



Anna Tenczyńska

Uniwersytet Warszawski

Wydział Polonistyki

Instytut Literatury Polskiej

ORCID 0000-0002-4893-9426

„Uwertura dźwięku, który zabija”. O jednym wątku *Wakacji nad Adriatykiem* Zofii Posmysz

DOI: 10.14746/rfn.2025.26.5

*Na pamiątkę rozmów z Zofią Posmysz
w kręgu De Musica: 2007–2009–2011*¹

W ciszy baraków,
w milczeniu lipcowej niedzieli,
przeszywający gwizd jaskółek.

Czyżby tylko tyle zostało
z ludzkiej mowy?

Uniwersalna formuła i prosta forma, w jakich zostało zapisane to na wskroś audialne przeżycie podmiotu wiersza *Jaskółki Oświęcimia*² Adama Zagajewskiego, nie ujawnia przede mną konkretnego momentu, w którym mogłoby do niego dojść, jedynie cezurę roku 1945. To przeżycie kogoś, kto znalazł się w byłym obozie Auschwitz–Birkenau lub w jego okolicy. Wyrażenie „cisza baraków” jest wyraźnym znakiem nieobecności dźwięków. Kolejne,

¹ Tekst ten powstał w 2021 roku w 100. rocznicę urodzin Profesora Michała Bristigera i dekadę po ostatniej z rozmów z Zofią Posmysz w kręgu Stowarzyszenia De Musica, w jakiej miałam okazję uczestniczyć. Zachowuję go w oryginalnym kształcie – jako znak pamięci o tamtych wydarzeniach – rozwijając kilka kwestii według sugestii Recenzentów, za które dziękuję. Język, którym staram się opisywać tę problematykę, i redukcja możliwych odniesień teoretycznych to świadomy wybór etyczny i, co za tym idzie, metodologiczny.

² A. Zagajewski, *Jaskółki Oświęcimia*, w: idem, *Wiersze wybrane*, Kraków 2017, s. 218.

„milczenie lipcowej niedzieli” – znakiem nieobecności ludzkiej mowy. Obydwa, czytane w odniesieniu do całego tekstu, jego tytułu i potencjalnych kontekstów, eksplodują znaczeniami. Obejmują one zarówno milczenie nieobecnych uczestników przeszłych wydarzeń rozgrywających się w tym miejscu, przyczyny i konsekwencje tego milczenia, jak i doświadczenie obecnego w teraźniejszości podmiotu związane z jego poczuciem niemocy „ludzkiej mowy”, któremu daje on wyraz w zamykającym wiersz pytaniu.

Co na to pytanie może odpowiedzieć badacz literatury? Trudno nie zgodzić się z informacją eksplikowaną tego fragmentu: z tym, że to, co „ludzkie”, ustępuje tu nie-ludzkiemu. Tak jak w historycznej przestrzeni „baraków” ustępowało nie-ludzkiemu. Znamienny w tym kontekście jest zabieg antropomorfizacji „niedzieli”: jakby w tej rzeczywistości jedynie tam zachował się potencjał „ludzkiej mowy”, co więcej, jakby zachował się on w tym, co jest zaprzeczeniem słów wypowiedzianych i brzmiących. Z perspektywy poziomu eksplikowanego można zatem zauważyć, że podmiot tego wiersza jest podmiotem „mówiącym” na poziomie jego poetyki, w tym języka figuratywnego. W wymiarze funkcji informacyjnej tekstu, zwłaszcza trzech pierwszych wersów, pozostaje przede wszystkim podmiotem słyszącym.

Być może szansa ocalenia jakichś aspektów „ludzkiej mowy”, a nawet wypowiedzenia czegoś, możliwa jest w dynamice relacji między poziomem semantycznym i brzmieniowym tego tekstu? W tak doświadczanej przez podmiot audiosferze brzmienie leksemu „milczenie” jest znaczące w stopniu nie mniejszym niż brzmienie sąsiadującego z nim wyrażenia „przeszywający gwizd”, będącego wyrazistym przykładem nadorganizacji brzmieniowej. Całe wyrażenie z drugiego wersu, w wymiarze prozodycznym oparte na licznych głoskach zmiękczonej ([m’], [n’] [l’], [dz’]) oraz na czterokrotnie powtórzonej samogłosce [e], to wyrazisty przykład eufonii, podczas gdy następujące po nim, „przeszywający gwizd jaskółek”, z głoskami z szeregu szumiących i syczących: [š] (powtórzoną), [z] i [s] – równie wyrazisty przykład kakofonii. Kontrast ten pogłębia świadomość greckiej etymologii pojęcia „eufonia” [εὐφωνία], z prefiksem εὐ- wskazującym na coś „harmonijnego”, także w znaczeniu „odpowiedniego” i „dobrego”. Dwie ze wspomnianych głosek, [z] i [s], wybrzmiewają echem w identycznym układzie w kolejnym wersie, w leksemie „zostało”, i, łącząc go z „gwizdem jaskółek”, wzmacniają wymowę zamykającego wiersz pytania.

Jeszcze bardziej znamienne jest dla mnie inne powtórzenie głosek: [š], czyli dominantę prozodyczną imiesłowu „przeszywający”, po raz pierwszy słychać w otwierającym wiersz leksemie „cisza”, w którym zderza się ona z ciszą [c’]. Możemy wobec tego powiedzieć, że ta „cisza”, paradoksalnie, nie jest pozbawiona dźwięków. Od początku słychać w niej częstkę

„przeszywającego gwizdu”. „Cisza” antycypuje zatem dźwięk, stając się jego „wy-mowną”, wypełnioną znaczeniami, zapowiedzią. Wyjątkowo wymowna jest dla mnie również przestrzeń denotacji i konotacji obydwu elementów wyrażenia „przeszywający gwizd”, zwłaszcza silnie narzucających się w kontekście treści i tytułu wiersza skojarzeń z innymi możliwymi wyrażeniami utworzonymi z każdego z tych elementów z osobna: przeszywający ból, wzrok, przed którym nie można się ukryć, gwizdek strażnika, gwizd lokomotywy przy rampie w obozie zagłady... W chwili, w której w „ciszy baraków” usłyszę „przeszywający gwizd”, od pierwszego wersu będę słyszała wszystkie te dźwięki.

Co słyszy podmiot wiersza? Czy w tych przestrzeniach odnajduje szansę wypowiedzenia tego, czego nie wypowiada wprost? Dlaczego tego nie robi? Czy jest nim były więzień obozu, czy ktoś, kto więźniem nie był? Czy zna historię tego miejsca? Innymi słowy, czy „przeszywający gwizd jaskółek” staje się sygnałem odwołującym się do jego pamięci czy postpamięci³ słuchowej, czy może wyobraźni?

Odpowiedź na to pytanie jest jednoznaczna w wypadku powieści *Wakacje nad Adriatykiem* Zofii Posmysz⁴, której narratorka, była więźniarka obozu⁵, należy do grona świadków audialnych czy też nauszných tamtych wydarzeń (jak tłumaczy się rozpowszechnioną w badaniach relacji między słuchaniem i pamięcią formułę „ear witness”⁶). Przeżycie opisane w wierszu pod wieloma względami jest rewersem tego, które staje się jej udziałem. Wyzwalających wspomnienia bodźców akustycznych nie percypuje ona bowiem w przestrzeni byłego obozu (którego wymiar wizualny bez wątpienia by je wzmacniał), ale w czasie i miejscu będącymi jego zaprzeczeniem: podczas wakacji nad Morzem Adriatyckim. Narratorka stawia znak równości między czasem wakacji a wolnością, przeciwstawiając im codzienność, którą określa za pomocą metafory znamiennej w kontekście przeżyć w obozie: „[...] wakacje, szczególnie takie z przemieszczeniem w przestrzeni, kiedy wyszło się ze swej

3 Por. M. Hirsch, *Past Lives: Postmemories in Exile*, „Poetics Today” 1996, t. 17, nr 4; eadem, *Żaloba i postpamięć*, tłum. K. Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010.

4 Z. Posmysz, *Wakacje nad Adriatykiem*, Kraków 2017.

5 Sama autorka była więźniarką obozów Auschwitz (1942–1945), Ravensbrück i Neustadt-Glewe. Pierwsze wspomnienia z tamtego okresu zawarła w relacji *Znam katów z Belsen* („Głos Ludu” z 30 września 1945), a pierwszą próbę zmierzenia się z tym tematem w wymiarze fikcji literackiej podjęła w słuchowisku radiowym *Pasażerka z kabiny 45* (1959) i powieści *Pasażerka* (1962). O swoich doświadczeniach w obozach szczegółowo opowiedziała w rozmowie z Michałem Wójcikiem, która ukazała się jako *Królestwo za mgłą* (Kraków 2017). Zmarła w hospicjum w Oświęcimiu i spoczywa na tamtejszym cmentarzu komunalnym.

6 Pojęcie to (którego pierwsze znane użycie w języku angielskim datuje się na rok 1539) definiowane jest przez np. Raymonda Murraya Schafera w *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Rochester 1994, s. 6). W kontekście problematyki mojego artykułu zob. zwłaszcza: C. Birdsall, *Earwitnessing: Sound Memories of the Nazi Period*, w: *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, ed. K. Bijsterveld, J. van Dijck, Amsterdam 2009, s. 169–181. Por. też A. Klichowska, K. Marciniak, *Przeuszone w tłumaczeniu*, „Znak” 2021, z. 5.

codzienności jak z celi więziennej [...] to prawie odrębne życie w życiu”⁷. Powraca ona wprawdzie do byłego obozu Auschwitz – który w czerwcu 1945 roku jest już dla niej „miejszem pamięci”⁸ (prywatnej, a zarazem zbiorowej⁹) – jednak zbudowanie tam „świata powtórnego”¹⁰) uniemożliwia jej gest innego więźnia obozu, Profesora. Wiele lat później odpowie na ten gest w wymaginowanej rozmowie z nim: „I cóżeś myślał, Profesorze [...], kiedy spokojnej, ufnej w sens tego powrotu powiedziałaś «Precz!» i «Nie wracaj tu nigdy!»? Że zwracasz mnie życiu, zmuszając, abym nauczyła się wolności?”¹¹.

Akcja powieści rozgrywa się w dwóch planach czasowych, oddalonych od siebie wieloletnim dystansem: teraźniejszości (wakacji nad Adriatykiem) i przeszłości (w obozie). Tym, co je łączy, co prowadzi narratorkę od teraźniejszości do przeszłości, są bodźce dźwiękowe i wywołane nimi przeżycia. Bodźce najpierw niespodziewane, następnie przez nią oczekiwane, wreszcie, wychwytywane z otoczenia wyjątkowo czujnie i z narastającą świadomością. Przejście między obydwoma planami czasowymi nazywa ona „zmianą wymiaru” – w kluczowej dla zawiązania fabuły konstatacji, którą wypowiada po pierwszym, najgłębszym przeżyciu audialnym. Jest nim usłyszana przypadkowo na plaży rozmowa prowadzona po niemiecku: „To był Język. Gdy się rozlegał [–] i tam, gdzie się rozlegał, rzeczywistość zmieniała wymiar, a każdy z jej elementów nabierał waloru sygnału, znaku, posłania”¹². Zmiana wymiaru oznacza tutaj zarówno przejście z teraźniejszości do przeszłości, jak i transformację samej teraźniejszości w rzeczywistość o zagęszczonym potencjale semiotycznym – taką, w której znakiem może stać się wszelkie zjawisko akustyczne, nawet to, które określamy mianem szumu i które zwykliśmy odbierać jako przeciwieństwo znaczącego dźwięku. Przeszłość powróciła do narratorki pod wpływem sygnału audialnego, który, mówiąc słowami Paula Ricoeura, zaktywizował to, „czego poniekąd nigdy nie przestała wiedzieć”¹³.

7 Z. Posmysz, *Wakacje...*, op. cit., s. 6.

8 Zob. *Les Lieux de mémoire*, ed. P. Nora, t. 1, Paris 1984; A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, z. 4.

9 Por. P. Nora, *Mémoire collective*, w: *Faire de l’histoire*, ed. J. Le Goff, P. Nora, Paris 1974; E. Bieńkowska, *Mała historia pamięci (pamięć jednostkowa, pamięć zbiorowa)*, „Znak” 1995, z. 5, s. 19–30.

10 Formuła Marka Zaleskiego z jego książki: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Gdańsk 2004.

11 Z. Posmysz, *Wakacje...*, op. cit., s. 13.

12 Ibidem, s. 10.

13 P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006, s. 583.

Na tym wątku złożonej fabuły *Wakacji nad Adriatykiem* – w którym czytam próbę zmierzenia się z różnorodnymi aspektami relacji między słyszeniem, emocjami, (nie)pamięcią i traumą – chciałabym się skoncentrować. Dotyczy on doświadczeń, które Zofia Posmysz opisała językiem literackim, a które współcześnie bada, między innymi, Carolyn Birdsall, Steve Goodman czy James Martin Daughtry. Carolyn Birdsall zwraca uwagę na specyfikę bodźców słuchowych jako tych, które „mogą być aktywnie wykorzystywane do przywoływania wspomnień lub mogą niespodziewanie przywoływać skojarzenia z przeszłością”, przy czym „wspomnienia audialne nie wymagają dokładnego odtworzenia przeszłych dźwięków”¹⁴. Steve Goodman analizuje te bodźce dźwiękowe w kontekście relacji między dźwiękiem a reakcjami i emocjami w czasie wojny, pytając zwłaszcza o „wywołane dźwiękiem reakcje organizmu na strach”¹⁵. James Martin Daughtry funkcję dźwięku w sytuacji zagrożenia charakteryzuje jako „źródło informacji taktycznych dla tych, którzy posiadli umiejętność dekodowania go”, innymi słowy, dla tych, którzy „rozwinęli techniki słuchania tych dźwięków, wyciągając z nich informacje taktyczne”¹⁶. Taką umiejętność opanowała również narratorka *Wakacji nad Adriatykiem* – w stopniu determinującym także jej późniejsze życie.

Jeden z głównych tematów powieści to złożona refleksja nad przyczynami, okolicznościami i sposobami nabywania tej umiejętności. O fakcie, jak ważna w tym procesie jest zdolność szybkiej lokalizacji źródła dźwięku, szybkiego porównania nowych zjawisk akustycznych z już rozpoznanymi, rozróżnienia niuansów, które w innych okolicznościach nie miałyby znaczenia i z tego względu pozostałyby, bo mogłyby pozostać, nieusłyszane lub nieuświadomione, zaświadczały wyjątkowo liczne w powieści i precyzyjne opisy przeżyć audialnych. Na przykładzie jednego z nich przyjrzymy się funkcji kluczowych dla tych opisów figur stylistycznych – w tym gradacji, porównania, nagromadzenia – jaką jest ukazanie stopnia intensywności doznań i refleksji podejmowanej przez podmiot percepcji słuchowej w procesie dekodowania zjawisk akustycznych. W świecie opisanym przez narratorkę dekodowanie oznacza próby wyłowienia z „kaskady dźwięków” tych brzmień,

14 C. Birdsall, *Earwitnessing: Sound Memories of the Nazi Period*, op. cit., s. 172: „Sounds can be actively used for memory recall or can unexpectedly evoke associations with the past, yet these sound memories do not necessitate an exact reproduction of those past sounds”.

15 S. Goodman, *Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Boston 2009, s. XVIII: „sonically provoked [...] reactions of the body to fear”.

16 J. Martin Daughtry, *Thanatosonics. Ontologies of Acoustic Violence*, „Social Text” 2014, 119, vol. 32, no. 2, s. 26: „source of tactical information for those who had the skill to decode it”; idem, *Belliphonic Sounds and Indoctrinated Ears*, w: idem, *Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*, New York 2015, online edn: www.oxfordcholarship.com (dostęp: 01.02.2021), Oxford Academic, 22 October 2015: „developed techniques for listening to these sounds, extracting tactical information from them”. S. Feld, *Acoustemology*, w: *Keywords in Sound*, ed. D. Novak, M. Sakakeeny, Durham–London 2015, s. 12–21. Zob. też: T. Gregorczyk, *Dźwięki wojny. Tanatosonika Martina Daughtry’ego*, „Fragile” 2015, nr 8.

które mogą ostrzec przed niebezpieczeństwem, a tym samym ocalić życie, i nadania im rangi znaków możliwych do odczytania – dzięki porównaniu z tym, co już znane z rzeczywistości obozu:

Głos spada na mnie z wysoka, w stronę, z której przybywa, zwracam oczy ślepe od białego blasku. «E, ty tam!» Przepuszczony przez mgłę, jak przez specjalny filtr obcinający dźwięki o wysokiej jak i o niskiej częstotliwości, Głos nijaki, pozbawiony wszelkiej barwy, indywidualności, bezosobowy, jak bezosobowa jest Moc, w której posiadaniu się znalazłam [...] szmer towarzyszy tym słowom, jakby ktoś poruszył się gwałtownie, i zaraz za tym szmerem to kłaśnięcie, trzask, przypominający coś, ale co, może przełamania szczapy na kolanie, trwoży mnie ten trzask, chociaż nie wiem, dlaczego [...]. Głos, mimo owego filtru z mgły, jest chlaszczący jak ów trzask tajemniczy [...], ten szczęk, do czego jest podobny, kiedyś go słyszałam, musiałam słyszeć, znam ten dźwięk, skąd go znam, jakby ktoś językiem klasnął o podniebienie, potężnym językiem o potężne podniebienie, o wiele mocniejszy, ostrzejszy jest ten dźwięk, więc może pstryknięcie z palców lub plaśnięcie w dłoń, bardzo twarde, bardzo kościste, albo jakby ktoś z bata... [...]. Gwizdki rozdierają mgłę, nie, to nie był głos kołatki, pierwsze szczęknięcie, jakie wydaje drewniane pióro, przeskakując przez opornik, ten dźwięk z wysoka, sponad pasa mieniającej się jasności jest mi znany stąd, należy do Kolonii, do rzeczywistości wiążącej mnie absolutnie i bez reszty, jest uwerturą dźwięku, który zabija¹⁷.

Wyjątkową sugestywność tego opisu buduje kilka wymiarów: semantyczny, retoryczny, stylistyczny, wreszcie, brzmieniowy. Tym, co zwraca moją uwagę jako pierwsze, jest podkreślające bezbronność usytuowanie podmiotu percepcji słuchowej poniżej źródła dźwięku. Dźwięk ten, określony mianem „głosu”, jako „spadający z wysoka” charakteryzuje się ekspansywnością, w której wspiera go „biały blask” oślepiający narratorkę, innymi słowy, odbierający sprawność i sprawczość innemu jej zmysłowi, wzrokowi. Drugim zjawiskiem, dramatycznie utrudniającym narratorkę zorientowanie się w sytuacji, jest to, co określa ona mianem „mgły”, mającej wpływ na sposób rozchodzenia się dźwięków: „obcinając” te o wysokiej i niskiej częstotliwości, pozbawia ów głos istotnych w procesie dekodowania cech swoistych. Ten, który narratorka w efekcie słyszy, jest „nijaki, pozbawiony wszelkiej barwy, indywidualności” i, tym samym, uniemożliwia zidentyfikowanie, skłaniając ją do refleksji, że znalazła się „w posiadaniu” czegoś bezosobowego, co nazywa „Mocą”. Kolejnymi zjawiskami audialnymi, które docierają do jej uszu, są „szmer”, „kłaśnięcie” i „trzask”. Próby ich identyfikacji za pomocą porównania z czymś, co zna, prowadzą do wniosku, że pierwszy brzmi, „jakby ktoś poruszył się gwałtownie”, natomiast trzeci przypomina „przełamanie szczapy na kolanie”. Zarówno przysłówek z pierwszego wyrażenia, jak i rzeczownik odczasownikowy z drugiego z wymienionych, są nacechowane wyraźnie negatywnie. Wyznanie *expressis verbis*, że dźwięk ten budzi jej „trwogę”, idzie w parze z informacją

17 Z. Posmysz, *Wakacje...*, op. cit., s. 68–70.

zapośredniczoną w szeregu równie pejoratywnych określeń, za pomocą których opisuje skojarzenia, jakie przywodzi jej na myśl ów trzask, a przede wszystkim, podobny do niego, „chlaszczący” głos. Kiedy narratorka zauważa, że głos ten jest taki, „jakby ktoś językiem klasnął o podniebienie”, dodaje, dwukrotnie powtarzając przymiotnik: „potężnym językiem o potężne podniebienie”. Wrażenie audialne zostaje tutaj spotęgowane zarówno przez wspomniany zabieg powtórzenia, użycie przymiotników w stopniu wyższym: „o wiele mocniejszy, ostrzejszy jest ten dźwięk”, jak i hiperbolizację kolejnego wrażenia: „plaśnięcie w dłoń, bardzo twarde, bardzo kościste”.

W przestrzeni obozu skojarzenia te nasycają się porażającymi znaczeniami. Pochodzą one wprost z tej rzeczywistości, tej, która „wiąże absolutnie i bez reszty”: zarówno „gwizdki rozdzierające mgłę”, z imiesłowem oznaczającym przemoc, jak i wyrażenie „jakby ktoś z bata...”, ze znamioną elipsą czasownika „strzelać”. Wiemy już to, czego narratorka nie wypowiada wprost: że źródło tego ostatniego dźwięku nie sprzyja człowiekowi, nie jest nawet wobec niego neutralne, jak „głos kołatki, pierwsze szczęknięcie, jakie wydaje drewniane pióro, przeskakując przez opornik”. To szczęk ładowanej broni – „uwertura dźwięku, który zabija”.

Proces wzmożonej percepcji zjawisk audialnych i dekodowania wielu z nich jako znaków, które poddają się temu zabiegowi, dokonuje się w powieści również w planie teraźniejszości. Jego opisy przynoszą precyzyjną analizę konsekwencji determinujących późniejsze życie kogoś, kto był zmuszony nauczyć się owej sztuki w sytuacji granicznej. W procesie tym uwagę zwraca przede wszystkim wywołane traumatycznymi przeżyciami i noszące znamiona stresu pourazowego wyczulenie na te bodźce akustyczne, które dla innych pozostają neutralne. Przeżycia narratorki *Wakacji nad Adriatykiem* są świadectwem, w jak wysokim stopniu przymus deszyfracji zjawisk akustycznych, nabyty w sytuacji traumatycznej w przeszłości, wpływa na sposób funkcjonowania człowieka w świecie. Najważniejszym z nich jest wyróżnienie zmysłu słuchu kosztem pozostałych, nierzadko prowadzące do hiperakuzji: „[...] rozpoznają już kroki każdego z tamtych czworga, tryb życia z zamkniętymi oczami bardzo wyrabia słuch, wyczula na dźwięki zazwyczaj niesłyszane, nieodbierane [...]”¹⁸. Wyjątkowo wysoki stopień osiąga zwłaszcza skupienie narratorki na głosie turysty, którego wypowiedź w języku niemieckim stała się dla niej wyzwalczem wspomnień, aktywizującym retrospekcję traumy. Nie poprzestaje ona na rejestracji tego głosu, ale poddaje analizie jego cechy, próbując na ich podstawie domyślić się czegoś o stosunku do niej i zamiarach tego człowieka, a ostatecznie – dotrzeć do sedna nurtującego ją pytania, co robił

¹⁸ Ibidem, s. 173.

podczas wojny: „[...] przeszedł do szeptu [...]. Co krył przede mną? Swoją mowę, akcent, a może głos?”¹⁹. Wśród licznych opisów tego mechanizmu, jakie przynosi literatura przedmiotu, wyjątkowo trafnie w kontekście fabuły *Wakacji nad Adriatykiem*, również w wymiarze stylistycznym, brzmi opis Daughtry’ego:

[o]to siła retrospekcji: to tak, jakby traumatyczne doświadczenie, po zawłaszczeniu przestrzeni podmiotu, pozostawiało w nim tajną armię okupacyjną, która łączy się z tymi, którzy wejdą w tę przestrzeń później, zamaskowani w dźwięku lub innych bodźcach. [...] To połączenie bodźców sensorycznych z teraźniejszości z bodźcami z przeszłości, przechowywanymi gdzieś poza zasięgiem świadomości świadka, generuje traumatyczny pęd retrospekcji²⁰.

Język niemiecki, usłyszany przez narratorkę powieści Zofii Posmysz podczas wakacji, to zatem ten, który niespodziewanie wdzierając się w jej przestrzeń, „dołącza” do języka „tajnej armii okupacyjnej”, która zawłaszczyła ją w Auschwitz. O ile traumatyzujące bodźce dźwiękowe z przeszłości mogły pozostawać „poza zasięgiem świadomości” narratorki, to w teraźniejszości wykonuje ona mozolną pracę świadomości, woli i pamięci, żeby zrozumieć nie tylko swój los, ale też to, co go nazaczyło.

Wakacje nad Adriatykiem w opisanym tutaj aspekcie czytam jako wyjątkowe studium przymusowej hiperaktywności słuchowej człowieka, który w przeszłości był świadkiem i uczestnikiem wydarzeń granicznych. Człowieka, który rekonstruuje swoją opowieść o przeszłości na podstawie bodźców dźwiękowych usłyszanych w całkowicie innych okolicznościach i natychmiast ustępujących pod naporem tych wywołanych z jego pamięci. Czas wakacji nad Adriatykiem staje się dla narratorki czasem głębokiego i coraz bardziej świadomego wchodzenia w audialny wymiar tej części teraźniejszości, w którą wtargnęła przeszłość. Czasem „słyszającej pamięci”²¹.

BIBLIOGRAFIA

Bieńkowska Ewa, *Mała historia pamięci (pamięć jednostkowa, pamięć zbiorowa)*, „Znak” 1995, z. 5.

Birdsall Carolyn, *Earwitnessing: Sound Memories of the Nazi Period*, w: *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, ed. Karin Bijsterveld, José van Dijck, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009, s. 169–181.

¹⁹ Ibidem, s. 23.

²⁰ J. M. Daughtry, *Acoustic Territories*, w: idem, *Listening to War...*, op. cit.: „This is the power of the flashback: it is as if the traumatic experience, having territorialized the subject, leaves a secret occupying army inside her to link up with those that enter that space later, cloaked in sound or other stimuli. [...] It is the confluence of sensory stimuli from the present with past stimuli, stored somewhere just out of reach of the witness’s consciousness, that generates the traumatic thrust of the flashback”.

²¹ Parafrazuję formułę „widzącej pamięci” Marka Zaleskiego: *Formy...*, op. cit., s. 42.

Daughtry James Martin, *Belliphonic Sounds and Indoctrinated Ears*, w: idem, *Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*, New York 2015, online edn: www.oxfordcholarship.com, Oxford Academic, 22 October 2015.

Daughtry James Martin, *Thanatosonics. Ontologies of Acoustic Violence*, „Social Text” 2014, 119, t. 32, nr 2.

Feld Steve, *Acoustemology*, w: *Keywords in Sound*, ed. David Novak, Matt Sakakeeny, Duke University Press, Durham–London 2015.

Goodman Steve, *Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, MIT Press, Boston 2009.

Gregorczyk Tomasz, *Dźwięki wojny. Tanatosonika Martina Daughtry’ego*, „Fragile” 2015, nr 8.

Hirsch Marianne, *Past Lives: Postmemories in Exile*, „Poetics Today” 1996, t. 17, nr 4.

Hirsch Marianne, *Żaloba i postpamięć*, tłum. Katarzyna Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. Ewa Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

Klichowska Agata, Marciniak Krzysztof, *Przeuszone w tłumaczeniu*, „Znak” 2021, z. 5.

Les Lieux de mémoire, ed. Pierre Nora, t. 1, Gallimard, Paris 1984.

Nora Pierre, *Mémoire collective*, w: *Faire de l’histoire*, ed. Jacques Le Goff, Pierre Nora, Gallimard, Paris 1974.

Posmysz Zofia, *Wakacje nad Adriatykiem*, Znak, Kraków 2017.

Ricoeur Paul, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. Janusz Margański, Universitas, Kraków 2006.

Schafer Raymond Murray, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester 1994.

Szpociński Andrzej, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, z. 4.

Zagajewski Adam, *Jaskółki Oświęcimia*, w: idem, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2017.

Zaleski Marek, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

SUMMARY

Anna Tenczyńska

„Overture of the Sound That Kills”. On One Aspect of *Wakacje nad Adriatykiem* [*Vacations on the Adriatic*] by Zofia Posmysz

The topic of this paper is the relationship between particular experiences and reactions, caused by auditory perception, and a certain semiotic order created by these experiences, when they occur in an extreme situation, become repetitive, and are suddenly retrieved from memory. It aims to examine this relationship in Zofia Posmysz’s novel *Wakacje nad Adriatykiem* [*Vacations on the Adriatic*], which might be read as a study of a forced hyperactivity of the subject of auditory perception, who reconstructs a story about her past based on unexpected sound stimuli heard again, but in completely different circumstances. Hence, the subject matter of the paper is the analysis of the relationship between listening,

emotions, memory, and trauma of the novel's narrator, who in her youth became an "ear witness" of a concentration camp reality. Her story is a testimony to the extent to which the compulsion to decipher all kinds of acoustic phenomena can affect human functioning in the world. Giving priority to the sense of hearing at the expense of the other senses is here associated with hyperacusis and other disorders of the post-traumatic stress. These experiences, which Posmysz described in her artistic language, are currently explored, for example, by Carolyn Birdsall in her studies on sound memories of the Nazi period, by Steve Goodman who analyzes them in the context of the relationship between sound and emotions, especially fear, or by James Martin Daughtry who examines them as a process of decoding sounds as tactical signs, serving, during a war, as a source of information that can save lives.

Keywords

sound, memory, trauma, concentration camp, *Wakacje nad Adriatykiem*