym materiale słów czyta Włodzimierz Szturc dzieło Wyspiańskiego. Może zatem słuszniej w przypadku tego interpretatora mówić o „słuchoczytaniu” (sam Szturc mówi o „pisanium w myślach”, 145), tekst bowiem nagle zaczyna rozbrzmiewać, rezonować, tworząc znaczenia, jeśli nie odmienne od tych kreowanych przez semantykę, to w każdym razie poważnie je moderujące. Ferdynandowi z *Burzy*, przeżywającemu niemal cudowne ocalenie i oplakującemu śmierć ojca i całej załogi w morskiej nawałnicy, wyspa musi się jawić, jak Robinsonowi Crusoe, jako „Wyspa Rozpaczy”. A jednak nią nie jest, co Ferdynand odkryje za sprawą dźwięków, których źródło pozostaje nieznanne i które są zapewne najbardziej pierwotnym sposobem manifestowania istnienia świata. Bycie rozbrzmiewa, zanim zacznie mówić. Pierwsza kwestia Ferdynanda w *Burzy* dotyczy właśnie dźwięków: „Skąd tutaj muzyka? Z ziemi? Z powietrza”<sup>21</sup>. Później Kaliban powie o tym już całkiem jasno: „Wyspa dźwięczy, szemrze, gada, / Lecz śpiewa słodko, pieszcząc, a nie raniąc”<sup>22</sup>. Zresztą także Ferdynand wyzna, że tajemnicza muzyka bycia ukoiliła jego boleść<sup>23</sup>. W tej akustycznej i akuzmatycznej filozofii Shakespeare’a doskonale odnajduje się myśl Szturca stwierdzającego, że „istnienie jest zmuszone do wydobywania brzmienia” (131). Zatem to akustyka jest początkiem drogi ku semantyce, wszak czytamy, że:

To nie dramat i jego temat wymaga stosowania właściwych postaciom i światu przedstawionemu form językowych, lecz brzmienie, konkretny pejzaż akustyczny świata wprowadza świat dramatu ku realnemu istnieniu w postaci tekstu (136).

<sup>19</sup> Paul Celan, „Wyteż jamy słów”, tłum. Feliks Przybylak, w: *Utwory wybrane*, 219.

<sup>20</sup> Ferdinand Ebner, *Słowo i realności duchowe: Fragmenty pneumatologiczne*, tłum. Krzysztof Skorulski (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2006), 111.

<sup>21</sup> Shakespeare, *Burza* (I, 2), 83.

<sup>22</sup> Shakespeare (III, 3), 138.

<sup>23</sup> Shakespeare (I, 2), 83.

## 9.

Rzecz sięga głębiej niż właściwe romantyzmowi przekonanie dobitnie zapisane w *Obronie poezji* Shelleya, iż „pierwotnym językiem człowieka była pieśń (poezja)” (45). Chodzi o coś, co pozwalam sobie nazwać onto-fono-audio-grafią, czyli o „odsłonięcie prawdy o egzystencji” (46) człowieka (do tego odnosilby się człon *onto-*) za pośrednictwem dźwięków, jakimi rozbrzmiewa to-co-istnieje (na to wskazuje *fono-*), które wszelako muszą zostać wysłyszane i wysłuchane (to odnośnik do *audio-*). O takich ambicjach Szturca zaświadcza choćby deklaracja rozpoczynająca drugą część książki:

Jest jednak coś, co mocno spaja diapazony i fonosfery – coś, co wyraża się zarówno w wielkich przestrzeniach dziejów i głębokich dramatach człowieka, jak i w najprostszych formach wyrażania stanów emocjonalnych, czyli bólu i lęku, pragnienia i głodu: w krzyku, wyciu, nawoływaniu, mruczeniu, a także w płaczu i jego różnych brzmieniach, takich jak szloch czy łkanie, śmiech w rozmaitych formach i eskalacjach [...]. To wszystko są przecież diapazony emocji wyrażane nie poprzez *logos* i wynikające z niego narracje, lecz wychylające się lub z całą siłą emanujące z tajemniczego, niewyraźnego inaczej niż przez brzmienia i dźwięki *bios* (127).

Hermeneutyka Szturca kładzie więc nacisk na słuchanie, bowiem w sferze dźwiękowej najwyraźniej wyjawia się osnowa bycia. Stąd mowa o „dźwięko-obrazie” (206) Jima Morrisona, ale także i o tym, że „wyobraźnia Wyspiańskiego ma w swej podstawie właśnie słyszenie” (152). Włodzimierz Szturc stawia więc przed czytelnikiem trudne zadanie w czasach hałasu i powszechnie panującej gadaniny. Zobowiązanie to niełatwe, ale musimy je podjąć, pamiętając o przestrodze autora, by strzec się tych, którzy „mają do powiedzenia więcej niż do myślenia” (122).



### Bibliografia

- Ebner, Ferdynand. *Słowo i realności duchowe: Fragmenty pneumatologiczne*. Tłumaczenie Krzysztof Skorulski. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2006.
- Mizińska, Jadwiga. *Filozofia pocieszenia*. Kraków: Instytut Wydawniczy „Maximum”, 2009.
- Seneka, Lucjusz Anneusz. *Dialogi*. Tłumaczenie Leon Joachimowicz. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Pax”, 1963.
- Słowacki, Juliusz. *Listy do matki*. Opracowanie Zofia Krzyżanowska. Wrocław: Ossolineum, 1952.
- Szturc, Włodzimierz. *Diapazony i fonosfery*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020.

## Abstrakt

### **Sensy i dźwięki: O książce Włodzimierza Szturca**

Autor podejmuje próbę dialogicznej lektury książki Włodzimierza Szturca *Diapazony i fonosfery* (Kraków 2020), krzyżując jej wątki z Szekspirowską *Burzą*, a także z myślą Słowackiego czy poezją Celana. Interesuje go przede wszystkim spotkanie ducha i materii w akustycznym materiale słów. Zwraca uwagę, że dzięki takiej interpretacji teksty zaczynają rozbrzmiewać, rezonować, tworząc znaczenia, jeśli nie odmienne od tych kreowanych przez semantykę, to w każdym razie poważnie je moderujące. Podkreśla, że hermeneutyka Szturca kładzie nacisk na słuchanie, zwłaszcza zaś na obowiązek milczącego nasłuchiwania świata. Nie wypełniając tego obowiązku, człowiek mówi, zmuszając innych do milczenia. Autor widzi w tym fundamentalny mechanizm nie tylko hermeneutyczny, ale też polityczny. Na przykładzie tekstów Shakespeare'a dowodzi, że kto nie słyszy głosu innego niż własny, wcześniej czy później doprowadzi siebie i świat na krawędź przepaści.

## Słowa kluczowe

William Shakespeare, *Burza*, audiosfera, estetyka a polityka

## Abstract

### **Sounds and Meanings: Reading Włodzimierz Szturc**

The author proposes a dialogic reading of Włodzimierz Szturc's book *Diapazony i fonosfery* [Diapasons and Phonospheres] (Kraków 2020), interlinking its motifs with Shakespeare's *The Tempest*, as well as with the philosophical reflection of Polish Romantic author Juliusz Słowacki and the poetry of Paul Celan. His main focus is the meeting of spirit and matter in the acoustic matter of words. The author points out that this interpretation allows texts to resound, to resonate, creating meanings which, if not different from those effected by semantics, in any case substantially mediate them. He stresses that Szturc's hermeneutics emphasizes listening, and especially the duty of silently listening out for the world. If this duty is disregarded, one speaks forcing others to silence. The author considers this as a fundamental mechanism – not only hermeneutical, but also political. Using the example of Shakespeare's texts, he argues that one who fails to hear a voice other than his own will sooner or later bring himself and the world to the edge of an abyss.

## Keywords

William Shakespeare, *The Tempest*, audiosphere, aesthetics and politics

## TADEUSZ SŁAWEK

związany z Uniwersytetem Śląskim nieprzerwanie od 1971 roku, rektor Uniwersytetu w latach 1996–2002. Wraz z kontrabasistą Bogdanem Mizerskim autor i wykonawca esejów

na głos i kontrabas. Autor przekładów wierszy Emily Dickinson, Williama Blake'a, Jamesa Dickeya. Zajmuje się historią literatury angielskiej i amerykańskiej, literaturą porównawczą, zagadnieniami życia publicznego.

---