Res Rhetorica

ISSN: 2392-3113

Normy w komunikowaniu retorycznym
Norms in rhetorical communication

12 (4) 2025

ISSUE EDITORS: AGNIESZKA KAMPKA, MARTA KOBYLSKA

VARIA

ADAM REGIEWICZ
UNIWERSYTET JANA DŁUGOSZA W CZĘSTOCHOWIE, POLSKA
https://orcid.org/0000-0003-1367-7697
aregiewicz@gmail.com

Odgłos – gest retoryczny
Sound – rhetorical gesture

Abstract

Odgłos to dźwiękowa oznaka zjawisk somatycznych. Może być on rozumiany jako ekwiwalent określonego nurtu zachowań lub praktyk społecznych. Zazwyczaj stanowi marginalne tło potocznej audiosfery. Jednak odgłosy, dźwięki powstające niejako „przy okazji", mogą mieć potencjał retoryczny. W artykule tym autor rozważa zagadnienie, w jaki sposób odgłos staje się figurą retoryczną. Przyjmując perspektywę literaturoznawczą, artykuł przenosi narzędzia retoryczne do refleksji nad dźwiękiem uobecnionym w tekście za pomocą zapisu lub ikonografii. W tekście zostały omówione przykłady wykorzystania odgłosów w charakterze ornamentu, toposu, tropu, polipatii jako chwytów narracyjnych czy gestów semiotycznych. Wprowadzenie do badań nad retoryką perspektywy dźwiękowej, w tym audioantropologii, pozwala wyznaczyć nowy interdyscyplinarny obszar badań nad figurami retorycznymi.

A sound is an acoustic indicator of physical phenomena. It can be understood as the analogue of a specific trend in social behaviours or practices. It usually forms a marginal background to everyday audiosphere. However, sounds that arise "incidentally" can have rhetorical potential. In this article, the author considers the question of how sound becomes a rhetorical figure. Taking a literary perspective, the article transfers rhetorical tools to reflect on sound made present in a text through writing or iconography. The text discusses examples of sounds used as narrative devices or semiotic gestures, including their function as ornament, topos, trope, and polypathy. By introducing a sound-focused perspective, including audioanthropology, into rhetoric studies, this research aims to establish a new interdisciplinary area for investigating rhetorical figures.

Key words

odgłos, topos, chwyt retoryczny, gest kulturowy, audioantropologia
sound, topos, rhetorical device, cultural gesture, audioanthropology

License

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 international (CC BY 4.0).
The content of the license is available at http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Received: 25 February 2025 | Accepted: 13 November 2025
DOI: https://doi.org/10.29107/rr2025.4.9

Res Rhetorica, ISSN 2392-3113, 12 (4) 2025, p. 159

ADAM REGIEWICZ
UNIWERSYTET JANA DŁUGOSZA W CZĘSTOCHOWIE, POLSKA
https://orcid.org/0000-0003-1367-7697
aregiewicz@gmail.com

Odgłos – gest retoryczny

1.

Chcąc oddać istotę odgłosu, dobrze jest sięgnąć do mitu o Echo. To jedna z niewielu opowieści poświęcona dźwiękowi. Echo – jedna z nimf – zostaje ukarana przez Herę utratą głosu. Gadatliwa do tej pory nimfa, zostaje skazana na powtarzanie krzyków innych. Nie mówi już swoim głosem, ale odbija cudze dźwięki. Ta przypadłość prowadzi ją do rozpaczy, bowiem gdy zakochuje się w Narcyzie, może jedynie powtarzać jego słowa. Zostaje odtrącona przez ukochanego. Resztę życia spędza samotnie, powoli marniejąc i niknąc, aż do momentu, gdy pozostaje sam głos (Graves 1992, 250-251). Jednak nie jest to jej głos.

Historia nimfy pozwala na określenie kilku ważnych cech odgłosu. Pierwsza z nich to relacja odgłosu jako zjawiska akustycznego z jego cielesnym podmiotem. Echo skazana jest na powtarzanie cudzych krzyków. Wydobywany przez nią dźwięk nie jest zatem związany z nią przedmiotowo, ale jest pochodną, rodzajem odbicia czy powielenia. Mówiąc wprost, echo nie ma podmiotowego źródła dźwięku. Jest pochodną cudzej fonosfery, co za tym idzie traci swój podmiotowy charakter. Tak rozumiany odgłos pozwala skupić się jedynie na samym dźwięku bez konieczności odwoływania się do źródła, do jego podmiotowości[1]. Istotą odgłosu jest jego brzmienie – sonoryczność. Przeniesienie akcentu z podmiotu zjawiska akustycznego na jego właściwości brzmieniowe pozwala na skupienie uwagi wokół właściwości samego dźwięku (barwa, wysokość, częstotliwość) oraz jego wybrzmiewania (np. przebieg).

Drugi trop historii o Echo prowadzi do przestrzeni. Odbicie cudzego krzyku możliwe jest w określonej sytuacji akustycznej. Audiosfera, bo o niej tu mowa, wyznacza słuchokrąg doświadczenia dźwiękowego, w którym przebiega dźwięk.

1. Na rozdzielenie dźwięku od jego źródła zwraca uwagę koncepcja akuzmatyki Pierre'a Schaeffera, który wskazuje na rzeczywistość postrzeżeniową dźwięku. Człowiek słyszy, nie musząc widzieć jego przyczyny – źródła dźwięku. Stojąca za koncepcją akuzmatyki fenomenologiczna intencja badania rzeczy ogranicza się zatem do samego dźwięku (Schaeffer 2010, 106-112).

Opowieść o powtarzanych przez nimfę krzykach w ostępach leśnych ukazuje ścisłe powiązanie tegoż dźwięku z przestrzenią. Definiowana poprzez „sferyczność" audiosfera wskazuje na sposób rozchodzenia się dźwięku. A zatem kulistość, holistyczność, która sprawia, że dźwięk nie umiejscawia się w jednym konkretnym punkcie, ale otacza, rozlewa się wokół, sytuując się w środowisku i atakując ucho ze wszystkich kierunków. Audiosfera pozwala na odbieranie i rejestrowanie przez człowieka wszelkich dźwięków z jego otoczenia, na które składa się tak prywatne i oswojone środowisko dźwiękowe, sytuowane w jak najbliższej przestrzeni ciała, jak i akustyczna przestrzeń życia codziennego. Dźwięki nakładają się na siebie, przenikają, duplikują, nie wykluczając niczego. Doświadczenie ucha jest doświadczeniem addytywności (Ong 1992, 102), a nie selekcji. Ta dokonywana jest później – na poziomie znaczeniotwórczym, a nie postrzeżeniowym. Wyławianie z feerii dźwięków tego, który zwiastuje zagrożenie, było jedną z kluczowych kompetencji antropologicznych. Odgłosy odbierane w całokształcie rozmaitych bodźców kojarzonych z przetrwaniem były akustyczną oznaką – sygnałem. Historia Echo, odrywając dźwięk od swego rozpoznawalnego, niepowtarzalnego źródła, zaczyna zupełnie inne rozumienie odgłosu, można by rzec – kulturowe. „Rozpoznanie źródła było celem słuchania naturalnego. Słuchanie zrywające z takimi naturalnymi wymogami, słuchanie, które można by określić mianem »kulturowego«, będzie poszukiwało w sferze dźwięku pewnej nadwyżki znaczenia" (Misiak 2013, 42).

I oto trzeci trop mitologicznej opowieści. Odgłos jako oznaka akustyczna jest nie tyle sygnałem, formą dźwiękowej artykulacji, ile kulturową manifestacją – sposobem interpretowania otaczającej rzeczywistości[2]. Odgłosy, podobnie jak inne dźwięki, biorą udział w oznaczaniu tożsamości, wartościowaniu, wyznaczaniu ról społecznych i płciowych. Ich analiza pozwala przyglądać się wybranej kulturze z perspektywy komunikacyjnej, ideologicznej, estetycznej i innych przestrzeni codzienności. Tego uczy także historia o Echu. Narcyz słyszy głos nimfy, spodziewając się, że kryje się za nim głos zgubionych towarzyszy. Kiedy Echo ujawnia się, Narcyz brutalnie ją odtrąca i ucieka. Źle zinterpretowany odgłos prowadzi do rozczarowania. Głos nimfy, który słyszał Narcyz, rozminął się z jego oczekiwaniem. Dlaczego? Jego słuchanie poprzedza założenie. Spodziewa się towarzyszy, znajduje nimfę. Steven Feld, jeden z teoretyków akustemologii, dowodzi, że obecność i słyszalność dźwięków (w tym odgłosów) jest zmienna i różnorodna. Nie chodzi tu jednak o sencepcję, czyli fizjologiczną zdolność odbierania dźwiękowych danych zmysłowych docierających w środowisku do uszu, ale o percepcję, czyli umiejętność identyfikowania i odczytywania dźwięku w jego kulturowym kontekście (Klawiter 1999, 335). Przysłuchiwanie się odgłosom daje

2. „Każdy przekaz dźwiękowy – w tym odgłos – zaprasza do komparatywnego odczytania przekładem semiotycznym tekstowej struktury porównania. Tekst organizowany jest tak, że odbiorca odczytuje go przez pryzmat myślenia porównawczego" (Szczęsna 2015, 28).

wyobrażenie o tym, co słyszalne w danej kulturze, co znajduje w niej swoją reprezentację dźwiękową, co pozwala usytuować jednostkę w rzeczywistości społeczno-kulturowej. Odgłos staje się zatem formą interpretacji – sposobem organizacji myślenia. O świecie. O tekście.

W ten sposób dokonuje się czwarta odsłona historii o Echu, którą można by nazwać interpretacyjną. Chodzi o nasłuchiwanie. Jean-Luc Nancy w eseju *Listening* zwraca uwagę, że słuchanie bynajmniej nie jest zorientowane na podmiot, ale sytuuje się na krawędzi znaczenia, pomiędzy „ja" i ty. Jest „poszukiwaniem relacji do siebie" (Nancy 2007, 7), jest ciągłym rezonansem i powrotem. Doskonale oddaje to rozważany mit. Narcyz woła i nasłuchuje reakcji. Powtarzane przez Echo okrzyki wzmacniają oczekiwania Narcyza, rezonują w nim, wywołują pragnienie odnalezienia towarzyszy. Nasłuchiwaniu towarzyszy „spodziewanie się". Narcyz nasłuchuje, czeka w napięciu, próbuje łowić, wychwytywać dźwięki z całej masy innych doświadczeń zmysłowych. Stara się je izolować, nadawać im jednostkowe, niepowtarzalne znaczenie. W efekcie wzmacnia to, co jest w nim samym. Stąd wynika rozczarowanie, gdy za głosem okazuje się skrywać nimfa, a nie towarzysze. Postawa Narcyza jest zatem sytuacją interpretatora.

2.

Opowieść mitologiczna o Echu pozwala na wyznaczenie co najmniej dwóch perspektyw badawczych. Pierwsza wiąże się z materią dźwięku. Nieszczęśliwy splot wydarzeń jest tu konsekwencją pomieszania danych: źródła dźwięku, samego obiektu dźwiękowego, „znaczącego" dźwięku, a wreszcie afektu, wywołanego u Narcyza przez głos. Wszak ten okazuje się nie być tożsamy z osobą, w której Narcyz ulokował swoje uczucie. Co więcej, „znaczenie" dźwięku rozmija się z osobą, a właściwie z innym źródłem, z którego ten pochodzi. Głos (odgłos) oderwany od swego podmiotu stał się tu jedynie doświadczeniem estetycznym, w którym chodzi przede wszystkim o walory sonorystyczne. Historia Echa zwraca uwagę na aspekt prawdziwości, autentyczności dźwięku, na zakłócenie pomiędzy wrażeniem słuchowym a źródłem, wreszcie na oddzielenie go od podmiotu.

Wymienione tu parametry dźwięku są obszarami, które Jens Gerrit Papenburg oraz Holger Schulze (2012, 20-30) wskazują jako konstytutywne dla badań nad dźwiękiem (*sound studies*). Bardzo wyraźnie akcentują oni dwa aspekty owej dźwiękowości: fizyczno-materialny oraz kulturowy. Ten pierwszy określa źródło, z którego dochodzi dźwięk. W przypadku odgłosów cielesność stanowi o istocie samego dźwięku. To ciało ze swoimi porządkami: motorycznym, fizjologicznym i afektywnym jest wszak generatorem odgłosu. W tym kontekście ciało, rozumiane jako najbardziej naturalne narzędzie człowieka, niczym przedmiot czy

technologia, dzięki któremu można osiągnąć określony cel, staje się instrumentem wydobywającym odgłosy w zależności od jego określonych powyżej zmiennych (płci, wieku, sprawności fizycznej, pochodzenia etnicznego itp.), podobnie bowiem jak dźwięk czy melodia będące efektem gry na instrumencie zależą od materiału, z którego ów jest wykonany, tak też odgłos jest determinowany materią biologicznego ciała[3]. Drugi aspekt *sound studies* dotyka kwestii kulturowego uwarunkowania odbioru. Dariusz Brzostek, analizując podręcznikowe kompendium *Oxford Handbook of Sound Studies* Trevora Pincha i Karin Bijsterveld, zwraca uwagę na kulturowe odniesienia w określeniu pól problemowych studiów dźwiękowych i wymienia:

> ...kulturowe predykaty słuchania, dźwiękowy wymiar ciała ludzkiego i jego aktywności w rozmaitych polach społecznych, udźwiękowienie przestrzeni publicznej oraz akustyczny aspekt praktyk życia codziennego, media i mediatyzacja doświadczenia słuchowego, kulturowe uwarunkowania reprodukcji i redystrybucji dźwięku w kontekście pamięci społecznej, usytuowanie doświadczenia akustycznego pośród takich zagadnień jak władza/wiedza czy tożsamość/różnica (Brzostek 2015, 17-18).

Pojawiające się w konkretnej sytuacji kulturowej dźwięki są jednocześnie interpretatorami tej rzeczywistości, bowiem wyrastają z rozumienia kultury jako systemu semiotycznego, w którego sieci zaplątany jest człowiek. Tak też należałoby rozumieć pojawiające się w audiosferze odgłosy: są one źródłem wiedzy o rzeczywistości, w której się pojawiają, tym samym mogą być postrzegane jako źródło wiedzy antropologicznej. Czym bowiem jest klaskanie? Wyrazem aprobaty? Tak. Oznaką radości? Z pewnością. Ale także gestem kulturowym, który w określonym czasie i przestrzeni (np. w czasach panowania demokracji ludowej PRL) był znakiem partyjnego poparcia reżimu, o czym przypomina Tadeusz Różewicz w *Kartotece*, wkładając w usta Bohatera wyznanie: „Szkoda mówić… Klaskałem…". Przywołany tu przykład wpisuje się w semantyczną teorię dźwięku – a w tym przypadku odgłosu. Pojawiający się dźwięk staje się soczewką skupiającą dokonujące się w kulturze zjawiska, filtrem, przez który spogląda się na otaczający świat zachowań i praktyk.

Druga perspektywa opowieści o Echu wyznacza horyzont interpretacyjny, charakterystyczny dla badań humanistycznych, specyficznie literaturoznawczych. Wydarzenia opisane w micie przypominają sytuację liryczną wiersza Bolesława Leśmiana *Dziewczyna*, w której dwunastu braci, słysząc głos zza muru, próbuje dostać się do jego źródła. Bracia, a następnie cienie, czy wreszcie młoty utożsamiają dziewczęcy głos z osobą, opierając się na racjonalistycznych przesłankach, kierując się logiką teoriopoznawczą. Czym bowiem jest głos dobiegający

3. Odgłos podobnie jak dźwięk instrumentu posiada swoje właściwości, tj. barwę, wysokość, częstotliwość, przebieg i inne, które ze względu na celowość użycia mogą być modyfikowane, a co za tym idzie składają się na spójną wypowiedź mającą znamiona wypowiedzi semantycznej.

zza muru, jeśli nie znakiem czyjejś obecności? W jednej z kluczowych interpretacji ballady Bolesława Leśmiana Kazimierz Wyka (2001, 247-255), zwracając uwagę na filozoficzny kontekst budowania znaczenia utworu, wskazywał w tym miejscu na złudność ludzkich pragnień i dążeń, które nigdy nie mogą pozostać zaspokojone. Ich znakiem w tekście poetyckim jest głos dobiegający zza muru, który według licznych interpretacji można tłumaczyć jako granice ludzkiego poznania. Jednocześnie to właśnie te pragnienia, domysły czy marzenia powołały do istnienia dziewczynę, a właściwie jej mentalną reprezentację, która powstaje w umysłach braci, ta bowiem objawia się w postaci „głosu". Słuchanie okazuje się zatem interpretacyjne. Wszak odczytanie dźwięku, w tym przypadku odgłosu, jest zawsze w pewien sposób poszukiwaniem całości, odnoszeniem cząstki do ogółu, wprowadzaniem pojedynczego dźwięku w pejzaż dźwiękowy, w system kulturowy. Wrażliwość na dźwięk jest papierkiem lakmusowym społecznych wyobrażeń.

Trudno nie dostrzec w tym miejscu powinowactwa perspektyw: literaturoznawczej i studiów dźwiękowych, które mają kilka punktów stycznych: począwszy od dźwiękowej natury języka, a skończywszy na postawie interpretacyjnej, która w badaniach dźwiękowych wyraża się poprzez postawę nasłuchiwania.

3.

Każde nasłuchiwanie jest gestem umożliwiającym ukonstytuowanie się postawy epistemologicznej. Odgłos nie jest tylko zjawiskiem akustycznym, ale gestem dźwiękowym uwikłanym w sieć interpretacji, znaczeń oraz w proces poznania. Dobiegające do ucha odgłosy wyznaczają relacje zarówno podobieństwa jak i różnicy do elementów otaczającej rzeczywistości. W ten sposób, poprzez konfrontowanie się z wzorami czy normami kulturowymi, dokonuje się poznawanie, porządkowanie, wartościowanie odgłosów. Świetnie ilustruje to ikonografia słyszenia.

> Pragnąc wyobrazić słyszenie, Egipcjanie malowali ucho Byka, ponieważ gdy Krowa ogarniętą jest chucią (a trwa to tylko trzy godziny), wydaje rozgłośne ryki; o ile Byk w tym czasie się nie zjawi (co rzadko się zdarza), żadna siła nie zmusi jej do spółkowania, aż do następnego takiego okresu. Dlatego Byk zawsze nasłuchuje uważnie (Ripa 1998, 241).

Powyższy opis zamieszczony w sławnej *Ikonologii* Cesarego Ripy wyzyskuje dość wyraźną granicę między odgłosem „czegoś" a odgłosem „dla kogoś". Ten pierwszy podkreśla znaczenie samego zjawiska dźwięku, niezależnie od jego źródła czy potencjałów wywołanych w uchu lub w mózgu. Taki rodzaj słuchania nie jest intencjonalny. Natomiast odgłos „dla kogoś" zwraca uwagę na sytuację odbioru. Ludzkie ucho, choć otwarte i przysposobione do słuchania asocjacyjnego, jest narzędziem, które można dzięki świadomości przygotować do słuchania analitycznego. Ów ukierunkowany akt nasłuchiwania zakłada redukcję „szumów".

Kształtuje postawę „otwartego ucha", zaangażowania, przeżycia. Można by za Rolandem Barthesem przywołać tu dwa rozumienia samej postawy „słuchania". W pierwszym słuchacz usiłuje uchwycić określone znaki, słucha według określonych kodów, tak jakby czytał. Można by określić to słuchanie mianem deszyfrowania, polega ono bowiem na odnoszeniu znaczenia do desygnatu dźwięku. Drugi sposób słuchania nastawiony jest już na głębszy sens, ukryty za dźwiękami. „Ten typ słuchania rozwija się w przestrzeni intersubiektywnej i przesunięty jest w sferę nieświadomości. Wyraz «słucham» oznacza w tej przestrzeni również swego rodzaju wzajemność, także więc jakby «posłuchaj mnie»" (cyt. za: Dziadek 1999, 42). To właśnie wezwanie konstytuuje odgłos jako element retoryczny.

4.

Hanna Krall w reportażu *Zdążyć przed Panem Bogiem* sięga m.in. do zeszytu Jurka Winklera, żydowskiego chłopca ukrywanego przez siostry zakonne przed gestapo. Na pożółkłej kartce zapisanej ręką chłopca widnieje taki fragment:

> Nie patrz – nie – nie patrz – nie – co na
> przedzie, co przed tobą
> (Buty–buty–buty–buty – w górę, w dół,
> w górę, w dół)
> Ludzie–ludzie–ludzie–ludzie – opętani
> ich widokiem
> Ano, nie masz na wojnie wytchnienia
> Spróbuj – myśl–myśl–myśl – o czymś dawnem,
> o czymś innem
> o mój Boże–Boże–Boże – ustrzeż rozum
> od szaleństwa!
> (Buty–buty–buty–buty – w górę, w dół,
> w górę, w dół)
> Nie masz na wojnie wytchnienia
> My – możemy – znieść – głód – chłód,
> pragnienie i znużenie
> Ale – nie–nie–nie–nie – nie ten widok
> nieustanny
> (Buty–buty–buty–buty – w górę, w dół,
> w górę, w dół)
> Ano, nie masz na wojnie wytchnienia (Krall 2019, 86).

Przywołane zapiski z zeszytu ukrywającego się żydowskiego chłopca to zapis doświadczenia audialnego. Od pierwszej linijki odbiorca jest wezwany do zamknięcia oczu. „Nie patrz" – wzywa mały Jurek Winkler i powtarza to wezwanie jeszcze raz. A kilka wersów później doda, że tego widoku nie można znieść. Kiedy zamyka się oczy, pozostaje słuch. Dlatego niczym refren powtarzają się wersy:

„Buty–buty–buty–buty – w górę, w dół, w górę, w dół". Nie ulega wątpliwości, że buty stają się tu metonimią – ekwiwalentem kroków, a te zwiastunem nadchodzącego zagrożenia. Podobne doświadczenie notuje Chava Nissimov, jedna z ocalałych z Holocaustu: „Siedzieliśmy cicho. Aż nagle, pewnego dnia, hałas. Gwałtowne kroki dudnią o podłogę. Usłyszeliśmy odgłos przesuwanego stołu, skrzypienie podłogi. Granatowy policjant i jakiś Niemiec podnieśli klapę. Kazali nam wyjść i iść ze sobą" (Lorenc 2025, 110). Odgłosy codzienności, wchodzenia lub schodzenia po schodach, okazują się metaforą zbliżającej się zagłady. Dźwięk stawianych kroków ma znaczenie: typu butów, sposobu, w jaki się je stawia. Kryją się za nimi emocje. Poprzez nie wyraża się hierarchia, władza i bezsilność. Odgłosy to niewerbalny język, za pomocą którego można opisać doświadczenie zagłady. Somatyczne dźwięki, będące efektem motoryki ludzkiego ciała, stają się figurami retorycznymi, wyrazicielkami ludzkich emocji, stanów psychicznych, wydarzeń, których nie można zobaczyć. Język figuratywny dźwięków zastępuje język dosłowny[4]. Kiedy nie można mówić, kiedy trzeba być cicho, pozostają odgłosy, które działają niczym gesty retoryczne.

Dobrze oddaje to inny z reportaży przywołanej przed chwilą Krall.

> - A jakie to uczucie, taka cisza? Nie wiesz przypadkiem, jak się opisuje ciszę?
> - Spróbuj – poradziła – poprzez gwizd. Cisza jest wtedy, kiedy już ucichł gwizd na podwórzu i zostaje tylko okno z firanką, do którego się nie podchodzi (Krall 2019, 113).

Rozmowa ponownie zaczyna się od napięcia zmysłowego, pomiędzy tym co widzialne i tym, co słyszalne. Poprzedza ją opowieść o Katoblepasie, zwierzęciu opisanym przez Borgesa, które gdyby podniosło oczy zabijałoby innych. „…a od twoich podniesionych sama mogłaś zginąć", dodaje bohaterka reportażu. Ponownie trzeba zamknąć oczy i nasłuchiwać. Tym razem to nie kroki na schodach, ale gwizdek granatowej policji staje się gestem retorycznym – sygnałem alarmowym, a po chwili dźwiękową oznaką informującą o mijającym zagrożeniu. Dla ukrywających się Żydów drugim znaczącym odgłosem pozostaje „cisza". Nissimov wspomina: „Kiedy ktoś pukał do drzwi, ja wiedziałam, że natychmiast muszę wejść do kryjówki" (Lorenc 2025, 120). Pukanie, element stricte komunikacyjny, w danej sytuacji zostaje obarczony odmienną interpretacją: dla kogoś przed drzwiami to zapowiedź wejścia, dla ukrywającej się pięcioletniej dziewczynki sygnał do szukania kryjówki. Warto zauważyć, ów retoryczny gest dźwiękowy, choć zasadza się na wspólnej świadomości sytuacyjnej wydających dźwięki i nasłuchujących, nie buduje on wspólnej płaszczyzny komunikacyjnej – wszak co innego oznacza

4. „Język figuratywny poprzedza więc język dosłowny, który – by być dosłownym – musi niejako zapomnieć o swej pierwotnej figuratywności; nie ma więc języka mniej lub bardziej figuratywnego, jest tylko język mniej lub bardziej świadomy swej figuratywności (…) akt poznawczy zawsze opiera się na serii transpozycji o tropologicznym charakterze (…)" (Rusinek 2003, 9).

szuranie butów czy gwizdek dla gestapo, ukrywających się Żydów i pomagających im Polaków. W retoryce bowiem – jak zauważa Michał Rusinek (2003, 109-110) – chodzi o jej „działanie", wychodzące poza język i nie poddające się żadnemu systematycznemu ujęciu, weryfikacji, o nieprzewidywalne elementy performacyjne, które łączą się z językiem rozumianym tu także jako system odgłosów.

Przedstawione przykłady bardzo wyraźnie wskazują na egzystencjalne powiązanie użytych figur dźwiękowych – odgłosów z osobistym przeżyciem i doświadczeniem. Za ich potencją stoją namiętności, afekty, które zgodnie z koncepcją Jeana-Jacquesa Rousseau (2001, 44) skłoniły człowieka do komunikacji. Retoryczna siła oddziaływania odgłosów byłaby zatem skorelowana z emocjonalnym nacechowaniem i osobistym zaangażowaniem.

5.

Liczba odgłosów jest ograniczona. Ogranicza je ludzkie ciało, które odgłosy te wydaje, dysponując w sumie dość niewielkim zbiorem narzędzi (motoryka, fizjologia, komunikacja) oraz język, za pomocą którego próbuje się je opisać. Nieograniczony pozostaje kontekst, który pozwala nadawać tym samym odgłosom różne znaczenia. To właśnie rzeczywistość pozatekstowa – pozacielesna (kulturowa) nadaje dźwiękom nacechowanie polityczne lub afektywne. Znane są wszak emfatyczne figury westchnienia czy gwizdania, w których została zawarta siła indywidualnego zachwytu nad konkretnym zjawiskiem czy osobą. Odgłos może wyrażać indywidualne emocje, ale także społeczne nastroje. Odgłosy są nośnikami ważnych przekazów ideologicznych, probierzem politycznych dyskursów, czego wyrazem są m.in. głośne gwizdy lub oklaski podczas oficjalnych przemówień publicznych. Dźwięki niezadowolenia społecznego wyrażane są nie tylko pohukiwaniem czy buczeniem – zresztą to ostatnie to także figura ostracyzmu, ale i odgłosami pochodzenia motorycznego jak tupanie (podobnie jak klaskanie jest wyrazem aprobaty i społecznego poparcia, tak silnie upolitycznionym przez wiek XX). Uwikłany w proces sygnifikacji odgłos staje się tym samym najlepszym sejsmografem napięć kulturowych, wyraża to, co na powierzchni jest niemal niezauważalne.

Odgłos jako figura retoryczna nawiązuje do koncepcji ornamentu Cycerona. Wyposażony w nie mówca ma większą szansę, by mówić wzniośle, namiętnie i z „ogniem" (*Mówca*, XXVIII 99). Cyceron widzi w ornamentach sygnały emocji mówcy, które mają wywoływać podobne przeżycie u słuchaczy. Odgłos zatem ewokowałby zgodnie ze swoją dźwiękową naturą funkcję ekspresywną. Jednak relacja między znaczeniem a afektem jest wpisana w odgłos, czyli pozostaje zmienna w zależności od kontekstu.

W wierszu *Apollo i Marsjasz* Zbigniewa Herberta mit na temat rywalizacji boga z człowiekiem zostaje pokazany z perspektywy czasu dokonanego. „Właściwy pojedynek" jest jednocześnie momentem wymierzenia kary zuchwalcowi, który poważył się wystąpić przeciw bogu sztuki. Poeta buduje opowieść opartą na retorycznym chwycie dźwiękowym – krzyku.

mocno przywiązany do drzewa
dokładnie odarty ze skóry
Marsjasz
krzyczy (…)

tylko z pozoru
głos Marsjasza
jest monotonny
i składa się z jednej samogłoski
A

w istocie
opowiada
Marsjasz
nieprzebrane bogactwo
swego ciała

łyse góry wątroby
pokarmów białe wąwozy
szumiące lasy płuc
słodkie pagórki mięśni
stawy żółć krew i dreszcze
zimowy wiatr kości
nad solą pamięci

wstrząsany dreszczem obrzydzenia
Apollo czyści swój instrument

teraz do chóru
przyłącza się stos pacierzowy Marsjasza
w zasadzie to samo A
tylko głębsze z dodatkiem rdzy (Herbert 1995, 19-20)

Krzyk Marsjasza jest niewątpliwie ekwiwalentem bólu. Poeta dwukrotnie wprowadza głoskę „A", by wskazać na atawistyczne, somatyczne źródło wydawanego dźwięku, który dobywa się niemal z trzewi Marsjasza. Przebieg krzyku także jest zmienny: początkowo jest dość monotonny, z czasem pod wpływem zmęczenia, nadwyrężenia strun głosowych, nabiera chropowatości, owej „rdzy". Ale poeta przy pomocy krzyku wprowadza element narracyjny: „w istocie opowiada Marsjasz nieprzebrane bogactwo swego ciała". Uwypuklone „A" jest zatem nie tylko wyrazem bólu, ale także żalu czy skargi. Wreszcie ów krzyk staje

się znakiem zwycięstwa ze względu na swoją somatyczność, znakiem „sztuki konkretnej", dalekiej od idealnego i czystego świata Apolla. Tym samym odgłos jako konkretna figura retoryczna okazuje się nie mieć jednoznacznych korelatów w sferze uczuć – jego funkcja ekspresywna jest zależna od kontekstu. Można by za Brianem Vickersem zdefiniować to zjawisko jako „polipatię", zgodnie z którą jednemu odgłosowi można przypisać wywołanie wielu stanów emocjonalnych (Vickers 1997, 317).

6.

Warto jednak zadać sobie pytanie: w jaki sposób odgłos staje się figurą retoryczną? Przywoływany już Michał Rusinek zwraca uwagę na napięcie, jakie powstaje pomiędzy typowością figury – obecnością w życiu codziennym a nienormatywnością ich użycia.

> Figury nie łamią normy, w sensie takiego naruszenia zasad gramatyki i logiki, które powodowałoby ich nieakceptowalność; są zaś niejako mniej przewidywalnymi określeniami pewnych rzeczy czy sytuacji, są formami językowymi, jeśli można tak powiedzieć, drugimi z brzegu (Rusinek 2003, 149).

Chodzi zatem o zasadę odchylenia, o obecność, która nie narzuca się w swojej oczywistości. Dobrze ilustruje to dźwiękowa scena z opowiadania *Wiosenny poranek* Idy Fink. Aron i Mela wraz z córką ukrywają się w jednym z domów nad Gniezną. W nocy pod dom podjeżdżają auta kryte brezentem. Jest za późno na ucieczkę. Siedząc na brzegu łóżka, Aron rozmyśla, dlaczego nie usłyszał warkotu aut, skoro zazwyczaj łoskot jednej furmanki wystarczył, by ostrzec go we śnie.

> Potem, już wtedy, gdy szedł, przypomniał sobie, że śniła mu się mucha, natrętna brzęcząca mucha. Teraz wiedział, że brzęczały auta jadące szosą ponad miastem, ponad jego domem, ostatnim przy wyjeździe, pierwszym przy wjeździe (Fink 2009, 124-125).

Ida Fink buduje napięcie narracyjne, wykorzystując odgłos brzęczenia jako chwyt retoryczny. Brzęczenie przypisuje się muchom, osom, trzmielom oraz pszczołom, które zazwyczaj pojawiają się chmarą. Liczba mnoga wydaje się tyleż interesująca, co kluczowa dla rozumienia tego odgłosu, bowiem w kontekście podjeżdżających samochodów i wylewających się z nich esesmanów, skojarzenie z rojem staje się oczywiste. Brzęczenie owadów jest natarczywe, męczące, uciążliwe. Rozbija ciszę, a tym samym spokój mieszkańców, stąd jako odgłos wpisuje się w działanie niepożądane, uciążliwe, przeszkadzające. Brzęczenie prowadzi zatem nieuchronnie w stronę hałasu, który wywołuje poczucie zamieszania, konsternacji, utraty orientacji. W tym tkwi istota zestawienia brzęczenia pochodzenia animalistycznego z technicznym, reprezentowanym przez samochody nazistów.

Figura brzęczenia powróci, gdy Aron stojąc na placu otoczony gęstą eskortą przypomni sobie swój sen, „ową brzęcząca muchę" (Fink 2009, 129). Pojawiające się we wspomnieniu Arona brzęczenie jest niczym omam, a zarazem nacechowany emocjonalnie gest retoryczny, który ma charakter ekspresywny. Brzęczenie muchy wyraża żal, smutek, a zarazem gorzką świadomość, że „przespał życie". W tym wypadku brzęczenie odnosiłoby się do natarczywego, monotonnego dźwięku, który przeszkadza, uwiera, nie daje spokoju.

Ale jednocześnie, co dostrzega Vikcers (1997, 269), odchylenie można rozumieć jako brak równowagi emocjonalnej. Kiedy ludzie znajdują się w trudnej sytuacji, często bez wyjścia, uciekają się do krzyku. Kierują go do Boga lub innych osób, aby ci byli świadkami ich cierpienia, ich bólu.

Taką funkcję zdaje się przybierać gest milczenia w wierszu *Świadek* Tadeusza Różewicza:

Ty wiesz że jestem
ale nie wchodź nagle
do mego pokoju

mogłabyś zobaczyć
jak milczę
nad białą kartą

Czy można pisać
o miłości
słysząc krzyki
zamordowanych i pohańbionych
czy można pisać
o śmierci
patrząc na twarzyczki
dzieci (Różewicz 1976)

Milczenie jest tu zarazem gestem wycofania, rezygnacji, jak i wyrazem bezradności. Nie jest, jak mogłoby się wydawać, przeciwieństwem krzyku, jest jego niemą formą. Milczenie „nad kartką" to wyraz konkretnego działania – nawet jeśli oznacza ono rezygnację, redukcję, utratę. Jest tu ono znakiem sprzeciwu. To milczenie Hioba, bo wobec cierpienia nie ma słów, które mogłyby wyrazić znaczenie. Hiobowe doświadczenie przerasta możliwości dyskursywnego mówienia, zmusza do zamknięcia ust (Hiob mówi: „Rękę przyłożę do ust..." Hi 40, 4). Ten rodzaj milczenia – „wycofywania się" z mowy silnie eksponuje jego egzystencjalny charakter, jawiąc się niemal jako postawa etyczna (Regiewicz, Żywiołek 2014, 12-13). Milczenie podmiotu lirycznego Różewicza „niemy krzyk", to niezgoda, bunt, który wyraża się poprzez wycofanie języka.

7.

Dość łatwo przedstawić milczenie za pomocą zaciśniętych ust lub palca położonego na wargach.

> Wyobrażeniem, do którego odwołujemy się, opisując milczenie, jest obraz bezpostaciowej masy, w której można się zapaść, pogrążyć, a także obraz zasznurowanych, zatkanych, zamkniętych szczelnie ust, wypełniającej je wody, a także uciętego albo uschniętego języka (Zdunkiewicz--Jedynak 2014, 25).

Graficzne przedstawienie milczenia jest do tego stopnia rozpoznawalnym gestem retorycznym, że z powodzeniem można by je nazwać toposem. Łączność słowa i obrazu w tym zakresie wydaje się oczywista. Chodzi wszak o semiotyczną uniwersalność, możliwość bezproblemowego odczytania znaku, który pozostaje czytelny tak dla nadawcy jak i dla odbiorcy. Mowa zatem o wspólnym kodzie kulturowym, którym posługują się uczestnicy komunikacji. Kod ten jest zależny od wspólnoty kulturowej, w której operuje się obrazami, motywami, tematami czy słowami-kluczami wielokrotnie powtarzanymi, będącymi uniwersalnymi formami rozumowania (Rusinek 2012, 75).

Topos, jak pokazuje tradycja retoryki, nie ma charakteru treściowego, ale jest rodzajem chwytu, za pomocą którego buduje się wypowiedź – „to raczej zestaw prowadzenia myśli, niezależnych od treści wypowiedzi, gwarantujących (…) sukces komunikacyjny" (Rusinek 2012, 76). Posiada potencjał symboliczny, który nadaje dyskursowi odpowiedni kierunek, sytuuje w kontekście. Gdyby sięgnąć do różnego rodzaju metafor opisujących topos, z łatwością można odnaleźć tam wszelkiego rodzaju określenia przestrzenne konotujące głębokość (źródło), wielkość (magazyn, szuflada), naturalność (matryca) czy celowość (arsenał) miejsca. Każda z nich konstytuuje wyobrażenie, które zbliża topos do ikonograficznego przedstawienia. Z tego też powodu Ernst Robert Curtis (1997, 84) dostrzegał podobieństwo funkcjonowania toposu w twórczości literackiej oraz ikonografii, które wzajemnie się wspierały i korzystały z tych samych rozwiązań retorycznych. Topos zawiera element przedstawieniowy, który w danym kręgu kulturowym należy do wspólnoty obrazu i na tej podstawie może zostać poprawnie odczytany, a zatem jest efektem interpretacji (Abramowska 1982, 11).

Czy te same ustalenia działają w odniesieniu do odgłosów? Curtis dostrzega w muzyce ten sam potencjał retoryczny, co w obrazach. Pisze o muzycznym odpowiedniku topiki, która pojawia się w „melodii czy w rytmie, w motywie czy w figurze, we frazie melodycznej czy harmonicznej". Są one przekształceniem lub przeróbką swoistych typowych tematów, formuł i fraz. W ten sam sposób można by rozumieć odgłosy. Są one figurami, za pomocą których konceptualizuje się myśl – „narzędziami służącymi do wytwarzania przesłanek" (Curtis 1997, 84-85).

Topiczny charakter odgłosu oddają somatyczne dźwięki afektywne znajdujące się w repertuarze romantycznych przeżyć. Prawdziwą furorę robi wówczas westchnienie, stając się tyleż figurą retoryczną, ekwiwalentem tłumionych w sobie przeżyć, co właśnie toposem wzruszenia. W lirykach lozańskich Adam Mickiewicz zostawia taki urywek:

> Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać
> tam domku i gniazdeczka — (Mickiewicz 1981, 76).

W zapisie nie pojawia się formalnie żaden odgłos, przywołany „strzępek" czy „urywek", jak określają go badacze, zawiera jednak potencjał dźwiękowy. Aleksander Nawarecki dostrzega w tym drobnym tekście „wzruszające westchnienie", jakby spontanicznie wyzwolone.

> Koncepcja tekstu-westchnienia choć arcylakoniczna, jest interpretacyjnym majstersztykiem. Wszak „westchnienie" wspiera się na rdzeniu „tch"/„dech", wspólnym dla słów „duch" i „dusza". Westchnienie to zarazem ruch oddechowy, jak i poruszenie duszy. Westchnienie to odwrotność natchnienia, co ważne dla wiersza pisanego bez natchnienia i wbrew natchnieniu (dusza rwie się do ucieczki, zamiast oddać się uniesieniu) (Nawarecki 1995, 125).

Po chwili Nawarecki dodaje:

> Szkoda, że wiersz nie zaczyna się od „Ach", wtedy wszystko byłoby jasne. Ale jeśli tak zaczyna się następny, — *Ach, już i w rodzicielskim* — to czy nie jest to efekt emocjonalnej persewerację? (Nawarecki 1995, 126).

Mickiewicz zgodnie z duchem czasów przesuwa retoryczny akcent na patos. Jego westchnienie jest wyrazem afektu wzniosłości, wystarczy przypomnieć powtarzane przez Konrada w Wielkiej Improwizacji wykrzyknienia „Ach". Westchnienie staje się toposem przeżycia, głębokiego zanurzenia w sobie. Wystarczy dźwiękowy ekwiwalent, owo „ach", by zbudować obraz, rozstawić scenografię sytuacji, rozpocząć opowieść.

Arystoteles w *Retoryce* wymienia trzydzieści osiem toposów (Rusinek 2012, 82) i nie ma wśród nich żadnego odgłosu. Być może to, co dźwiękowe, uchodziło za rzecz niższej rangi[5], stąd w składowisku ornamentów dominowały toposy przedstawieniowe oparte na naturalnej obrazowości. Odgłos w swojej istocie jest zadziwiająco naturalny – somatyczny, wywiedziony z tego, co bliskie ciału. Ale chociaż odgłos jest ściśle powiązany z mechaniką, motoryką oraz fizjologią ciała, to jego interpretacja nie jest uniwersalna, ale kulturowa. Na jego znaczenie wpływają określone warunki środowiskowe, zmienne historycznie. I nie chodzi o zmienne samego dźwięku, choć i tego nie można wykluczyć ze względu na inną

5. „Owóż wzrok różni się od dotyku czystością, a podobnie słuch i węch od smaku" (Arystoteles, *Etyka Nikomachejska*, 1176a).

dietę czy rytuały życia codziennego, ile o granice słyszenia tychże odgłosów oraz ujawniania ich reprezentacji kulturowej.

Wiesław Myśliwski w *Ostatnim rozdaniu* przywołuje taką refleksję:

> W ogóle nie rozumiem tej pasji, żeby tak rzec, pstrykania, która stała się dzisiaj tak powszechna, że zakrawa na coś w rodzaju epidemii. Człowiek, który nie ma aparatu fotograficznego i nie pstryka bezustannie, wydaje się nie z tej epoki. Gdziekolwiek się pojedzie, ma się wrażenie, że te nieprzebrane tłumy przewalają się z miejsca na miejsce, żeby tylko pstrykać. Na wszelkich szlakach, w miastach i miasteczkach, w górach i dolinach, na lądzie, morzu, w powietrzu, na ślubach, pogrzebach, w chorobie i zdrowiu pstrykają i pstrykają. Nawet w ustronnym miejscu nie spotka się człowieka, który by nie miał aparatu fotograficznego. A potem godzinami oglądają, jakby nie dość mieli siebie. Gorzej, zanudzają i innych. A czasu i tak nie da się zatrzymać, czas ma za nic nasze zdjęcia. Czas wręcz drwi z naszych zdjęć (Myśliwski 2013, 268).

Myśliwski buduje sytuację narracyjną w oparciu o odgłos. Pstrykanie, bo o nim mowa, to dźwięk przypominający kliknięcie. Pierwotnie związany był z doświadczeniem somatycznym – gwałtownym obsunięciem po kciuku pozostałych palców i uderzeniem nimi w dłoń. W efekcie powstaje odgłos podobny do trzasku lub kliku, który można powtarzać. W kodzie kulturowym pstrykanie jest sygnałem, przywołuje uwagę kelnera. Jednocześnie pstrykanie kojarzone jest z działaniem rytmizującym – buduje kontekst wypowiedzi muzycznej podczas wykonywania utworów swingowych lub jazzowych. Wymienione powyżej konteksty odgłosu: sonoryczność (klik), powtarzalność, szybkość czy wręcz gwałtowność wykonywanej czynności, rytmiczność bliska mechaniczności pozwalają na utożsamienie pstrykania z robieniem zdjęć. Miejscem wspólnym odgłosu i tejże czynności okazuje się brzmienie. Owo „klik", które wytwarzane jest przez migawkę aparatu, staje się ekwiwalentem wykonania zdjęcia. Warto zauważyć, że odgłos ten, oderwany od swojego źródła aparatu analogowego, stał się gestem retorycznym kamer cyfrowych, które obecnie jedynie imitują dźwięk migawki – tej wszak nie ma w aparatach.

We fragmencie *Ostatniego rozdania* pstrykanie zostaje utożsamione z robieniem fotografii jako gestem kulturowym. Myśliwski wykorzystuje właściwości pstrykania do identyfikacji natręctwa, jakim jest współcześnie nadreprezentacja zdjęciowa. W pstrykaniu zdjęć chodzi o powtarzalność, niemal chorobliwy przymus rejestrowania tego, co się ogląda. Już nie tyle chodzi o zapamiętywanie chwili, ile formę zapośredniczenia w danym doświadczeniu poprzez akt pstrykania. Przywołany kilkukrotnie odgłos staje się elementem interpretacyjnym danej praktyki kulturowej. Tym samym odgłos wywołuje obraz, staje się „rezultatem petryfikacji tradycyjnego motywu, który zostaje trwale powiązany z pewnym znaczeniem, zastosowaniem oraz rozpoznawalną, «półgotową» formą (…)" (Abramowska 1982, 11-12).

Opisany tu mechanizm określa istotę toposu jako tego, co oswojone, co wspólne. Dlatego odgłos jako topos odwołuje się do wspólnej płaszczyzny – miejsca, w którym wszyscy – nadawca i odbiorca – czują się swojsko, u siebie. Gdyby przysłuchać się naturalnym oznakom dźwiękowym fizjologicznego funkcjonowania organizmu np. bekaniu, okaże się, że brzmieniowy ekwiwalent sytości w postaci odbicia powietrza z żołądka nagromadzonego w trakcie łapczywego jedzenia, jest w różnych kulturach wartościowany skrajnie. Podobnie cmokanie, będące efektem zassania wargami powietrza, towarzyszące ssaniu, może stanowić topos wypowiedzi seksistowskiej (cmokanie na dziewczynę) lub politycznej (dźwiękowy ekwiwalent hejtu, drwiny, cynizmu).

8.

W logo brytyjskiej firmy fonograficznej *His Master's Voice* znajduje się obraz namalowany przez Francisa Barrakudę. Przedstawia, foksteriera, słuchającego gramofonu. Nipper (bo tak wabił się czworonóg Marka Barrakudy – brata artysty) zagląda do środka tuby, z której wydobywa się dźwięk głosu jego właściciela. Zgodnie z intencją malarza, na obrazie pies przekrzywia głowę, rozpoznając głos swego właściciela, który już zmarła pozostawił po sobie gramofon i kilka nagranych na płytach zapisów swego głosu.

Ten funkcjonujący od 1899 r. znak towarowy firmy muzycznej wydaje się dobrą retoryczną woltą na koniec tych rozważań. Uchwycona na obrazie Barrakudy sytuacja może stanowić metaforę postawy, do jakiej zaprasza niniejsza wypowiedź na temat odgłosów. Chodzi wszak o nasłuchiwanie. Odgłosy, z powodu swojej znikomości ontologicznej (ulotności, chwilowości, wrażeniowości), wydają się tak marginalnym doświadczeniem audialnym, że pozostają wciąż na uboczu głównego dyskursu retorycznego. Dlatego trzeba wytężyć słuch – zajrzeć do tuby, z której wydobywa się dźwięk. Bowiem – jak pisał Jerzy Ziomek (1990, 297): „toposów się nie wynajduje, lecz się je odnajduje". Z odgłosami jest podobnie: one wypełniają przestrzeń akustyczną codzienności, trzeba tylko nastawić ucho i je wychwycić. Dalej, ze swoim potencjałem retorycznym, same sobie poradzą.

Bibliografia

Abramowska, Janina. 1982. „Topos i niektóre miejsca wspólne w badaniach literackich." *Pamiętnik Literacki* 1/2: 3-23.

Arystoteles. 1982. „Etyka nikomachejska." W *Dzieła wszystkie*, tłum. Daniela Gromska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Brzostek, Dariusz. 2015. "Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie sound studies." *Teksty Drugie* 5: 13-27.

Cicero, Marcus Tullius. 2005. "Mówca." W *Rzymska krytyka i teoria literatury. Wybór,* red. Stanisław Stabryła, tłum. Józef Korpanty, 208-227. Wrocław: Ossolineum, DeAgostini.

Curtis, Ernst R. 1997. *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. Andrzej Borowski. Kraków: Universitas.

Dziadek, Adam. 1999. "Rytm i podmiot «Oktostychach» i «Muzyce wieczorem» Jarosława Iwaszkiewicza." *Pamiętnik Literacki* 2: 27-66.

Fink, Ida. 2009. *Wiosna 1941*. Warszawa: W.A.B.

Graves, Robert. 1992. *Mity greckie*. Tłum. Henryk Krzeczkowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Herbert, Zbigniew. 1995. *Studium przedmiotu*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.

Klawiter, Andrzej. 1999. "O słyszeniu przedmiotów." W *Umysł a rzeczywistość*, red. Andrzej Klawiter, Leszek Nowak, Piotr Przybysz, 327–339. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.

Krall, Hanna. 2019. *Fantom bólu. Reportaże wszystkie*. Kraków: Znak.

Lorenc, Arkadiusz. 2025, *Ukryci. Głosy z kryjówek przed Zagładą*. Warszawa: Prószyński.

Mickiewicz, Adam. 1981. *Dzieła wszystkie*, red. Konrad Górski, t. I, cz. 3. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Misiak, Tomasz. 2013. *Kulturowe przestrzenie dźwięku*. Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe.

Myśliwski, Wiesław. 2013. *Ostatnie rozdanie.* Kraków: Znak.

Nancy, Jean-Luc. 2007. *Listening.* Tłum. Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press.

Nawarecki, Aleksander. 1995. "Arcydziełko Mickiewicza." *Teksty Drugie* 6: 119-129.

Ong, Walter. 1992. *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Tłum. Józef Japola. Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

Papenburg, Jens Gerrit, i **Holger Schulze.** 2012. "Pięć pojęć dźwięku. Dyscyplinarne przyporządkowania i zagęszczenia Sound Studies." Tłum. Monika Pasiecznik, Sławomir Wojciechowski. *Kultura Współczesna* 1: 20-30.

Regiewicz, Adam, i **Artur Żywiołek.** 2014. "Milczenie. Od antropologii do hermeneutyki." W *Milczenie. Antropologia – hermeneutyka*, red. Adam Regiewicz, Artur Żywiołek, 11-14. Częstochowa: Wydawnictwo AJD.

Ripa, Cesare. 1998. *Ikonologia*. Tłum. Ireneusz Kania. Kraków: Znak.

Rousseau, Jean-Jacques. 2001. *Szkic o pochodzeniu języków*. Tłum. Bogdan Banasiak. Kraków: Aureus.

Różewicz, Tadeusz. 1976. *Poezje zebrane*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Rusinek, Michał. 2003. *Między retoryką a retorycznością*. Kraków: Universitas.

Rusinek, Michał. 2012. *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur.* Gdańsk: słowo/obraz.terytoria.

Schaeffer, Pierre. 2010. "Akuzmatyka." W *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Christoph Cox, Danie Warner, tłum. Janusz Kutyła, 106-112. Gdańsk: słowo/obraz.terytoria.

Szczęsna, Ewa. 2015. "Uniwersalność i poręczność porównania." *Litteraria Copernicana* 2 (216): 27-42.

Wyka, Kazimierz. 2001. "Bolesław Leśmian Dwa utwory." W *Liryka polska. Interpretacje*, red. Jan Prokop, Janusz Sławiński, 234-271. Gdańsk: słowo/obraz.terytoria.

Vickers, Brian. 1997. *In Defence of Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press.

Zdunkiewicz-Jedynak, Dorota. 2014. „Milczenie − obraz językowy w świetle polskich danych słownikowych, korpusowych i ankietowych (szkic)." W *Milczenie. Antropologia - hermeneutyka*, red. Adam Regiewicz, Artur Żywiołek, 17-26. Częstochowa: Wydawnictwo AJD.

Ziomek, Jerzy. 1990. *Retoryka opisowa*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.