

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 5 (2017)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.5.7

Aleksander Nawarecki

Uniwersytet Śląski

Somatyczne, muzyczne i auguryjskie konteksty retoryki

Wydaje mi się również, iż osoby, tłumaczące wszelkie wróżby na podobieństwo gramatyków objaśniających dzieła poetyckie, jak najbardziej zbliżają się do boskiego daru wieszczbiarskiego tych, których tłumaczą.

Cycon

Mowa ciała

Nie byłoby tego tekstu, gdyby nie *genius loci*, aura miejsca, w którym całkiem niedawno odbyła się konferencja poświęcona odgłosom jedzenia, bodaj najciekawsza od lat polska debata literaturoznawcza¹. Rewelacyjność częstochowskiej konferencji polega na nowym zestawieniu dwóch elementarnych porządków: mowy i ciała; bo tyle było wcześniej humanistycznej gadaniny o ciele i cielesności, ale nie pamiętam, żeby ktoś zwrócił uwagę na dźwięki wydawane przez ludzkie „mięso”. A przecież idzie o coś więcej, oto za Bachtinem i Ongiem – niejako pod stołem – wracamy do Platona, a z nim do fenomenu greckiego sympozjonu, albo jeszcze szerzej, do sytuacji uczyty, na której rodzi się wolna myśl i piękne słowo, a wszystko dzieje się pomiędzy ludźmi z krwi i kości. Przyjemność, rozkosz, a nawet upojenie związane z piciem i jedzeniem sprzyja wspólnocie mowy – śpiewu, żartu, opowieści. Oralność łączy się z szeroko pojętą somatycznością, także dlatego, że organ mowy służy również jedzeniu; obie czynności pozostają w głębokiej harmonii, biegną tą samą drogą przez usta, mają jednak przeciwne zwroty: pokarm wnika do środka – słowo wychodzi na zewnątrz. Możliwa jest zatem kolizja, wraz z dalekim od elizji efektem (siorbanie, cmokanie, głośne łykanie, czkawka, wypluwanie, beknięcie, krztuszenie się, charczenie, a także ziewanie i chrapanie czy wreszcie usytuowane w dole cielesnym najbardziej wymowne – pierdzenie). W każdym wypadku mamy do czynienia z *nomen omen* wypadkiem utrudniającym lub kompromitującym mowę, deformującą ją w sposób satyryczny czy groteskowy.

Kłopoty mówców

Klasyczna retoryka lekceważy te kwestie, sytuując je w obrębie piątego, tj. ostatniego etapu krasomówstwa, czyli wygłaszania (akcji), bo tak tłumaczymy

¹ Por. *Od-głosy jedzenia*, red. G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, Akademia im. Jana Długosza, Częstochowa 2015.

greckie *hipokrizis* i łac. *actio*. To tylko aspekt wykonawczy bliski sztuki aktorskiej, bazujący na operowaniu głosem, jego natężeniem, tembrem, a także gestykulacją. Cynceron arcytrafnie nazywa ten dział „mową ciała”. Wspomniane efekty akustyczne nie są zamierzone, przeciwnie, to niepożądane elementy ekspresywne, których ryzyko w przypadku wymowy oficjalnej (politycznej, prawniczej czy kościelnej) zostało sprowadzone do minimum, bo nie ma zwyczaju picia i jedzenia w sejmie, sądzie, świątyni. Co więcej, przemawiamy zwykle na stojąco, korzystając z notatek, a nawet gotowego tekstu, więc ewentualne niebezpieczeństwo czyha w tym obszarze (wiąże się z pomyleniem kartek, zgubieniem okularów, złym oświetleniem i nagłośnieniem sali); a jedyny problem somatyczny, to zasychanie w gardle, czemu zaradzić ma szklanka wody na pulpicie mówcy.

Dziś retora może zawieść wspierająca go technika, natomiast zakłócenia somatyczne podobne „odgłosom jedzenia” zostały odsunięte na bok, opanowane, a nawet zapomniane jako wegetatywna strona człowieczej kondycji. Nasuwa się jednak pytanie: czy jakieś inne „nieładzkie” przeszkody zagrażają mówcy, tym razem – z zewnątrz? Mickiewiczolodzy chętnie przywołują przygodę profesora College de France, któremu wiewiórka schowana wcześniej w rękawie nagłym przebudzeniem skutecznie skróciła wystąpienie na katedrze². Wypadek zdaje się kuriozalny, choć z własnej praktyki akademickiej pamiętam bezpańskiego psa, który pojawiając się w auli skomplikował mi wykład, a także znajomego buldoga Bungo, który szczekaniem, a zwłaszcza gwałtownym lizaniem dosłownie odebrał mi głos w trakcie zebrania Zakładu Teorii Literatury. A cóż dopiero mówić o domowych papugach, które włączając się do rozmów telefonicznych sprawiają, iż opuszczam pokój ze słuchawką przy uchu. Ale to zdaje się błaha w porównaniu z plenerowymi spotkaniami z derkaczem czy łożówką – najważniejszą figurą niniejszego tekstu.

Narzekania mówców ustąpić muszą skargom skrybów, którym nie tylko pianie kogutów czy marcowe miauczenie kotów przeszkadza w pracy nad tekstem; Ernst Theodor Amadeus Hoffmann w roku 1804 przeklinał ujadanie psów i kwiczenie stada świń na warszawskiej ulicy, bo w tym „piekielnym zgiełku” stracił zdolność do pisania i komponowania³. Jeszcze bardziej malownicze perypetie przy pracy nad tekstem wydarzyły się w wiosce Barania Głowa, w trakcie retorycznej rozprawy między miejscowym wójtem i pisarzem. To pewnie najwspanialsza w polskiej literaturze prezentacja stylistyczno-redaktorskich dylematów i zarazem mocy pisma. Kultura góruje nad naturą, bo kancelaryjny „raport” Zołzikiewicza wygrywa z oralno-gwarowym „rapurtem” Buraka; wypomadowany pismak szydzi zatem z chłopskiej pisaniny – „wy będziecie kwacza w maźnicy maczać i kwaczem w księgach pisać”⁴.

² Por. D. Siwicka, *Wiewiórka i inne zwierzęta*, [w:] *Zapytaj Mickiewicza*, słowo/obraz teorytaria, Gdańsk 2007, s. 67–70.

³ Por. E.T.A. Hoffmann, *List z Warszawy. 1804*, przeł. J.W. Gomułicki, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 77–78.

⁴ H. Sienkiewicz, *Szkice węglem*, [w:] tegoż: *Nowele*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954, s. 175. Całe opowiadanie można interpretować jako konflikt zwierzęcego ciała i urzędowego pisma („ugoda” podpisana przez Rzepę jako odwet Zołzikiewicza za pogryziony tyłek przez psa Kruczka). Za otwarcie oczu i uszu na tekst Sienkiewicza wdzięczny jestem Andrzejowi Kotlińskiemu.

Ale zarówno wirtuozowi stylu biurokratycznego, jak „gwazdajacemu” wieśniakowi w akcie pisania przeszkadzają wszechobecne muchy i krowa pod oknem („w tym momencie krowa uderzyła w ścianę aż się kancelaria zatrzęsa”⁵). To historie dziewnastowieczne, wiadomo, że w następnym stuleciu kłopotem stał się hałas mechaniczny, bo zwierzęta zostały uciszone, wyizolowane, zamknięte lub po prostu wycofane z przestrzeni wielkemiejskiej.

Dawni augurzy

Dawno, dawno temu było inaczej, głosy zwierząt zdawały się niekiedy ważniejsze od ludzkich, zaś ptasie śpiewy i świsty mogły konkurować z wywodami retorów! Taką właśnie, trudną do wyobrażenia sytuację znamy choćby z rzymskiego senatu, gdzie po popisowych przemowach i retorycznych starciach dochodziło do końcowych postanowień, które potrzebowały jeszcze auspicji rady augurów, czyli ostatecznej akceptacji. Augurzy wpatrywali się w niebo i wycęzali słuch, czekając, czy z lewej odezwie się wrona albo z prawej kruk, bo te dźwięki oznaczały przyjęcie lub odrzucenie senackich ustaleń. W ten sposób zinstytucjonalizowana retoryka uznawała swoją podległość wobec osobliwego systemu akustyczno-animalnych oznak. Rzymianie rozpoznawali w nich wyroki boskie, ale nie były to prorocтва, lecz tylko powiadomienia o łaskawości losu. Sakralny aspekt tych praktyk tłumaczy ich osobliwość, ale niełatwo pojąć koegzystencję arcyłudzkiej sztuki słowa z nieludzkim (zwierzęco-boskim) językiem wyroczni. W ogóle trudno sobie dziś wyobrazić to historyczne czy archaiczne, a może odwieczne zjawisko, jakim był auguriat.

Wątpliwości jednak pojawiały się już w starożytności, kiedy Cynceron w obu księgach *O wróżbiarstwie* uznał auspicje za znaki sztuczne, w odróżnieniu od bezpośrednich wizji sennych czy proroczych uniesień⁶. Jeśli istnieją bogowie, to możliwe jest odgadywanie przyszłości, a wtedy symptomy płynące z nieba (np. ptasie śpiewy) można interpretować jako głos wyroczni. Tak zawsze ludzie myśleli, także wszyscy niemal filozofowie (z wyjątkiem Epikura), sami zresztą bywali augurami (np. Pitagoras) i zyskali niezliczone potwierdzenia dywinacji. Ale z drugiej strony – jak człowiek rozsądny może ufać pianiu koguta, który z powodów trawiennych odzywa się przed świtem, albo najedzonym kurczakom, którym ziarno wypada z dzioba niby znak pomyślności? „Cóż dziwnego, że niewyrobione umysły, które nie są w stanie dociekać prawdy, przejmują się zabobonami tkwiącymi we wróżeniu z ptaków”⁷.

Po augurach zostały nam dziś zaledwie dwa terminy bliskie retoryce: „inauguracja” oraz „auspicja”, bo „templum” jest już kategorią zapomnianą, (choć aktualizowali je po swojemu Roland Barthes czy Michał Paweł Markowski)⁸. Nieco więcej

⁵ Tamże, s. 178.

⁶ Por. Cynceron, *O wróżbiarstwie*, przeł. W. Kornatowski, [w:] *Rozmowy tuskulańskie i inne pisma*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 320.

⁷ Tamże, s. 399.

⁸ Por. R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębowska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999 s. 48; M.P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Universitas, Kraków 2013, s. 112–113.

przechował folklor, kiedy w profetyczny, a zwykle fatalistyczny sposób interpretuje kukanie kukułki, krakanie wrony, krzyk sójki. Wysoka kultura literacka daleka jest od jednoznacznych odczytań, jednakże docenia symboliczny walor czy choćby tylko interpretacyjną potencję treli słowika, klangoru żurawi, krzyku pawia, łabędziego śpiewu, hukania puszczyka, może jeszcze stukania dzięcioła? Ale trudno jednak dociec, czy istnieje tu jakiś związek z auguryjską archaiką.

Auguriat dziś

Natura nie znosi pustki, więc zastanawiam się, kto zajął miejsce opuszczone przez augurów? Czy do porzuconej funkcji kapłańskiej nie aspirują dziś nowe ruchy intelektualne i ideowe (ekologia, ekokrytyka, zookrytyka itp.) skłonne w świecie zwierząt (także w ich głosach) szukać odpowiedzi na fundamentalne pytania. W duchu podobnych poszukiwań pozwoliłem sobie kiedyś projektować *quasi*-naukę, która pod mianem zoofilologii badać chciałyby mowę zwierząt, które dochodzą do głosu w bajkach, baśniach, poematach czy na kartach powieści. Jesteśmy dzisiaj świadkami tęsknoty za perspektywą posthumanistyczną, za humanistyką nie-ludzką, która w tym momencie interesuje mnie tylko pod jednym kątem – jako kontynuacja czy wariant praktyki dawnych augurów. I w tej nowej dywinacji kluczowa zdaje się kwestia bliska retoryki – „co i jak zwierzęta mają do powiedzenia ludziom?”⁹

Kres auguriatu wiązał się nie tylko z rzymskim racjonalizmem i praktycyzmem, ale pewnie jeszcze bardziej z judeochrześcijańskim potępieniem, a nawet wstrętem, wobec praktyk magicznych. Ale patrząc na moment zerwania, można też zobaczyć znamiona ciągłości, płynnego przejścia od magii augurów do chrześcijaństwa, choćby w ewangelicznej zapowiedzi skierowanej do Piotra przez Chrystusa „Trzy razy się mnie zaprziesz zanim kur zapieje”¹⁰. W ewangelii św. Mateusza pojawia się typowo auguryjskie zalecenie: „obserwujcie ptaki”, choć uzupełnione zostaje odmiennym nakazem – „bądźcie jak one”. W ten sposób Jezus przekierowuje wróżebne odczytanie symptomu w stronę analitycznej, bez mała ornitologicznej obserwacji skrzydlatych istot.

Najrozmaitsze praktyki artystycznego naśladowania ptaków, a zwłaszcza ich głosów, znaleźć można w literaturze (szczególnie staropolskiej), a także w muzyce epoki manieryzmu i baroku, choćby w mimetycznych kompozycjach Biebera, Vivaldiego, Couperina. Sztuka naśladowania animalnych głosów i odgłosów była kontynuowana przez klasyków i romantyków (Haydn, Mozart, Rossini, Saint-Saens, Rimski-Korsakow) zyskując swoiste zwieńczenie w awangardowym *Katalogu ptaków* Messiaena. Przywołuję powszechnie znane arcydzieła muzyki programowej, także „ptasie koncerty”, w których rozpoznajemy rozmaite głosy, cieszymy się nimi, nie wyczuwając jednak aury dywinacji. Z tego punktu widzenia bliższy tradycji auguryjskiej zdaje się późny cykl dziewięciu miniatur fortepianowych Roberta

⁹ Por. A. Nawarecki, *Zoofilologia pod auspicjami augurów*, [w:] *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. A. Barcz, D. Łagodzka, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015, s. 149–169.

¹⁰ Auguryjskim nawiązaniem do ewangelicznego motywu piania kura jest zakończenie *Wesela* Wyspiańskiego: złowróżbny głos koguta brzmi zamiast pomyślnego rogu.

Schumann pt. *Waldszenen* op. 82 („Sceny leśne”), którego część 7. nosi tytuł *Vogel als Prophet* („ptak jako prorok”). Intryguje tytuł instrumentalnego przecież utworu, ale samo słowo (*Prophet*), ani nawet minorowa tonacja (G minor), zmienne tempo czy motywy tej kompozycji nie sugerują konkretnego gatunku ptaka, ani – co za tym idzie – sensu proroctwa. Sam kompozytor opatrując te utwory wymownymi nazwami równocześnie dodał zastrzeżenie „dobra muzyka nie potrzebuje objaśnień”; pewnie dlatego wycofał przygotowane do każdej części cyklu komentarze poetyckie. Tytuł *Vogel als Prophet* rozświetlać miała fraza zaczerpnięta od Eichendorffa: „Bądź ostrożny, zachowaj czujność i czujnym bądź”. Dzisiejsi melomani nie przestrzegają jednak zalecenia interpretacyjnej powściągliwości, bo w internetowych ilustracjach do wykonań tej miniatury (Clary Haskil czy Ignaza Friedmana) widzieć chcą sowę w ponurej nocnej scenerii.

Jeśli Schumann rzeczywiście słyszał tu sowio-nokturnowe proroctwo, to być może kontynuował drogę przetartą przez Ludwiga van Beethovena, który powiązać miał ptasie tony z głosem Fatum. Idzie o powszechnie znany początek jego V symfonii. Oto jeden z komentarzy do tych słynnych trzech inicjalnych taktów:

Tak oto los puka do drzwi – miał powiedzieć skłonny do fantazjowania przyjaciel kompozytora Anton Schindler. Z kolei Karl Czerny, kompozytor i uczeń Beethovena, twierdził, że podczas spaceru po wiedeńskim Praterze twórca piątej usłyszał ćwierkanie trznadla i przetworzył potem w ów słynny motyw. To tak dziwna interpretacja, że może coś w niej jest. Dla precyzji wypadałoby dodać, że ornitologowie dokładnie rozpoznają tu głos spokrewnionego z trznadłami ortolana (gatunek ginący ze względu na walory kulinarne)¹¹.

W czasie II wojny światowej londyńskie BBC sparafrazowało Beethovenowską sekwencję dźwięków „skandując” ją niby w alfabecie Morse’a, powstały w ten sposób sygnał radiowy był symbolem zwycięstwa (Victory = V, czyli 5 = piąta symfonia); to łamigłówka, której nie powstydziliby się dawni wieszczkowie.

Ćwierkanie na ekranie

Po przykładach muzycznych wypada odnotować narrację filmową, w której ścieżka muzyczna (skomponowana przez Ennio Morricone) też ma poważny udział. To unikatowy film Piera Paola Pasolliniego *Ptaki i ptaszyska* (*Uccellini e ucellini*) zrealizowany w 1966 roku przy współudziale filozofa Sergia Cittiego, który „doraadzał” reżyserowi w układaniu alegorycznej przypowieści o losach włoskiego proletariatu w XX wieku. Na ekranie pojawia się napis: „Dokąd zmierza ludzkość? Nie wiem! [Z wywiadu jakiego Edgarowi Snow udzielił Mao]” i potem widać parę wędrowców, dwoje zwykłych ludzi, żwawo kroczących w nieznanym kierunku. Ojciec i syn kluczają przez zaniedbane przedmieście, potem idą autostradą w trakcie budowy, a wreszcie skrajem lotniska. Na drodze spotykają kruka, mówiącego ptaka, który przyłącza się do nich, pytając: „Dokąd zmierzacie przyjaciele? Dokąd podążacie, chcecie, żebym towarzyszył wam w podróży?”. Cicillo i Ninetto niejasno wskazują cel („tam dalej...”), więc ptak mnoży hipotezy – idziecie szukać pracy w zakładach

¹¹ Por. S. Łubieński, *Dwanaście srok za ogon*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, s. 189.

Fiata, na chrzciny albo do wróżki po lekarstwo na solitera? Prostackowie zaskoczeni celnością tych dociekań ripostują: „Jest pan prorokiem? Prorokiem albo gliną?”

Blisko zatem jesteśmy auguryjskiej wyroczni, choć Pasolini sytuuje ją w nowoczesnym, zmaturalizowanym, zlaicyzowanym i strywalizowanym świecie. Kwestie, które go nurtują, dotyczą przyszłości rodzaju ludzkiego, ludzi pracy, a w punkcie wyjścia – najbiedniejszych Włochów. Ptaszki narrator historyjki opowiedzianej w stylu Brechta przedstawia się jako „obywatel państwa Ideologia, mieszkający w jego stolicy – Mieście Przyszłości – przy ulicy Karola Marksa 70/7”. Miejsce religijnego dyskursu najwyraźniej zajęła dialektyka marksistowska, wedle której stary i mądry kruk jawi się liberalnym socjalistą, więc pożarty zostanie przez rewolucję (najdosłowniej zjedzą go bohaterowie filmu). Przed śmiercią kruk zdąży jeszcze wyprorokować niebieskookiego przywódcę o mesjańskich walorach – Palmiro Togliattiego.

Obok zaskakującego konceptu komunistycznego auguriatu w filmie pojawia się jeszcze jedna osobliwość, to szkatułkowo wpleciona legenda o św. Franciszku, który zgodnie z poetyką *Kwiatków* nakazuje parze mnichów głosić kazanie o bożej miłości do aroganckich jastrzębi i skromnych wróbli. Sens tej przypowieści zyska ideologiczną wykładnię o nieprzezwycięzalnej walce klas, ale ciekawsza jest dosłowna warstwa anegdoty – perypetie związane z ewangelizowaniem ptaków. Jak się z nimi porozumieć? O ile kruk może po prostu przemawiać ludzkim głosem (tak dzieje się bajkach i baśniach), to odwrócenie tej relacji okaże się komunikacyjną katastrofą. Ptaki rozumieją jedynie mowę świętego, ale gwizdów i świstów braciszka Cicilla – ani trochę. Ludzie bowiem nie potrafią mówić ptasimi głosami, (sztuka wabienia praktykowana przez myśliwych to tylko imitacja). Film przynosi jednak niesamowitą instrukcję porozumiewania się z różnymi gatunkami ptaków, nie chciałbym jednak zdradzać trików zastosowanych przez upartego zakonnika. Podziwiając inwencję scenarzysty i reżysera, zdaję sobie sprawę, że Pasolini wykorzystał tu kompetencje filologa, ściślej – dialektologa i poety piszącego wiersze, warto przypomnieć, w wiejskim dialekcie, którego się mozolnie wyuczył.

Dlaczego gęsi krzyczały?

Film Pasoliniego sytuuje tytułowe ptaki na pograniczu trzech dyskursów: historycznego, literackiego oraz jakiejś zoo-narracji bliskiej świata zwierząt. Podobną triadę rozpoznać można w historycznoliterackiej rozprawie Piotra Krupińskiego pt. „Dlaczego gęsi krzyczały”? Podtytuł książki *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku* wskazuje różnice dziejowego kontekstu; tragedia Holokaustu zajmuje miejsce wojennych i powojennych perypetii włoskich komunistów pod przywództwem Togliattiego i Gramsciego. Pół wieku po *Ptakach i ptaszyskach* Krupiński patrzy już na zwierzęta z wyraźnie deklarowanej i ugruntowanej perspektywy *animal studies*, więc teksty Nałkowskiej, Ringelbluma, Pankowskiego, Szmaglewskiej, Miłosza, Różewicza, Kuryluk i innych komentuje z punktu widzenia występujących tam owadów, zajęcy, myszy, krów, świń, psów oraz innych stworzeń. Ptaki pojawiają się dopiero w ostatnim rozdziale zatytułowanym wieloznacznie *Zamiast zakończenia*. „Dlaczego gęsi krzyczały”? Tytułowa fraza okazuje się powtórzeniem tytułu opowiadania z autobiograficznego tomu Izaaka B. Singera *Urząd mojego ojca*. To

opowieść jakby wyjęta z folkloru, podobna do najbardziej dosadnych i groteskowych apokryfów franciszkańskich. Oto do rabina przyszła po radę kobieta z parą martwych gęsi w koszu, które choć pozbawione głów, wciąż wydawały z siebie krzyk: „Niełatwo opisać jego brzmienie. Przypominał gęganie, ale w tak wysokiej i niesamowitej tonacji, pełnej jęku i drżenia, że się skuliłem”¹². Dlaczego krzyczały? Narrator daje wyjaśnienie, słysząc tu „krzyk stworzeń pod nożem rzeźnickim, zachowujących jeszcze tyle siły, aby wyrównać rachunki z żywymi i pomścić niesprawiedliwość”¹³. Wszystko jasne, jeśli pamiętać, że autor *Sztukmistrza z Lublina* był wegetarianinem i aktywnym obrońcą zwierząt, ale kwestia się komplikuje, jeśli przywołać genezę opowieści jego ojca, warszawskiego chasyda mieszkającego przy ulicy Krochmalnej 10, jeszcze na krótko przed wybuchem wojny. Wiemy, co wkrótce stało się z mieszkańcami tej ulicy i dzielnicy, ale – co z gęsiami? Odpowiedzi na to pytanie szuka Krupiński (m.in. w filmie *Shoah* Claude’a Lanzmanna) i udaje mu się znaleźć aż trzy rozmaite wzmianki o obecności tych ptaków na terenie obozu zagłady w Sobiborze, w pobliżu komory gazowej: „Dowiedzieliśmy się później – relacjonuje jeden ze świadków – że na podwórzu obok ‘łaźni’ hodowano specjalnie 300 gęsi, aby swym gęganiami głośzyły rozdzierające krzyki ludzkie”¹⁴. Trudno nie skojarzyć obu wymykających się opisowi krzyków, ale Krupiński jest bardzo ostrożny:

Nie twierdzą, że pomiędzy gęsimi ciałami spoczywającymi na dnie koszyka warszawskiej żydówki a stadem ptaków zamieszkujących miejsce hitlerowskiej kaźni przebiega nawet wątpliwa nić pokrewieństwa. Na takie utożsamienie nie pozwala samo dzieło, które choć jako całość, zbiór wspomnieniowych opowieści, nie wystrzega się mniej lub bardziej jawnych znaków czy sugestii kierujących uwagę odbiorcy ku czasom Zagłady, w tym wypadku zachowuje jednak narracyjną wstrzemięźliwość¹⁵.

Dlatego podobnie wstrzemięźliwy stara się być badacz, unika nie tylko pochopnych sądów, a nawet sumującej puenty; ale mimo deklarowanej powściągliwości kończy swój wywód, rozdział i książkę nieoczekiwanie poetycko, bo tak przecież brzmi cytowany jako słowo ostatnie fragment raportu Oneg Szabat ogłoszonego po „akcji wysiedleńczej” 300 tys. Żydów z warszawskiego getta w listopadzie 1942 roku: „W blaskach niezrównanej, złotej jesieni polskiej lśni i migoce warstwa śniegu. Śnieg ten to nic innego, jak tylko pierze i puch z pościeli żydowskiej, zostawionej wraz z całym dobytkiem [...]”¹⁶. Ów „śnieg” to znany od dawna, bo sięgający XIX wieku stały motyw relacji i obrazów pogromowych, których dopełnieniem tym razem stały się kominy Treblinki. Trudno nie skojarzyć rozrzuconego gęsiego puchu z martwymi ptakami, tym bardziej że w poprzednim zdaniu Krupiński wspomina

¹² B. Singer, *Dlaczego gęsi krzyczały?* [w:] tenże, *Urząd mojego ojca*, przeł. I. Wyrzykowska, Wydawnictwo Bis, Warszawa 1992, s. 13. Cyt. za: P. Krupiński, „Dlaczego gęsi krzyczały?”. *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016, s. 309.

¹³ Tamże.

¹⁴ A. Peczerski, *Bunt*, [w:] *Sobibór*, red. M. Bem, Ośrodek Karta, Warszawa 2010, s. 73, cyt. za: P. Krupiński, „Dlaczego gęsi krzyczały”?..., s. 311–312.

¹⁵ P. Krupiński, „Dlaczego gęsi krzyczały”?..., s. 312.

¹⁶ Tamże, s. 317.

Singerowe gęsi, i te obrazy nadają sens niepojętemu gęganiu. Historyk literatury trzyma się roli skrupulatnego uczonego, a zarazem z niej wypada, czy raczej ją przekracza, czyniąc gest godny augura. Bo jak zauważył Cyceron, a potem Freud i inni hermeneuci, powinowactwo między interpretacją literatury a wieszczbiarstwem jest bezsporne.

Niepospolita łożówka

Pora na moją historię, bynajmniej nie wojenną, przeciwnie – idylliczną. Zdarzyło się to w czasie wakacji spędzonych nad wodą, a chwila była tak niezwykła, że udało mi się ustalić datę i miejsce: 2 lipca 2005 roku ok. godz. 20 na Pojezierzu Ignalińskim na Litwie, u ujścia rzeki Świętej. Dokładnie był to wąski przesmyk między dwoma zbiornikami wodnymi, tam rozbiliśmy namioty i wkrótce z nadbrzeżnych szuwarów odezwał się ptasi duet. Nie widzieliśmy śpiewaków, choć ich głos z odległości paru metrów zagłuszał rozmowę przy ognisku. Popis trwał z niewielkimi przerwami aż do rana, w sumie przez kilkanaście godzin, i wszystko było w nim fenomenalne: niesamowita, niewygasająca ekspresja, ale też rodzaj artykulacji. Zaskakiwała różnorodność wydobywanych dźwięków: od całkiem melodyjnego śpiewu, przez rwane tryle po efekty „perkusyjne” (stukanie, chrobot, zgrzytanie). I wreszcie – niesamowita dialogowość obu głosów, ich fenomenalne zgranie. Mieliśmy wrażenie, że to śpiew godowy zakochanej pary, która z niepojętym uporem odwleka akt kopulacji. Kiedy wreszcie zrobią swoje i pójdą spać? Ale skoro zaczął się lipiec, to miłosne igraszki musiały się już skończyć, jajka zostały złożone i samcom właśnie wtedy zdarza się śpiewać w pobliżu gniazda. Nie mogło być inaczej, więc domniemany duet uznać należało za popis solisty. Śpiewał tylko jeden ptak, choć dźwięki nakładały się na siebie, wręcz i dublowały, zaś pauzy między nimi trzymały słuchaczy w dialogowym napięciu. Co będzie dalej – powtórzenie, przetworzenie czy zaskakująca riposta?

Każdy z nas pewnie dziwił się z po swojemu, a mnie już wtedy wpadło w ucho uderzające podobieństwo z jazzem. W ciągu następnych kilkunastu lat pływania po litewskich i łotewskich rzekach zdarzyło się nam jeszcze parę razy usłyszeć ten sam rodzaj „śpiewu”, choć w mniej brawurowym wykonaniu. Niełatwo było go zidentyfikować, ale lektura atlasów ornitologicznych wskazywała na trzcinniczka, który wedle Petera Haymana i Roba Hume’a: „Odzywa się krótkim *czrk*. Śpiew przypomina rozmowę z rytmicznymi powtórzeniami miękkich szczebiotów i świergotania: *czrrt czrrt czrrt czet czet czet czet dzijk dzijk czjur czjur czirjup czirjup czirjup*”¹⁷. To był mój typ, natomiast uczestnicząca w wyprawie Dorota Siwicka, posiłkując się także *Rozpoznawaniem ptaków*, postawiła na łożówkę, podobną do trzcinniczka, lecz jej śpiew jest jednak „dużo bardziej zróżnicowany, szybki, pełen podniecenia z obfitością naśladowań lokalnych i afrykańskich gatunków (często jaskółki, sikory modrej, zięby)”¹⁸. Za trzcinniczkiem przemawiała „dialogowość”, za łożówką – „mimetyczność”. Prawdziwa okazała się ta druga hipoteza, a rozstrzygnięcie przyniósł Internet, w którym są nagrania ptasich głosów. Więc poznaliśmy imię osobliwego

¹⁷ P. Hayman, R. Hume, *Rozpoznawanie ptaków*, przeł. A. Kruszewicz, Z. Lisiewicz, Muza, Warszawa 2005, s. 200.

¹⁸ Tamże, s. 312.

wokalisty, choć z punktu widzenia laika alternatywa: „trzcinniczek czy łożówka” nie miała większego znaczenia, gdyż obie nazwy nic nam nie mówiły, a brzmiały jednakowo pospolicie (ich etymologia odsyłała do wszechobecnych nad wodą łoż i trzcin). Dlaczego ten ptak-cud nazywa się tak zwyczajnie? Dlaczego jego imię jest nieobecne w kulturze? Dlaczego nikt nie zwrócił uwagi na głos równie wyrazisty i oryginalny jak u słowika, żurawia, derkacza albo bąka? Tym bardziej to dziwne, że łożówka pospolita (*acrocephalus palustris*) należąca do rzędu wróblowych uchodzi w Polsce za gatunek całkiem popularny. Zapytany o nią ornitolog-poeta Michał Książek nie podzielał mojej ekscytacji – „chyba nawet wczoraj słyszałem jedną, po drodze do Gdyni, na przystanku PKS-u, w krzakach siedziała przy rowie z wodą, to dla niej miejsce typowe”. Ale chyba się pomylił, bo rozmawialiśmy 5 września 2016 roku, kiedy łożówek nie powinno już być w Trójmieście, no i sądzę, że jej prawdziwego głosu nie potraktowałby tak lekko. Jednak staropolscy poeci, nie gorsi od Książka w rozpoznawaniu ptaków, okazali się jeszcze bardziej powściągliwi; choćby Hieronim Morsztyn świadom, że „drop ksyka”, „pardwa kokciele”, „cieciurki kokają”, „ciągową kuropatwy”, „gżegżółka gżegoce”, oznaczający w ten sposób kilkadziesiąt ptasich głosów – nie wymienia łożówki. Posłuchajmy zatem wyciągu ptaków śpiewających w języku uniwersalnym, tj. po łacinie:

Pipire passeres, plausitare palumbos, tinninare pavos, maurulas suaviter concinare, mitilare acredulas, trulare turdos, sturnos psitare, gratitare naseres, grues gruere, gemere turtures, tretinire anates, dresare cygnos, pipare accipitres, lipire milvos, cucurrite gallos, gracillare gallinas, pupllare pavones, trinsare hirundines, clangere aquilas, pulpore vultures, crocitate corvos, graculos frigulare, glotorare ciconias, cuculare cuculos, cicados fritinnire, bombilare apes, bubones bubulare, stridere vespertiones, cubire butiones, cucubare noctus, ululare ululas, meropes zinzinulare...¹⁹

W tym wyliczeniu, również brakuje głosu *acrocephalus palustris*; ale niby jak należało by transkrybować jej śpiew? Zamiast Morsztyna, Kwiatkiewicza i Książka warto zapytać Stanisława Łubieńskiego, który niedawno słyszał ją nad Wołgą („przyspieszone kompilacje mewich okrzyków, ćwierkania wróbli czy jazgotu jakichś afrykańskich ptaków”²⁰), zaś w *Dwunastu srokach za ogon* (2016) jeszcze więcej ma do powiedzenia:

Według Francoise Dowsette-Lemaire, która badała piosenki łożówek, ptaki te nie mają własnego głosu. Ich śpiew to genialna kompilacja zasłyszanych dźwięków. Jak pisze David Rothenberg w książce *Why Birds Sing* – łożówka jest po prostu rewelacyjnym didżejem. Wsłuchuję się w dziką paplaninę: dymówka, nidezidentyfikowane gwizdy, dzwonic, tajemnicze trzaski, mazurek, odgłosy jak z syntetyzatora MIDI²¹.

¹⁹ J. Kwiatkiewicz, SJ, *Phoenix rhetorum* [...]. Vratislaviae 1679, s. 475. Cyt. za: I. Słomak, *Łacińskie onomatopeje ptasich śpiewów. Acredula i problem translacji*, [w:] *Ptaki. Przeploty*, red. B. Mytych-Forajter, K. Jaglarz, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2015, s. 109.

²⁰ S. Łubieński, *Ocalić derkacza*, „Tygodnik Powszechny” 2016, nr 32, s. 84.

²¹ S. Łubieński, *Dwanaście srok...*, s. 156–157.

Niestety nie potrafię rozpoznać tych wszystkich głosów, ale wyraźnie słyszę technikę samplingu, gesty didżeja zmieniającego płyty, a przede wszystkim, jak już wspomniałem, ekspresję jazzowej improwizacji. Ale skoro ja słyszę w głosie łożówki free jazzowych saksofonistów z drugiej połowy XX wieku, a młodszy rozpoznają muzykę hipopową z końca stulecia, to co usłyszą tu ludzie, którzy nie znają estetyki modern-jazzu ani rapu? Żyjący wcześniej nie mają chyba szans na rozpoznanie tego fenomenu. Tryle słowika zawsze się podobały i gwizdy kosa też, ale łożówka dostała muzyczny komentarz (swoiste echo) dopiero u schyłku nowoczesności. I tę samą myśl podejmuje Łubieński:

Ptaki, pisze Rothenberg, zawsze śpiewały dobrze, to my ciągle zmienialiśmy gusty. W 1717 roku wydano *The Bird Fanceyr's Delight*, zbiór utworów, które właściciele mieli grać swoim kanarkom i papużkom. Chodziło o to, by 'nauczyć je śpiewać', przekonać do porzucenia gwizdów i terkotów na rzecz konwencjonalnych melodijek. Ale dziś, zwraca uwagę Rothenberg, to, co kiedyś zdawało się okropne, inaczej brzmi dla uszu przywykłych do jazzu, dodekafonii, skreczowania²².

Aulos (dygresja)

Kiedy publicznie próbowałem podzielić się tymi spostrzeżeniami, to odtworzyłem z komputera dwa podobne (w moich uszach) nagrania: łożówkę oraz fragment paryskiego koncertu (Beat Club 1971) brytyjskiej jazz-rockowej grupy Colosseum z saksofonową solówką Dicka Heckstall-Smitha. Wybrałem trzyminutowy fragment utworu *Tanglewood'63*, kiedy milknie kapela, a brzmi wyłącznie saksofon; to gwałtowna improwizacja, lecz bliska *rhythm and bluesa*, z wyczuwalną pulsacją, bo taka motoryczność doskonale pasuje do łożówki. Sięgnąłem po nagranie, które spontanicznie skojarzyłem z jej głosem, gdyż to brzmienie mam głęboko wdrukowane w pamięć, było bowiem moim pierwszym kontaktem z muzyką bliską free jazzu. Miałem wtedy 13 lat, byłem jeszcze dzieckiem, a pod względem kompetencji muzycznych – niemowlakiem; słucałem melodyjnych piosenek Czerwonych Gitar, odkrywałem Skaldów, zaś jazzu, szczególnie brzmienia saksofonu, organicznie wręcz nie znosiłem. Kiedy jednak w radiowej audycji Romana Waschko usłyszałem pierwszą (studyjną) płytę Colosseum, a zwłaszcza ich utwory instrumentalne, to wszystko zmieniło się w ułamku sekundy. Stało się to za sprawą Heckstall-Smitha; a jeśli jego sposób gry wywarł na mnie piorunujące wrażenie, to zdecydował o tym pewien trick – równoczesna gra unisono na dwóch saksofonach (sopranowym i tenorowym)²³. To była wyjątkowa, niejako „cyrkowa” umiejętność, z której w USA słynął

²² Tamże, s. 157.

²³ Dick Heckstall-Smith (1934–2014) związany głównie ze sceną bluesową i rockową miał w swojej biografii artystycznej dwa epizody awangardowe: w sierpniu 1968 roku wziął udział w autorskim przedsięwzięciu Jacka Bruce'a, gdzie wspólnie z perkusistą Jonem Hise-manem i nieznanym wtedy gitarzystą Johnem Mac Laughlinem nagrał płytę *Things We Like*, jeden z pierwszych i najciekawszych albumów w dziejach europejskiego free jazzu, lecz mało znany (dwa lata przeleżał w studio). Ćwierć wieku później wrócił do muzyki improwizowanej, tworząc duet z perkusistą Johnem Stevensenem (LP *Birds in Widnes* [1995]).

multiinstrumentalista ekscentryk Roland Kirk, zaś w Polsce, podobno, posiadał ją Leszek Żądło. Nie idzie tu jednak o biegiełość techniczną związaną z zadaniem, lecz o finalny efekt, o samo brzmienie zdublowanych stroików (poprzedzone słyszalnym, głośnym wdechem). Dźwięk wibrujący, chrapliwy, rozdzierający, tyleż zwierzęcy, co wzniosły, jakby nie z tego świata.

Muzyki Colosseum nie słucham od dawna (już w latach licealnych wolałem bardziej progresywną grupę Soft Machine), ale za sprawą łóżówki wracam do zespołu Heckstall-Smitha, zmarłego niedawno, o którym, jako fan nie wiedziałem wtedy prawie nic. Teraz dowiaduję się, iż Dick z powodów zdrowotnych w latach 70. ograniczył występy, rozpoczął studia i uzyskał doktorat z socjologii. Akademicką karierę zapowiadał nietypowy wygląd tego rockmana – postępująca łysina, broda i mocne okulary w rogowych oprawkach. Charakterystyczne, że na większości zdjęć fotografowano go z dwoma saksofonami w ustach; na to osobliwe przedstawienie nakłada się teraz inny, nieznamy mi w dzieciństwie wizerunek antyczny, powielony w niezliczonych wersjach, głównie na greckich amforach. To przedstawienie gry na podwójnym flecie, o nazwie aulos; był to instrument dionizyjcki używany najczęściej przez istoty półboskie, fauny i satyrów, ale też przez ludzi, mężczyzn z uwydatnionymi częstokroć narządami seksualnymi (jesteśmy przecież w kręgu kultury fallicznej). Po aulos sięgały też kobiety, ale co znamienne – były to prostytutki. Mężczyźni dmący w podwójny flet na otwartej przestrzeni zakładali na głowę skórzaną taśmę (*phorbea*) wzmacniającą wydech, a zarazem chroniącą napięte policzki, zaś kobiety grające zwykle na sympozjonach, więc pod dachem, nie używały tego „wzmacniacza”.

Jak brzmi aulos? Dziś dysponujemy rekonstrukcjami starożytnego instrumentu i licznymi nagraniami (znakomity Cristian Gentilini!); jego dźwięk rzeczywiście przypomina podwojony saksofon. Trudno opowiedzieć głos: wydaje się hipnotyczny, transowy i drażniący zarazem, a to za sprawą charakterystycznej wibracji. Podobnie orgiastyczny czy zwierzęcy, bo osobliwie „beczący” ton słychać w brzmieniu naturalnych rogów (używanych w synagodze), góralskiej trombity, średniowiecznej szalaimi, indyjskiego shehni, a także kozła (kobzy), liry korbowej, syntezatora Mooga, („dudów elektrycznych”, jak Piotr Kaczkowski nazwał tę nowość) i wreszcie w wokalne wibracji tzw. śpiewu gardłowego. To uderzające, że wszystkie wymienione głosy i instrumenty, podobnie jak aulos, niegdyś cieszyły się popularnością, lecz za sprawą „dzikiego” brzmienia przetrwały jedynie w folklorze i nigdy nie trafiły do filharmonii. Jakby nie były dość „przyzwoite”, by zmieścić się w głównym, klasycznym nurcie kultury europejskiej.

Coltrane, Coleman, Derrida

Niełatwo było dobrać muzycznego partnera do łóżówki; sentyment kazał mi sięgnąć po solo Hecstall-Smitha, ale długo rozważałem wybór któregoś z gigantów jazzowego saksofonu (Albert Ayler, Anthony Braxton, Archie Shepp), jednak postacią najważniejszą, także dla mnie, był John Coltrane. Krytycy zwracali uwagę, że w późnych, „mistycznych” nagraniach, schorowany „Trane” improwizował wspólnie ze znacznie młodszym i silniejszym fizycznie Pharoahem Sandersem, i ten duet

nawiązywał do charyzmatycznej tradycji pary dialogujących kaznodziejów, którzy z kolei naśladowali współpracę homiletyczną jękającego się Mojżesza z wymownym Aaronem. Czy do tego ciągu „natchnionych” dialogów nie należało by dopisać duetu Deleuze/Guattari? Wszak ta pisarska spółka filozofa i psychoanalityka dwoiła się i troiła, by rozbić i zarazem wzbogacić „jednogłosowość” akademickiego dyskursu?²⁴ W tym momencie ryzykownie zestawiam pary improwizujących muzyków, proroków i pisarzy; ale w tym łańcuchu „dialogowych” transgresji jawi się sposób na przekroczenie tradycyjnej i nowoczesnej retoryki. Jeśli kiedyś udzieliły mi się podobne marzenia o spleceniu mowy uczonej z poetycką, a jeszcze z surowym dodatkiem gwary, to patronował im właśnie Coltrane: „Mieszając gatunki i style, tęsknię za wielogłosem, próbuję grać główny temat równocześnie od początku i od końca, jak w saksofonowych improwizacjach Johna Coltrane’a. Chciałbym połączyć free jazzowy feeling i śląskie larmo (czy słysząc ten zgiełk i gwar?)”²⁵.

Tym cytatem, a właściwie autocytatem (proszę o wybaczenie!) sumującym ciąg podobieństw (tylże oczywistych co tajemniczych) śpiewu ptaków, muzyki i pisarskiego stylu, chciałem zakończyć ten tekst. Ale uzupełniając końcowe przypisy, zabrnąłem dalej, bo historyczna uczciwość każe pamiętać, że formalne pomysły Coltrane’a uprzedził inny geniusz – Ornette Coleman, twórca legendarnego albumu *Free jazz. A Collective Improvisation* (1961). Więc może kontrapunktem dla śpiewu łozówki nie powinien być saksofon Dicka, ani Johna, lecz Ornette’a? Ale który fragment wybrać? Porównując najrozmaitsze nagrania z heroicznej fazy *free*, nieoczekiwanie uległem fascynacji tematem *Lonely Woman*, który wydał mi się najpiękniejszą kompozycją nie tylko epoki, ale całej historii jazzu. Czytając relację kompozytora o genezie tego utworu, zauważyłem, że pochodzi ona z wywiadu, jaki z Colemanem przeprowadził... Jacques Derrida.

Free jazz i dekonstrukcja

Z bezgranicznym zdziwieniem przyjąłem informację o tym spotkaniu na szczycie, bo nigdy dotąd nie trafiłem na jakąkolwiek wzmiankę o rozmowie, którą francuski filozof przeprowadził z amerykańskim muzykiem 23 czerwca 1997 roku w La Villette, podczas festiwalu Jazz in Paris²⁶. Dialog rozegrał się na estradzie tuż przed koncertem, dotyczył zaś trzech tematów: polityki (rasizm i antysemityzm), kwestii językowych (wielojęzyczność), a przede wszystkim fenomenowi improwizacji (muzycznej i słownej). Elementem spajającym owe trzy plany była dialektyka prawa i wolności. Komentująca szeroko tę rozmowę Sara Ramshaw otworzyła możliwość paraleli między dziejami jazzu i filozofii²⁷. Wedle irlandzkiej muzykolożki w XX wieku czarnoskórzy Amerykanie tworzący własną muzykę, (najpierw *ragtime* potem *swing*), zostali niejako „okradzeni” przez białych (sukces swingujących big-bandów Glenna Millera czy Tommy’ego Dorsey’a). Reakcją obronną był grany szybko

²⁴ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

²⁵ A. Nawarecki, *Lajerman*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 136.

²⁶ Por. *The Others language. Jacques Derrida interviews Ornette Coleman, 23, June, 1997*, „Genre. Forms of discourse and culture”, s. 319–329.

²⁷ S.L. Ramshaw, *Deconstructin(g) Jazz Improvisation: Derrida and the Law of the Singular Event*. „Critical Studies in Improvisation” 2006, nr 1.

i ekstrawagancko, denerwujący i niezdatny do tańca *bebop*, zainicjowany przez aroganckiego Charliego Parkera „Birda” w trakcie *jam sessions* organizowanych „po godzinach”. Następnym krokiem, to już free jazz, wolny od ekskluzywności i rywalizacji – doskonale swobodny i demokratyczny („pomysł polega na tym – wyjaśnia Ornette Coleman – że dwie albo trzy osoby mogą rozmawiać z dźwiękiem, nie próbując dominiować ani prowadzić”). Czy podobne cele nie przyświecały powstaniu dekonstrukcji? Jej twórca w rozmowie z jazzowym gigantem konsekwentnie próbuje zbliżyć obie dziedziny, a łącznikiem czyni improwizację, która nie ma nic wspólnego z przypadkowością i chaosem. Od tego wątku zaczyna Coleman: „Kiedy tworzyłem free jazz, większość ludzi myślała, że biorę saksofon i gram wszystko, co mi przychodzi do głowy, bez związku z jakąkolwiek regułą, ale to nie była prawda”; jakże podobnie rozpoczyna się Derridańska *Psyché*, gdzie chełpliwy mówca zamiast wykładu „[...] beczelnie zapowiada, że przygotowuje się do improwizacji. Będzie musiał zmyślać na miejscu i pyta siebie raz jeszcze: cóż jeszcze powinienem odkryć?”²⁸. Nie tak zostaje się odkrywcą i nie na tym polega inwencja! Derrida zbliża się w rozmowie do Colemana, zestawiając jego granie jazzu ze swoim pojmowaniem czytania. W obu wypadkach improwizacja domaga się „ramy” i niezbędnych powtórzeń, zaś „powtarzanie – dodaje Coleman – jest tak naturalne, jak fakt, że Ziemia się obraca”. Autor *Różnicy* powinien być szczęśliwy słysząc bliską mu argumentację, więc można się tylko dziwić, dlaczego francuski filozof pisząc *Psyché* nie powiązał tajemnicy „odkrywania innego” z jazzem, ani nawet nie wspomniał o muzycznej improwizacji? Derrida indagowany w tej sprawie, podobno tłumaczył się ogromnym respektem dla muzyki, ale żałować można, że jego refleksje nad retoryczną kategorią *inventio* pozostały w kręgu słów, że nie wybrzmiały pełnym dźwiękiem...

Jeżeli zaufać tym porównaniom, to free jazz ma się tak samo do jazzu tradycyjnego, jak dekonstrukcja do filozofii akademickiej, zaś śpiew ptaków – jak się rzekło – do retoryki (przynajmniej tej w barokowym wydaniu).

Somatic, musical and augural contexts of rhetoric

Abstract

Rhetoric is considering from the way of performance (gr. hipokrisis, lat. actio), called by the Cicero “the body language”. There will be a point of departure in all kinds of somatic obstacles that limit the orator, and also the voices of the background that make oration harder. Among the natural voices there is a specific case of animal sounds, in particular birds’ melodies which were intensively listened by ancient augurs and poets. There is also returning question of birds singing and human voice, especially in the age of ecology and the new media, and in context of cinema music and literature. From the perspective of the zoophilology a very special case is the voice of marsh warbler that can be associated with jazz improvisation and the sampling. In the conclusion author reveals the rhetoric community between different discourses that were inspired by the art of improvisation – the free jazz (Coleman), deconstruction (Derrida) and birds language (marsh warbler).

Key words: rhetoric, somatics, augurs, zoophilology, deconstruction, free jazz, improvisation, birds

²⁸ Por. J. Derrida, *Psyché. Odkrywanie innego*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 81–82.

Aleksander Nawarecki – kieruje Zakładem Teorii Literatury na Uniwersytecie Śląskim; edytor i komentator poezji ks. Baki (*Czarny karnawał*, 1991), autor prac o roślinach i zwierzętach w literaturze (*Pokrzywa*, 1996), o przedmiotach (*Rzeczy i marzenia*, 1993; *Parafernalia*, 2014), a także esejów Mickiewiczowskich (*Mały Mickiewicz*, 2003) i silezjologicznych (*Lajerman*, 2011). Współautor podręcznika *Przeszłość to dziś* (2003), redaktor serii *Miniatura i mikrologia literacka* (2000–2003) oraz *Ilustrowanego słownika terminów literackich* (2017).