

ADAM REGIEWICZ Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza,
Częstochowa

AUDIOANTROPOLOGIA ODGŁOSU WOBEC SOMATOPOETYKI

Zwrot somatyczny, jaki dokonał się ponad dekadę temu, wpłynął istotnie na prowadzenie badań literaturoznawczych¹. Dzięki ujęciu somatycznemu dostrzeżono, iż zarówno akt twórczy, jak i proces lektury odbywają się poprzez ciało i w ciele. Michał Paweł Markowski mówił w tym kontekście, że czyta się i pisze, gdy ciało na to pozwala: zbolały kręgosłup, piekące oczy, zmartwiałe palce trzymające pióro lub zawieszony nad klawiaturą są znakiem ucieleśnienia pisma, „siedliskiem przyjemności rozpaczy”². Perspektywa somatyczna pociągnęła za sobą inną: antropologiczną. Wraz z nią zwrócono uwagę na to, co specyficznie ludzkie w procesie lektury: zmysły, emocje, stany psychiczne. Sprawą zasadniczą stało się dostrzeżenie obecności śladów ciała w tekście, jego reprezentacji poprzez to, co cielesne czy sensualne. Zmysły, powiązane ściśle z ludzką fizjologią, są jednocześnie pośrednikiem kulturowym. Wszelkie doświadczenie świata zewnętrznego, jak również doświadczenie estetyczne w sztuce i poza nią, jest dostępne poprzez zmysły³. Co ciekawe, w tej perspektywie badawczej to nie widzenie zostało uprzywilejowane, ale reszta zmysłów: słuch, węch, smak czy dotyk. Roma Sendyka zauważyła, że owa emancypacja zmysłów niższych stanowi „rodzaj antidotum na ponowoczesny kryzys reprezentacji”⁴, a zarazem sposób nowego zaangażowania ciała w tekst. W takim rozumieniu mieszczą się zarówno kinestezja artykulacyjna, wyrażająca się poprzez zjawiska nowych mediów, jak i nasłuchiwanie tekstu, wyczulające ucho na literackie reprezentacje dźwiękowe.

Badania antropologiczne nad dźwiękiem dowodzą, że wrażliwość słuchowa człowieka jest jednym z pierwotnych i najbardziej sensualnych doświadczeń, nabywanych jeszcze w życiu płodowym:

¹ Zob. A. Dziadek: *Soma i Sema – zarys krytyki somatycznej*. W zb.: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. Bołeckiej, E. Nawrocka. Warszawa 2007; *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa 2014. – A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało. O jednym z dylematów somatopoetyki*. „Teksty Drugie” 2011, nr 4.

² M. P. Markowski, *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*. Warszawa 2001, s. 46.

³ Zob. J. Goody, *The Anthropology of the Senses and Sensations*. „La Ricerca Folklorica” 2002, nr 45 (aprile): *Antropologia delle sensazioni*, s. 17.

⁴ R. Sendyka, *Antropologia zmysłów*. „Autoportret” 2011, nr 3, s. 27.

Kiedy do łona matki nie docierały jeszcze obrazy, to właśnie dźwięki były dla płodu źródłem poznania świata zewnętrznego. Ucho ludzkie [...] jest przedziemskie i przedatmosferyczne. Jeszcze przed pierwszym oddechem i krzykiem, który oddech uwalnia, dwoje uszu pławi się w worku owodniowym, w rezonatorze brzucha.

Zanurzony w dźwiękach człowiek instynktownie wyczuwa sens, najpierw wsłuchując się w bicie serca i oddech matki, potem zaś bezbłędnie rozszyfrowując intencję zapisaną w brzmieniu jej głosu czy w melodii wypowiedzanego przez nią zdania⁵.

To zdanie się człowieka na dźwięki w przedwzrokowym doświadczeniu świata wydaje się niezwykle ważne dla audioantropologii rodzącej się na przecięciu somatopoetyki i antropologii zmysłów⁶. Jest ona obok *visual studies*⁷ i antropologii taktylnej⁸ jednym z prężnie rozwijających się kierunków badań kulturowych (w postaci chociażby *sound studies*⁹, akustemologii¹⁰ czy antropologii słyszenia¹¹)¹². Ta interdyscyplinarna metoda badania kultury, chodzi tu także o teksty literackie, sięgająca: z jednej strony, do metod kulturoznawczych (od antropologii doświadczenia po muzykologię), z drugiej zaś do metod nauk społecznych (psychoanalizy, kognitywistyki, socjologii), pozwala czytać literaturę w perspektywie dotąd nieznannej¹³. Proponowana tu audioantropologia odwołuje się bowiem do doświadczenia słuchacza (czytelnika otwartego na dźwiękowe ekwiwalenty zapisanej rzeczywistości), a zarazem dystansuje go wobec tych dźwięków, każąc mu nasłuchiwać, poprzez owo „nachylanie się” nad dźwiękiem natomiast – przyglądać się praktykom kulturowym, którym dźwięki te towarzyszą.

Przyjęta przed chwilą metafora „nachylania się” sugeruje czynność ściśle analityczną, w której sporą uwagę poświęca się zjawisku marginalnemu. Jako takie nie narzuca się ono swoją obecnością, wręcz przeciwnie, potrzeba raczej „szkiełka” – lub lepiej „trąbki”, by uchwycić jego ulotny charakter. W audiosferze takim fenomenem

⁵ A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki*. Gdańsk 2012, s. 9–10.

⁶ Pojęcie audioantropologii przywołuje za D. Brzostkiem (*Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*. Toruń 2014, s. 7–24).

⁷ Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze*. „Teksty Drugie” 2006, nr 4.

⁸ Zob. M. Topolski, *Antropologia taktylna. Uwagi wstępne*. Jw., 2021, nr 1.

⁹ Zob. J. G. Papenburg, H. Schulze, *Pięć pojęć dźwięku. Dyscyplinarne przyporządkowania i zagęszczenia Sound Studies*. Przeł. M. Pasiecznik, S. Wojciechowski. „Kultura Współczesna” 2012, nr 1.

¹⁰ Zob. A. Stanisław, *Akustemologia współczesności. Refleksja nad potencjałem antropologii dźwięków*. Na stronie: <https://www.yumpu.com/xx/document/view/16392029/dr-agata-stanislaw> (data dostępu: 22 X 2020).

¹¹ Zob. T. Misiak, *Kulturowe przestrzenie dźwięku*. Poznań 2013.

¹² Spośród wielu opracowań książkowych na temat badań nad dźwiękiem warto wymienić m.in. *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity* (Ed. V. Erlmann. Oxford 2004) oraz *Audio Culture. Readings in Modern Music* (Ed. Ch. Cox, D. Warner. New York 2004). Zob. *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wybór, red. Ch. Cox, D. Warner. Przeł. J. Kutyla [i in.]. Wstęp M. Libera. Gdańsk 2010.

¹³ Omówienia tej metody dokonuje w artykule *Między ustami a brzegiem klozetu, czyli o problemach z klasyfikacją odgłosów jedzenia. Kilka uwag natury metodologicznej* (w zb.: *Od-głosy jedzenia*. Red. nauk. G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz. Częstochowa 2015) oraz w *Słowniku odgłosów somatycznych. (Na podstawie prozy polskiej po 1989 roku)* (Gdańsk 2022).

wydaje się odgłos. Ten niezwykle interesujący dźwięk jest zjawiskiem audialnym, który na potrzeby dalszych rozważań zostanie ściśle powiązany z mechaniką, motoryką oraz fizjologią ciała. A więc nie jako element „muzyki środowiskowej”¹⁴ czy „pejzażu dźwiękowego”¹⁵, ale dźwięk powstający w wyniku interakcji ciała z otaczającą go przestrzenią. Można by zatem sądzić, że skoro odgłos jako pochodna ludzkiego ciała rodzi się w wyniku fizycznych (motorycznych) i biologicznych (fizjologicznych czy anatomicznych) reakcji, jego interpretacja jest uniwersalna, nie zaś kulturowa. Nic bardziej mylnego. Fakty biologiczne kryjące się za odgłosami nie przekładają się wszak na znaczenia, jakie są przypisywane dźwiękom odgłosów w konkretnej kulturze. Niewątpliwie odgłos kształtują określone warunki kulturowe, zmienne historycznie, które wpływają na jego semantykę i interpretację¹⁶. I chodzi nie tyle o zmienne samego dźwięku, choć i tego nie można wykluczyć ze względu na inną dietę czy rytuały życia codziennego, ile o granice słyszenia tychże odgłosów oraz ujawnienia ich reprezentacji w narracji literackiej.

Odgłos wydobywający się z ciała jest rodzajem artykulacji, a poprzez to stanowi także element komunikacji. Piśmiennicze świadectwa dowodzą niezwykle bogactwa dźwięków wydawanych przez człowieka, który:

Młaskał, siorbał, bekał, [...] smarkał, charczał, kaszłał, wzdychał, sapał, szeptał, pomrukiwał z zadowolenia, zawodził z rozpaczy, wył z bólu, jęczał z ekstazy, wydawał z siebie całą gamę nieartykułowanych dźwięków podczas czynności wypróżniania, wymiotowania, drapania, iskania wszy, ocierania, skakania, przewracania, ale też w trakcie tortur, odbywania praktyk pokutnych, umierania, w zgielku bitewnym, w warsztacie rzemieślniczym i przy pracy fizycznej, podczas odbywania rytuałów życia codziennego oraz w czasie uroczystości obrzędowych¹⁷.

A przecież trudno uznać wymieniony tu katalog dźwięków za skończony. Z łańcuchem da się zauważyć, że tak rozumiany odgłos nie ogranicza się tylko do fonosfery. Każda część ciała jest w stanie wytwarzać odgłos, który ma wartość semantyczną. Ciało jednak nie pozostaje w izolacji, jest zanurzone w systemie społeczno-kulturowym, co ma swoje konsekwencje dla wydawanych odgłosów. Wyraża to poniekąd koncepcja somatoestetyki, autorstwa amerykańskiego filozofa Richarda Shustermana, który proponuje analizę natury cielesnych doświadczeń jako sposób

¹⁴ Termin ten wprowadza R. M. Schaffer (*Muzyka środowiskowa*. Przeł. D. Gwizdalanka. „Res Facta” 1982, nr 9) na określenie dźwięków pochodzenia technicznego, maszynowego, tworzącego dziś specyficzny pejzaż akustyczny industrialnego świata.

¹⁵ Pojęcie sformułowane przez R. M. Schaffera (*The Tuning of the World*. New York 1977) w roku 1967, określa środowisko akustyczne, na które składają się uwarunkowania historyczne, społeczne, geograficzne czy estetyczne.

¹⁶ Proponowane ujęcie nawiązuje do francuskiej szkoły antropologii historii spod znaku J. Le Goffa, A. Vauchez, N. Eliasa, Ph. Ariés czy J. Delumeau, którzy badając poszczególne aspekty życia codziennego w perspektywie historycznej, ukazywali zmiany cywilizacyjne, mające niewątpliwie wpływ na wydarzenia historyczne, ale i na powstającą w danym momencie twórczość artystyczną, literacką. W tym duchu zajmowano się już różnymi przestrzzeniami kulturowymi, praktykami życia codziennego: emocjami (strachem, lękiem, żalobą, miłością), zachowaniami (życiem małżeńskim, dzieciństwem, starością, młodością), aspektami egzystencji (buntem, wstydem, chorobą), zjawiskami obyczajowymi (prostytcją, wstydem, onanizmem, brudem, jedzeniem).

¹⁷ A. Odrzywolska-Kidawa, „Chodzi pojękując, kaszle albo pluje”. *Odgłosy natury i kultury u Mikołaja Reja*. W: A. Odrzywolska-Kidawa, G. Pietruszewska-Kobiela, *Mikołaj Rej i futurości*. Częstochowa 2016, s. 24.

budowania pola wiedzy o rzeczywistości¹⁸. Rozpatrując doświadczenie akustyczne, jakim jest odgłos, można wykazać stosunek tegoż dźwięku do środowiska, kultury, społeczeństwa, praktyki czy normy.

Odgłos, usytuowany na pograniczu ciała, przestrzeni społecznej, audiosfery i działań kulturowych, wolno rozumieć jako narzędzie interpretowania otaczającej rzeczywistości kulturowej. Tym samym staje się on „soczewka”, która skupia zjawiska występujące w kulturze, filtrem, przez który spogląda się na otaczający świat zachowań i praktyk. Jest to możliwe dzięki potraktowaniu dźwięku jako tropu wyrażonego za pomocą języka – figury retorycznej. Odgłosy somatyczne są tu uznawane za coś w rodzaju „małych opowieści” o człowieku i o postrzeganiu przez niego świata, formach uobecniania się człowieka oraz o komunikacji międzyludzkiej w ogóle. To metafory codzienności, jej interpretacje. A zatem analizując odgłos, w istocie bada się, w jaki sposób ów gest dźwiękowy odzwierciedla strukturę społeczną i definiuje otaczającą go rzeczywistość kulturową.

Jak więc miałyby wyglądać procedura badawcza? Opierałaby się ona na fundamentalnych w humanistyce działaniach: opisie, analizie i interpretacji. Na pierwszym etapie działań (opis) korzysta się z narzędzi wyprowadzonych z etnolingwistyki, semantyki lingwistycznej czy antropologii języka. Przede wszystkim trzeba skupić się na samym tekście, aby oświetlić te miejsca, które naznaczone są dźwiękami wyrażonymi za pomocą konkretnych leksemów. Odgłosy pojawiające się w twórczym literackim pragną przywołać bezpośrednio twórczo dźwiękowe – warstwę brzmieniową. Stąd leksemy odgłosów mogą mieć charakter onomatopieczny, mogą przybierać formę wykrzyknień, ale też mogą być określeniami jakiejś czynności dźwiękowej, które nie odnoszą się za pomocą użytych fonemów do przedstawianych dźwięków. Zdarza się także, że opis odgłosu w tekście literackim nie występuje wprost, lecz jest ukazywany kontekstowo poprzez zjawiska lub czynności, które ów dźwięk generują. Wszystkie te przywołania są niezwykle istotne dla zrozumienia istoty odgłosu, jak i sytuacji, która staje się dla owego odgłosu punktem odniesienia.

Postawa badacza nieco przypomina tym samym sytuację śledczą, odzwierciedla gest poszukiwania, obciążonego wyostrzonym uchem. Czyta się zatem tekst fragmentarycznie, otaczając estymą moment epifanii dźwiękowej w postaci pojawiającego się w tekście leksemu wyrażającego odgłos. Czytanie fragmentem jest bardziej szczegółowe, wnikliwe, może nawet bardziej intymne. Usytuowane w centrum takiego odgłosu ustawia pozostałe fragmenty wypowiedzi w relacji do niego. Czytanie fragmentem przypomina bowiem czytanie poezji, w której każde napięcie między wyrazami wydaje się ważne. Podobnie i w tym przypadku, odgłos będzie wyznaczać sieć relacji z poszczególnymi figurami narracji czy sytuacji lirycznej.

Opis leksemu odgłosu zwraca się ku lingwistyce, szczególnie ku semantyce lingwistycznej, co podkreśla zarazem, że język to symboliczny przewodnik po kulturze, dzięki któremu można odczytywać nawet najdrobniejsze zmiany w procesach kulturowych. Sięga się wówczas do etymologii, do lingwistyki komparatystycznej,

¹⁸ R. Shusterman: *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1999, nr 3; *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. Cambridge 2008.

poszukując wspólnych korzeni słowa, które pozwalają dookreślić jego zakres. W ten sposób odsłania się odgłos jako fenomen kulturowy, otwarty na różnego rodzaju sensy.

Drugi etap badań nad odgłosem dotyczy jego analizy jako zjawiska dźwiękowego, komunikacyjnego i kulturowego zarazem. Analiza ta wydaje się możliwa, gdy potraktuje się odgłos jako znak, zakładając, że relacja między reprezentantem a referentem jest zamierzona, celowa. Z jednej strony, w przypadku odgłosu, pozostającego odruchem – niekontrolowaną reakcją organizmu, jego interpretacja nie gwarantuje odczytania nie budzącego wątpliwości. Z drugiej, o wiele pewniejsza będzie sytuacja odczytania odgłosu, ściśle konwencjonalna. Znaki wytworzone przez tradycję lub przejęte z innego systemu, kształtujące się w procesie dziejowym za pomocą wydarzeń albo wytwarzane przez interpretatorów, mają charakter aksjologiczny, sygnalizują pewne idee, są czytelne jedynie w określonym kontekście kulturowym. Rozumiejąc odgłos jako rodzaj znaku, należy traktować go jako gest semiotyczny, a zatem zakorzeniony w kontekście społeczno-kulturowym.

Podobne wnioski wynikają z semiotycznej analizy zjawisk kulturowych proponowanej przez szkołę tartuską¹⁹ i semiologię Rolanda Barthes'a. Proces dekodowania kulturowego, towarzyszący analizie, pozwala odnosić elementy znaczące – w tym przypadku odgłosy – do szerszych kontekstów kulturowych²⁰. Jednocześnie odgłos staje się znakiem kulturowej narracji, do której interpretowania potrzeba odpowiedniego kodu. Ten proces wydaje się kluczowy dla trzeciej fazy działań – interpretacji. Powinna ona zawierać zarówno opis etnograficzny, ujmujący dźwiękowy charakter odgłosu (efekt działań *sound studies*), jak i jego społeczno-kulturowe reperkusje. Sam „gest” jest zachowaniem znaczącym, któremu należy przyglądać się z najwyższą uwagą, zarówno ze względu na podmiot sprawczy, jak i na sytuację odbioru, które wiążą się ściśle z politycznością, czyli z silnym umocowaniem ideologicznym odgłosu (wartościotwórczym czy sensotwórczym, wyrażającym pewien określony paradygmat kulturowy) oraz z afektywnością w niego wpisana.

Aby nieco przybliżyć tę metodę czytania „przez ucho”, warto zezemplifikować ją, posługując się analizą wybranych utworów prozy współczesnej. Na potrzeby niniejszego tekstu sięgnięto przede wszystkim po literaturę pisana przez kobiety, aby zacieśnić badany obszar. Jednocześnie to właśnie w takiej narracji doświadczenia wzrokowe ustępują pozostałym zmysłom: słuchowi, węchowi, dotykowi; jak pisze Kinga Dunin w odniesieniu do twórczości Olgi Tokarczuk – owa literatura „patrzy na to samo, co wszyscy, ale inaczej”²¹.

Przyjęte na początku założenie somatyczności odgłosu każe skupić się wyłącznie na dźwiękach powstających na skutek reakcji fizjologicznej organizmu. Chodzi tu o odgłosy rodzące się w wyniku rozmaitych czynności organizmu ludzkiego: począwszy od niekontrolowanych efektów fizjologii (trawiennych, ruchowych), poprzez elementy dyskursu maladycznego czy higienicznego, aż po dźwięki będące wyznacznikiem doświadczania wieku czy płci.

¹⁹ Zob. J. Łotman, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*. W: *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 55–56.

²⁰ Zob. R. Barthes, *Mitologie*. Przeł. A. Dziadek. Wstęp K. Kłosiński. Warszawa 2000.

²¹ K. Dunin, *Pisarka*. W: O. Tokarczuk, *Moment niedźwiedzia*. Warszawa 2012, s. 8.

Najbardziej elementarnym odgłosem związanym z fizjologią ludzkiego ciała wydaje się bicie serca. Co ciekawe, sam odgłos nie tyle jest słyszalny, co wyczuwalny za pomocą tętna, czyli rytmu krwi pompowanej przez mięsień sercowy. Jego obecność w dyskursie audioantropologicznym przypomina istotną konstatację wywiedzioną z antropologii sensualnej, że żaden zmysł nie działa w separacji od pozostałych²². Tak też dzieje się z biciem serca, które poza odniesieniem dźwiękowym konotuje doświadczenia taktylne. Jeśli już mówić o słyszalności bijącego serca, to trzeba by zwrócić uwagę na rolę ucha wewnętrznego, odbierającego sygnały drgań i szumu „somy” płynącej w żyłach. Bicie serca, podobnie jak przepływ krwi czy odgłosy dochodzące z żołądka, należą do świata wewnętrznego. José, bohater opowiadania *Latin lover* Manuela Gretkowskiej, zapadając się w siebie podczas snienia, słyszy głos: „Jestem szumem krwi. Biciem serca. Kiedy płonę, jestem bogiem słońca, kiedy wieje wiatr, jestem pierzastym wężem”²³. Towarzyszący biciu serca dźwięk przypomina o pierwotnym doświadczeniu audialnym zanurzonemu w wodach płodowych. Tym samym staje się on nośnikiem jednego z najbardziej elementarnych znaczeń – życia.

Gdy bicie serca pojawia się w tekście, to zazwyczaj pełni rolę retorycznego gestu, wyrażającego napięcie emocjonalne. Bohaterka powieści Agnieszki Wolny-Hamkało; opierając się na tego rodzaju geście, buduje obraz dźwiękowy sytuacji:

Słyszała szczekanie jamnika za ścianą, kaszel sąsiada. Bijący o szyby deszcz. I wreszcie dźwięk domofonu. Puls krwi, łomot w klatce piersiowej. Po dziesięciu minutach pukanie: najpierw ciche, potem głośne, zdecydowane²⁴.

Nakładające się dźwięki tworzą feerię tonów, które wzbudzają w bohaterce wrażenie chaosu, odzwierciedlając to, co dzieje się w jej umyśle. Zakochana w starszym pisarzu, przywołuje jego obraz, jadąc pociągiem. Kolejne odgłosy docierające ze świata prowadzą do punktu kulminacyjnego – pukania, które rozwiązuje muzyczną scenę napięcia. Co ciekawe, bicie serca, dochodzące z wnętrza ciała, zostaje ukazane na równi z dźwiękami szczekania, bębnienia deszczu o parapet czy kaszlu. Warto zwrócić uwagę, że Wolny-Hamkało używa we fragmencie hiperbolicznego wyrażenia „łomotać”, które nacechowane jest agresją. Łomotanie, w większym stopniu niż bicie, podkreśla dynamikę i motorykę dźwięku. Kryje się za nim jakaś siła, podobnie do „walenia” czy „uderzania”. Bicie serca przestaje być tu jedynie czynnością fizjologiczną, a staje się działaniem celowym, warunkowym emocjonalnie. Łomotanie konotuje afekt. Strach, jak w *Ostatnich historiach* Tokarczuk, gdy Ida nasłuchuje swojego chorego serca:

Zaczyna się od dygotania w klatce piersiowej. Serce szamocze się tam, jakby było zamkniętą w pudełku pszczoła, która na oślepie objaja się o ściany, brzęczy i furkocze, aż padnie z wycieńczenia. [...] Strach pojawia się tylko przy szarpaniu się serca i jest skutkiem ruchu, trzepotania, porzucenia rytmu²⁵.

²² Koncepcja multisensoryczności dowodzi powiązania poszczególnych zmysłów siecią relacji i wzajemnych odniesień. Zob. M. M. Smith, *Sensing the Past. Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*. Berkeley, Calif., 2007.

²³ M. Gretkowska, *Latin lover*. W: *Namiętnik*. Warszawa 1998, s. 70.

²⁴ A. Wolny-Hamkało, *Moja córka komunistka*. Warszawa 2018, s. 108.

²⁵ O. Tokarczuk, *Ostatnie historie*. Kraków 2004, s. 39-40.

Albo wzburzenie („Wzięłem je na ręce z jakimś wzburzeniem. Walilo mi serce”)²⁶. Przywołane czynności dźwiękowe są niezwykle rytmiczne. Łomotanie, walenie, uderzanie bądź też zwykłe bicie sygnalizują pulsację – regularne, niemal mechaniczne powtarzanie tej samej czynności. U Wolny-Hamkało rytm serca koresponduje z innymi wydarzeniami: pulsowaniem sygnalizacji świetlnej, stukotem kół pociągu czy wreszcie finałowym pukaniem w drzwi, które autorka słyszy w głowie. Ten wyimaginowany dźwięk pukania wydaje się niezwykle ważny, odgłosy perkusyjne bowiem, wiążące odczuwanie drgań wewnętrznielesnych z dźwiękiem, zazwyczaj konotują wysokie ciśnienie, ból głowy, zbyt wysokie tętno. Potwierdzenie takiego znaczenia odgłosu łomotania przynosi Łukasz Orbitowski w *Exodusie*, pisząc: „Ściany zaciskają się na mojej głowie, słyszę ich pomruk i łomot krwi w skroniach”²⁷. Jednak to nie wystarczy. U Wolny-Hamkało chodzi jeszcze o rytm opowieści, która przypomina napieranie fal. Przedstawiona w rozdziale *Przeciw wszystkim* historia zauroczenia starszym pisarzem przypomina na przemian przyływ i odpływ: natężenie uczuć i wyciszenie. Bohaterka historii podporządkowuje się temu rytmowi: unosząc się w emocjach i opadając, angażując się i wycofując. Jej ciało faluje wraz ze zmieniającym się rytmem, potwierdzając konstatację Jacques’a Derridy, że „nie ma podmiotu bez sygnatury rytmu, w nas i przed nami”²⁸.

Bicie serca, z równomiernie rozłożonymi uderzeniami, kształtującymi poczucie rytmiczności i melodyjności, składa się na słuchowe wyobrażenie maszyny mechanicznie powtarzającej sekwencje. W ten sposób wytwarzana jest niemal posthumanistyczna dynamika uderzania, która w połączeniu z silnym afektem wprowadza jeszcze jeden kontekst odgłosu bicia, walenia czy łomotania – akt seksualny. Chodzi tu o rytmiczną powtarzalność ruchów kopulacyjnych i bicia. Podobny efekt dźwiękowy osiąga się nie tyle przez podobieństwo tonu, co właśnie przez dynamikę – tempo uderzeń. Inga Iwasiów w *Pięćdziesiątce* opisuje to następująco:

Kładłam dłoń w miejscu, gdzie biło to nieobchodzące mnie serce, i przyjmowałam w siebie jego nielekliwy rytm, który uderzał we mnie pomiędzy uderzeniami penisa o szyjkę macicy²⁹.

Spotkaniu Gosi, bohaterki powieści, z zapoznanym w filharmonii kochankiem od początku towarzyszy rytm przypominający kopulację. Wyznacza go harmonogram spotkań i pozostawiania na noc co drugi raz; rytm zasypiania i budzenia się; zapalanie i gaszenie lampki nocnej podczas stosunku; stukanie kabla o wezgielnie łóżka; płytkie oddechy; łąpczywe hausty wina, wreszcie składane obietnic i ustępstwa. Ten mechaniczny akt kopulacji podkreślony został przez autorkę zmianą w sposobie opisu serca – nie jako organu uczuciowego, dyktującego relację emocjonalną, ale jako pompy ssąco-tłoczącej.

Nasłuchiwanie uchem wewnętrznym, tak silnie uwarunkowane fizjologią ciała, każe przywołać szereg innych dźwięków, związanych chociażby z układem trawienym czy kostnym. Nie wchodząc już w szczegóły, można by w tym miejscu wymienić odgłosy powstające w wyniku przeżuwania pokarmu (ciamkanie, ciapanie,

²⁶ O. Tokarczuk, *Wyspa*. W: *Gra na wielu bębenkach. 19 opowiadań*. Wałbrzych 2001, s. 98.

²⁷ Ł. Orbitowski, *Exodus*. Kraków 2017, s. 88.

²⁸ J. Derrida, *Introduction: Desistance*. Cyt. za: Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, s. 24.

²⁹ I. Iwasiów, *Pięćdziesiątka*. Warszawa 2015, s. 53.

ciumkanie, cyckanie, gryzienie, miażdżenie, mlaskanie, siorbanie, ssanie, zgrzytanie, żucie), przełykanie, trawienia (bulgot, pierdzenie) i wydalania (wymiotowanie, oddawanie moczu i kału). Warto zaznaczyć, że w każdym z wymienionych przypadków doświadczenie sensualne nie ogranicza się tylko do jednego zmysłu, ale jest zjawiskiem multisensorycznym, włączającym – jeśli nie wrażenia dotykowe, to smakowe lub zapachowe. Podobnie funkcjonują odgłosy związane z motoryką ciała: chrustaniem, chrupaniem, chrzęszczeniem czy gruchotaniem, z odruchami neurologicznymi, jak ziewanie, oraz z fizjologią płci (odgłosami porodu).

Warto zauważyć, że w ramach szeroko rozumianej somatyczności odgłosów, której granice do tej pory wyznaczała fizjologia, można wyodrębnić kilka innych dyskursów. Jednym z nich z pewnością jest dyskurs płci. Wynika on chociażby ze zróżnicowania pierwszorzędnych cech płciowych i konsekwencji tej odmienności w postaci utrzymywania higieny przez kobiety oraz ich zdolności rozrodczych, o czym była przed chwilą mowa. Tokarczuk przedstawia taką scenę:

Zdawało się Kłosce, że rodzi w kościele, na zimnej posadzce, tuż przed ołtarzem. Słyszała kojące buczenie organów. Potem zdawało jej się, że to ona jest organami i gra, że ma w sobie mnóstwo dźwięków i że gdy zechce, może je wszystkie naraz z siebie wydobyć. [...] Ból uderzył Kłoskę z nową siłą. „Umre, umre” – jęczała. „Nie umre, nie umre” – jęczała za chwilę. Pot zlepił jej powieki i szczypał w oczy. Zaczęła szlochać. Podparła się rękami i rozpaczliwie zaczęła przeć. A po tym wysiłku poczuła ulgę. Coś chlupnęło i wyskoczyło z niej. Kłoska była teraz otwarta³⁰.

Początkowe buczenie organów, towarzyszące momentowi porodu, wprowadza kontekst majestatyczności. Kłosce wydało się, że rodzi w kościele, tym samym akt porodu zostaje naznaczony aurą świętości. Zewnętrzne, zdecydowanie nie-ludzkie, buczenie przechodzi dość szybko w doświadczenie somatyczne. Kłosce wydawało się, że to „ona jest organami i gra”. Niskie, głębokie tony organów, słyszanych w wyobraźni Kłoski, łączą się z drganiem ciała. Uniesione do porodu nogi przypominają piszczałki, z których dobywają się dźwięki. Buczenie przechodzi z kolei w brzęczenie muchy rozpraszające, przeszkadzające w nabożnym skupieniu. Wreszcie pojawia się jęk, a za nim kilka płaczliwych odgłosów: szloch i płacz. Odgłosy te, przypisane kobiecym stanom emocjonalnym, konotują wyraźnie metaforę akwaticzną. Wszystko, co związane z wodą, naznaczone jest pierwiastkiem kobiecym. W dźwiękosferze męskiej odgłosy o wodnej proveniencji występują rzadziej, a jeśli nawet, to raczej jako wyraz pozbywania się wszelkiego rodzaju wydzielin z ciała poprzez płucie, wymiotowanie czy nawet oddawanie moczu, które silnym strumieniem podkreśla pozbywanie się wody z organizmu. U Joanny Bator w powieści *Ciemno, prawie noc* jedna z bohaterek przedstawia zachowanie mężczyzn następująco: „W bramie pijaki sikają, charkają”³¹; a w innym miejscu Zofia Socha, bohaterka utworu, komentuje: „W bramie, przy której zatrzymałam samochód, siedziało na schodach dwóch wyrostków, pluli na chodnik w zgodnym duecie”³². Płucie na chodnik albo na śnieg czy sikanie pod drzewem lub pod murem są często przywoływanymi w kontekście męskich zachowań czynnościami dźwiękowymi. W przeciwieństwie do nich kobie-

³⁰ O. Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*. Kraków 2005, s. 14.

³¹ J. Bator, *Ciemno, prawie noc*. Warszawa 2012, s. 168.

³² *Ibidem*, s. 94.

ce odgłosy akwatywne trzymają się ciała. Kobiety chlipia, kwila, lamentują, łkają, szlochają czy zwyczajnie płaczą. Ale Tokarczuk w cytowanym fragmencie *Prawieku* idzie o krok dalej. Sam moment porodu naznacza odgłosem „chlupnięcia”. Źródłem słowa jest rdzeń „chlap”, wraz z jego odmianami „chlip”, „chłep” i „chlup”, które w swoim dźwiękowym upodobnieniu nawiązuje do uderzenia czymś mokrym. Pojawiające się w ramach rdzenia wyrazu pole semantyczne wskazuje jednoznacznie na powinowactwo z wodą, czy to w postaci śliny powstającej jako efekt mowy („chlapnąć coś”), pod wpływem spożywania pokarmu („chleptać”), czy to w wyniku płaczu i towarzyszących mu łez („chlipać”), czy wreszcie w bezpośrednim kontakcie z czymś mokrym („chlupnąć”)³³. Nic dziwnego zatem, że w podobnym kontekście Gretkowska wprowadza – w czasie oczekiwania na narodziny dziecka – obrazy silnie akwatywne, jak zlizywanie resztek z talerza, zmywanie naczyń, deszcz padający za oknem:

Zmywam naczynia, zachodzące słońce buszuje po schnących talerzach. Wylizuje resztki światła. Patrzę w kąt kuchni, na aborygeński obraz przy oknie, mój prywatny totem z Australii. D u c h d e s z c z u i dobry duch domu z białą głową kosmity, najeżona czarnymi antenkami na żółtym tle. Z wrażenia upuszczam mokry talerz³⁴.

U Tokarczuk odniesienie do wody pojawia się zatem dwukrotnie: w postaci szlochu i w momencie wydania dziecka na świat. Dźwiękonaśladowcze chlupnięcie podkreśla somatyczność narodzonego ciała, wychodzącego z wody, śliskiego, otoczonego mazią owodniową.

Do tego samego obszaru dźwiękowego należałoby zaliczyć odgłosy oddawania moczu czy ablucji. Wydaje się, że pierwsza czynność, spotykana w literaturze kobiecej po 1989 roku, stała się niemal manifestem kobiecości. Justyna Bargielska w *Obsoletkach* przywołuje następującą scenę:

– Chodź, pokażę ci, jak sikam – proponuje córka.
– Tysiąc razy widziałam, jak sikasz – mówię.
– To zrobię kupę! Tak! Zrobię moją kupę dla ciebie! A potem włączysz mi deszcz, żebym mogła potać się?³⁵

Autorka wprowadza aż dwa ważne wątki. Jeden dotyczy detabuizacji sikania. Oddawanie moczu, które ze względu na anatomię kobiecą wymaga intymności czy osobności, staje się tutaj czynnością społeczną. Nawet więcej. Momentowi wydalania towarzyszy pewnego rodzaju duma. Zaprezentowane zjawisko nie jest takie odosobnione. Urszula Glensk, komentując nawiązania w literaturze współczesnej do wszelkiego rodzaju czynności defekacyjnych (plucia, wydalania, wymiotowania), nazywa to manifestem „kultury wolnego ciała”:

Utwory powstające po roku 1990 poprzez atakowanie reguł etycznych, łamanie *tabu* i naruszanie kanonów estetycznych prowokują odbiorcę do przyjęcia postawy krytycznej, ostatecznego porzucenia modelu „wyznawczej” lektury [...]³⁶.

³³ Zob. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Wyd. 6. Warszawa 1993, s. 179.

³⁴ M. Gretkowska, *Polka*. Warszawa 2001, s. 36.

³⁵ J. Bargielska, *Obsoletki*. Wołowiec 2010, s. 45.

³⁶ U. Glensk, *Proza wyzwolonej generacji 1989–1999*. Kraków 2002, s. 170.

Dlatego uwaga literatury skupia się na przeżywaniu własnej biologii, o których jedna z feministycznych autorek, Iwasiów, napisze z niechęcią: „Nie chciałam znać szczegółów, cała ta kobiecość – paczki waty, krew, jęczące tapczany, dzwonienie moczu o muszlę klozetową [...]”³⁷.

Drugi kontekst przywodzi na myśl wspomnianą już symbolikę akwaticzną. Powiązanie oddawania moczu z deszczem – poza oczywistym obszarem wspólnym – ma jeszcze jeden podtekst. W tym przypadku chodzi o piosenkę zespołu Bajm *Modlitwa o złoty deszcz*. Piosenka wchodząca w skład albumu *Szklanka wody* z 2000 roku mówi o nieokreślonym, niemal schopenhauerowskim pragnieniu, które wciąż wzbudza w człowieku niepokój. Odpowiedzią na wywołany nienasyce niem stan ma być „złoty deszcz”, niczym biblijny symbol nawodnienia z księgi proroka Izajasza (Iz 55, 10–11). Powiązanie przez Bargielską sytuacji sikania z deszczem nawadniającym ziemię wydaje się zabiegiem niezwykle odważnym w swojej wymowie. Oto dziewczęcy akt defekacji okazuje się równie ożywczy co Słowo Boga kryjące się za Izajaszową metaforą. Doświadczenie somatyczne, namacalność defekacji staje się gwarancją autentyczności życia czy natury jako takiej. Ten kontekst wypowiedzi wprowadza Mira Marcinów w powieści *Bezmatek*, dokonując charakterystyki matki bohaterki:

Moja matka kochała życie. Kochała: kucać i z zadartą głową sikać w lesie na trawę, gapić się w słońce, czuć zapach mokrej ściółki, strącać rosę z liści. Sikałyśmy razem. Oczy przymykałyśmy razem. Wachałyśmy rozarte w dłoniach ziola. Ściagałyśmy buty i skarpetki, żeby włożyć stopy w mech. Razem³⁸.

Literatura kobieca znajduje w cielesności najpełniejsze oparcie, jest ona bowiem żywiołem, który uraga apollinińskiemu porządkowi. Dlatego też domeną kobiecości pozostają odgłosy związane z upławami, menstruacją, bulimicznymi konwulsjami czy zabiegami higienicznymi w postaci różnego rodzaju ablucji, jak choćby w scenie z *Piaskowej Góry* Joanny Bator:

Posłusznie spełniała polecenia matki, której obsesja czystości ograniczała się do podmywek w gorącej wodzie z octem. [...] Jadzia co wieczór zaraz po matce przykucała w metalowej miednicy, do której z trudem mieściły się jej coraz potężniejsze pośladki. Ocet szczypał i czasem było to przyjemne. Po myciu wkładała palce między nogi i wachała, czy przez octową świeżość nie przebijają się smród brudu i bakterii³⁹.

Powiązanie odgłosów z symboliką akwaticzną wyznacza somatykę kobiecego ciała, począwszy od emocji, poprzez stosowanie zabiegów higienicznych, a skończywszy na fizjologii. Ta ostatnia jest ściśle połączona ze sferą seksualną, w której symbolika wody odgrywa niebagatelną rolę. Wilgocią wypełnione są zarówno dolne i górne usta, jak u Julii Mrok, bohaterki *Roku Królika* Bator, której śmiech młaszczące „mokro, jakby robiła komuś łaskę”⁴⁰. Ponownie warto zwrócić uwagę na towarzyszącą doświadczeniu dźwiękowemu multisensoryczność. Wilgoć jest namacalna, ale także wyczuwalna jako zapach, i słyszalna, co tak bardzo dobrze odzwierciedla proza Tokarczuk lub Bator. Wprowadzając sensualność zapachową czy dotykową,

³⁷ Iwasiów, *op. cit.*, s. 72.

³⁸ M. Marcinów, *Bezmatek*. Wołowiec 2020, s. 125.

³⁹ J. Bator, *Piaskowa Góra*. Warszawa 2009, s. 15.

⁴⁰ J. Bator, *Rok Królika*. Kraków 2016, s. 214.

literatura identyfikuje wiek oraz stan ciała bohaterów. W *Domu dziennym, domu nocnym* za pomocą wilgoci Tokarczuk określa starość:

Wydawało mi się, że aż tutaj czuję zapach Marty – zapach szarego swetra, jej siwych włosów, skóry cienkiej i delikatnej. Jest to zapach rzeczy, która długo leży w tym samym miejscu. Dlatego jest tak wyczuwalna w starych domach. Jest to zapach czegoś, co kiedyś było piękne i młode, a teraz zastygło, nie umarło, ale zastygło i właściwie śmierć mu już nie grozi. [...] Tak pachną starzy ludzie⁴¹.

Taką funkcję spełnia również odgłos. Za pomocą dźwięku określa się z łatwością skrajności wiekowe: starość oraz niemowlęctwo czy szerzej – dzieciństwo. Analogicznie jak we wspomnianej powieści Tokarczuk: Marta pachnie zarazem starością i dzieciństwem („I czułam jej zapach, to był zawsze zapach snu, pościeli, rozspanej skóry. Tak czasami pachną dzieci”⁴²), tak też w reprezentacji dźwiękowej tekstu przy opisie wieku wykorzystuje się podobne odgłosy trawienne, zmiękczone wilgocią: mlaskanie, ssanie, ciumkanie, ciamkanie, ciapanie czy nawet żucie. To, co łączy te wszystkie odgłosy, to ich powiązanie z wodnistym typem pokarmu, przyjmowanym przede wszystkim przez osoby nie posiadające zębów: jeszcze lub już. Tokarczuk w *Prawieku i innych czasach*, tworząc obraz starej kobiety, pisze: „Florentynka rozlała do misek resztki wieczornego mleka. Sama też usiadła do jedzenia. Moczyła w mleku kawałek chleba i żuła go bezzębnymi dziąsłami”⁴³. Ale podobny odgłos, świadczący o pochłanianiu wodnistej papki, identyfikuje u Tokarczuk ośeska: „ten mokry koniuszek włożyłem w usta dziecka. Zaczęło mlaskać, chciwie”⁴⁴. Grupą odgłosów, która wyraźnie oddziela starość od niemowlęctwa, jest dźwiękosfera o proveniencji motorycznej. Chodzi tu o każdego rodzaju odniesienia do sprawności fizycznej i układu kostnego, który w wyniku wszelakich chorób spowodowanych zazwyczaj starczym artretyzmem odzwierciedla trudności z poruszaniem się. Towarzyszą temu odgłosy chrupania, chrzęszczenia, chrobotania, szurania czy dreptania. Większość wyrazów dźwiękowych odnoszących się do problemów motorycznych, łączonych ze starością, używa zbitki „chr” lub „tr”, zarazem konotując dźwięk trzeszczący, podkreślający zgrzyt lub tarcie twardej powierzchni. Jednocześnie odgłosy te prowadzą do skojarzenia wspomnianej grupy dźwięków z urazem (stawu, kości) lub chorobą (reumatyzm).

Druga grupa odgłosów związana z geriatrią odnosi się do fonosfery, a właściwie do zakłócenia w jej funkcjonowaniu. Czysty ludzki głos zostaje w tym przypadku zastąpiony charkotem, chrypieniem, chrypką lub kaszlem. Zbitka głosek „xrk”, wspólna dla tych wyrazów, wskazuje na jakiś rodzaj przeszkody umiejscowionej w gardle, której organizm próbuje się pozbyć. Jednocześnie charakterystyczny dźwięk chrypienia czy chrupania sugeruje utrudnienia w komunikacji i niechęć budowaną wokół postaci. Tokarczuk tak właśnie przedstawia Ukleję:

Zestarzał się i jeszcze utył. Twarz miał szara, spuchnięta i przekrwione od wódki oczy. Siadał przy stole, wyglądał wtedy jak góra nadpsutego mięsa, i swoim chrapliwym głosem chwalił się bezustannie⁴⁵.

41 O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*. Wałbrzych 1999, s. 52.

42 *Ibidem*, s. 110.

43 Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, s. 38–39.

44 Tokarczuk, *Wyspa*, s. 100.

45 Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, s. 164.

Starość koresponduje z chrapliwym głosem i chrapaniem. To ostatnie słowo Sylwia Chutnik w *Jolancie* wpisuje w figurę ojca, który „zasypiał po cichu, cichutko chrapał”⁴⁶.

Większość odgłosów przywołanych przed chwilą jest – obok dyskursu związanego z wiekiem – elementem narracji maladycznej. Dźwięki wydawane przez chore ciało są tym bardziej słyszalne, im bardziej brzmią w sposób nienaturalny, inny niż ten, do którego przyzwyczała nas audiosfera somatyczna. Duża część odgłosów staje się oznaką stanów chorobowych, wpisując się w szereg kontekstów i znaczeń budowanych wokół pojęcia choroby⁴⁷. Chrypienie czy charczenie są symptomami duszności, jaka pojawia się w przypadku niewydolności serca. Podobnie kaszel, choć niejednokrotnie bywa wykorzystywany do identyfikacji osób starszych, jest związany z opisem stanu chorobowego. Marcinów daje taki obraz umierającej matki:

Duszę się z bólu. Zaczynam kaszleć, bo lekarze mówią, że trzeba kaszleć, jak złapie cię zawał. Więc płaczę i kaszlę. Mimo że kaszleć wcale mi się nie chce. Za to płakać mi się tak strasznie chciało. Gdybym tylko umiała płakać bez tych stanów przedzawałowych⁴⁸.

Kaszel jako reakcja obronna organizmu ujawnia się poprzez charakterystyczny, powtarzający się dźwięk przypominający odkrztuszanie. Organizm pragnie pozbyć się przeszkody tkwiącej w gardle, a jednocześnie pragnie udroźnić drogi oddechowe. W powieści *E. E. Tokarczuk* pisze: „Piersi i plecy bolały go przy każdym oddechu, szarpał nim kaszel”⁴⁹. Warto zauważyć, że z fizjologią oddychania wiąże się szereg odgłosów chorobowych: duszności, stękanie, sapanie, rżenie czy świstanie; z podrażnieniem gardła i strun głosowych zaś wszelkiego rodzaju odgłosy tłumienia: chrypienie bądź chrząkanie. Równocześnie, o czym już była mowa, te same odgłosy, powstające w wyniku trudności z oddychaniem oraz problemów foniatrycznych, stanowią nieraz oznakę starości lub zbliżającej się śmierci. Tym, co czyni człowieka nie-żywym, a zarazem nie-ludzkim⁵⁰, są bezdech i niezdolność do komunikacji. Warto zwrócić uwagę jeszcze na jedną kwestię, gdy mowa od odgłosach starczych czy malarycznych. Najczęściej skupiają się one na dźwiękach konotujących skrzekliwość, równocześnie zaś wyrażających pewnego rodzaju zgrzytanie. Odgłosy chrypienia, chrzęszczenia, skrzeczenia bądź rżenia są zwykle znakiem niedopasowania postaci. Bohaterowie posługujący się tymi dźwiękami nie budzą sympatii, zwyczajnie „zgrzytają” w środowisku społecznym, wywołują niechęć, odrazę czy nawet nienawiść. Tym samym dźwiękosfera indywidualna postaci literackiej staje się elementem charakterystyki i jej odbioru czytelniczego.

⁴⁶ S. Chutnik, *Jolanta*. Kraków 2015, s. 52.

⁴⁷ Zob. M. Szubert, *Dyskurs maladyczny – perspektywy badawcze*. W zb.: *Fragmenty dyskursu maladycznego*. Red. M. Ganczar, I. Gielata, M. Ładoń. Gdańsk 2019, s. 19.

⁴⁸ Marcinów, *op. cit.*, s. 242.

⁴⁹ O. Tokarczuk, *E. E.* Warszawa 1995, s. 202.

⁵⁰ Warto zwrócić uwagę, że głosem zachrypłym przemawia Erna, dojrzejająca bohaterka powieści Tokarczuk *E. E.*, która odkrywa w sobie zdolności mediumiczne. Wchodząc w trans, Erna przemawia „głosem medium, tyle że ochrypłym. Pojawia się równocześnie pruski akcent, który nie jest używany w domu E. [...] medium zaczyna wydawać gardłowe dźwięki, a następnie głosem zmienionym, ochrypłym mówi językiem, który przypomina język włoski, ale na pewno nim nie jest” (*ibidem*, s. 128).

Czy wobec tego można mieć jeszcze wątpliwości, że ciało tekstu dźwięczy? Zanurzone w narrację dźwięki wywołują z niej to, co cielesne: pleć, wiek, zmysły, emocje. Pozwalają zidentyfikować mechaniczny porządek znaczeniowy cielesności, w którą wpisują się dźwięki wynikające ze sprawności ruchowej człowieka, z motoryki ciała. Podobnie można określić dźwięki pochodzenia biologicznego, będące pokłosiem działania organizmu ludzkiego, jego fizjologii. Łączą się z nią kategorie egzystencjalne: odgłosy narodzin, śmierci, choroby, a także dźwięki świadczące o procesach trawiennych czy podejmowanych czynnościach seksualnych. Pojawiające się na kartach literatury odgłosy somatyczne są nie tylko jedną z zasad cielesności i sposobem uobecniania się jej w kulturze, ale przede wszystkim kategorią interpretacyjną. Sonosfera odgłosów jest tak naprawdę konstruowaniem języka, o wiele bardziej zmysłowego i cielesnego niż zwykły język, za pomocą którego próbuje przemawiać literatura. Somatyczność tekstu to w dużej mierze efekt oddziaływania dźwiękosfery – tego, co słyszalne. Jeśli, jak pisze Anna Łebkowska, „Literatura szuka sposobów wyrażenia ciała [...]”⁵¹, to z pewnością znajduje owe sposoby w dźwiękowej reprezentacji reakcji somatycznych.

Abstract

ADAM REGIEWICZ Jan Długosz University, Częstochowa
ORCID: 0000-0003-1367-7697

NOISE AUDIOANTHROPOLOGY AGAINST SOMATOPOETICS

Studies in anthropology of sounds is conveniently situated between the main sound narration produced by culture and anthropological experiences of a man: her/his biology, physiology, and mechanics. A sound, as a manifestation of behaviour—a sound event, becomes a part of a particular stream of behaviour and social activities all of which reflect a variety of cultural forms focused around diverse aspects of experiencing reality by a man and her/his relationship with the surrounding world expressed through behaviour patterns, habits and customs, traditions and rituals, reflected by social norms and standards, related to experiencing corporality (intimacy, sexuality, hygiene, illness, death, *etc.*), emotions, sensuality, *etc.* Sound corporality immersed in the text, on the one hand, is a part of the research perspective of somatopoetics and, on the other hand, it reaches for tools derived from the study of musicality of literature. As based on the example of solutions of contemporary Polish prose, the article tries to show how sound, as a strictly somatic experience, becomes a carrier of cultural meanings, an element of the code: not so much a sound, but a semantic gesture interpreting various phenomena existing in a given culture.

⁵¹ Łebkowska, *op. cit.*, s. 13.