

RAFAŁ KOSCHANY

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa
e-mail: rafal.koschany@amu.edu.pl
<https://orcid.org/0000-0002-9343-9885>
<https://doi.org/10.14746/h.2025.4.2>

Głos. Uwagi na temat filmu „Nothing Compares” Kathryn Ferguson (2022)

Voice: Notes on the film Nothing Compares by Kathryn Ferguson (2022)

Abstract. *The starting point for this reflection is the documentary film Nothing Compares by Kathryn Ferguson, a portrait of the Irish singer Sinéad O’Connor, which—as it turned out—premiered merely a year and a half before her death (January 22, 2022 / July 26, 2023). However, this is not a conventional “life and work” portrait tracing the artist’s creative journey “from beginning to present,” but rather a selectively presented fragment of her life, with key episodes that led to the largely implied “present.” Ferguson positions O’Connor’s voice the interpretive, narrative, and existential key to this story. In the article, the term “voice” is used as a polysemous concept, allowing both the film’s director and the author of its interpretation to capture the unique phenomenon of its subject.*

Keywords: Sinéad O’Connor, documentary film, music documentary, voice, activism

Słowa kluczowe: Sinéad O’Connor, film dokumentalny, dokument muzyczny, głos, aktywizm

Film dokumentalny *Nothing Compares* Kathryn Ferguson, będący portretem Sinéad O’Connor, premierę miał 22 stycznia 2022 r. – jak się okazało – zaledwie półtora roku przed śmiercią bohaterki (26 lipca 2023 r.). Zastosowane w nim rozwiązania artystyczne i narracyjne (o których będzie mowa w dalszej części wywodu) sugerują potrzebę spojrzenia na „życie i dzieło” irlandzkiej wokalistki niejako wstecz, z uwagą skoncentrowaną – zgodnie z postawioną tu hipotezą interpretacyjną – na tytułowym dla niniejszego tekstu głosie. W ten sposób pozornie dwa ontologicznie porządki udaje się, jak mam nadzieję, uspołnić, a zbierane wyrazy

przekonania odnośnie do fenomenu głosu O'Connor potraktować jako *background*, który reżyserka sfunkcjonalizowała w filmowej narracji i który podczas analitycznego seansu w pełni wybrzmiewa.

1. Mieć głos i dać głos

Wypada zacząć od kilku uwag na temat polisemiczności „głosu”. Po pierwsze, mowa tu o fizykalnych i biologicznych warunkach oraz parametrach wydawania dźwięku przez istoty żyjące, ale także o dźwiękach przyrody lub nawet „od-głosach” rzeczywistości nieożywionej. W tym kontekście w zapowiedzianej interpretacji ważne okażą się podstawowe skojarzenia na ten temat, językowo utrwalone choćby w związkach frazeologicznych typu „na cały głos”, „mieć głos”, ale także „zedrzyć głos” czy „stracić głos”.

Po drugie, za tym podstawowym wymiarem słowa „głos” idzie oczywiście skojarzenie z *talentem* do jego wykorzystania, zwłaszcza w kontekście śpiewu (choć trzeba wziąć pod uwagę również inne predyspozycje zawodowe oparte na głosie: aktorów, lektorów, dziennikarzy). Talentem przyrodzonym w taki sposób, jak u ptaków, ale przede wszystkim chodzi o śpiew człowieka – naturalną i/lub wyuczoną zdolność specjalnej artykulacji i ekspresji głosu.

Po trzecie, głos to także zdolność mówienia i prawo przemawiania. „Mieć głos”, „zabrać głos”, „dać głos”, „dojść do głosu”, „przemawiać (śpiewać) w czyimś imieniu”, ale też „odebrać komuś głos”, „nie mieć głosu” – by znów posłużyć się frazeologią jako repozytorium językowych i semantycznych skojarzeń.

Wreszcie po czwarte, należy uwzględnić „głos” oddany w „głosowaniu” – o dużym lub mniejszym znaczeniu, o lokalnym bądź globalnym zasięgu, o prywatnym i/lub politycznym wymiarze. Zwykle zresztą trudno te zakresy znaczeniowe i ich odpowiedniki w realnej (politycznej) rzeczywistości traktować jako rozłączne. Opowieść zaprezentowana w filmie Ferguson potwierdza, że także ten „głos” oddawany w „głosowaniu” w najnowszej historii Irlandii okazuje się naznaczony głosem pieśniarki-aktywistki, że – jak się *post factum* okazuje – była ona „głosem pokolenia”.

Ostatecznie zmierzam do stwierdzenia, że wszystkie te językowo utrwalone konotacje odnoszą się do życia i twórczości Sinéad O'Connor, tak jak je sportretowała reżyserka, nawet jeśli zestawimy w ten sposób różne języki: polską frazeologię i anglojęzyczną narrację, wraz z całym kontekstem językowym, w którym funkcjonowała bohaterka. Sama historia przybiera cechy uniwersalne – zaczyna się od eksplozji talentu, ale kolejne etapy naznaczone są już „głosem” o wydźwięku politycznym, społecznym, egzystencjalnym. Zróżnicowane „głosy” opinii publicznej, z rozpiętością od nagonki do kultu, a także – co warto zauważyć – nie zawsze w pełni kontrolowany udział samej bohaterki w tych procesach, komplikujących się w miarę rozwoju mediów społecznościowych, doprowadziły do wielu potknięć i upadków na jej drodze artystycznej i publicznej.

2. Głos Sinéad O'Connor

W ramach nagromadzonych przez lata opinii na temat kariery Sinéad O'Connor panowało i panuje raczej wspólne przekonanie, że wszystko zaczęło się od głosu, właśnie głosu rozumianego jako przejaw wyjątkowego talentu. W opiniach tych, zawartych w licznych mniej i bardziej oficjalnych wypowiedziach, padają określenia takie jak głos „czysty” czy „anielski”, a także – trudniejsze do przetłumaczenia – „haunting” (głos, który nawiedza, głos niepokojący, przejmujący, zniewalający, hipnotyzujący, zapadający w pamięć) i „stunning” (zduńiewający, olśniewający, zjawiskowy).

Z kolei w wypowiedziach pretendujących do nieco bardziej analitycznych można wyczytać również dość zgodną charakterystykę tego głosu: jednego z najpiękniejszych i najciekawszych w historii muzyki popularnej¹; o oryginalnej, nie do podrobienia barwie; o charakterystycznym „przedgwieźdę” i możliwościach interpretacyjnych; o opanowanych stylach muzycznych i technikach śpiewu (w tym wpływach arabskich, bel canto czy tradycyjnych irlandzkich, jak *sean nos*); o ogromnej rozpiętości w ukazywaniu emocji i oddziaływaniu na nie; wreszcie o połączonych rejestrach delikatności i siły („Jej bezprecedensowe eksperymenty z głosem przechodzącym od niebiańskich tonów do ziemskiej chropowatości pokazują całą skalę jej możliwości”²). Utwierdza w tej opinii reżyserka filmu dokumentalnego, ale także autorki i autorzy książek, recenzji czy wspomnień poświęconych O'Connor (pomijam oddolne komentarze, zresztą czasem bardzo kompetentne, które umieszczano pod filmami na przykład na platformie YouTube, co zrozumiałe – ze zwielokrotnionym natężeniem po śmierci wokalistki). Dla przykładu można dokonać niejako klamrowego zestawienia cytatów-opinii. Dermott Hayes, autor książki *Sinéad O'Connor. So Different* z 1991 r., co świadczy (ponad trzy dekady temu, w zasadniczo odmiennej rzeczywistości wydawniczej) o ogromnej potrzebie szybkiej reakcji na rozwój tak nieoczywistej kariery i tak zgodnie ocenianego talentu³, w ten sposób pisał o najsłynniejszym popisie wokal-

¹ Kazimiera Szczuka, recenzując książkę Allyson McCabe *Dlaczego warto rozmawiać o Sinéad O'Connor*, przyznając się także do pokoleniowej fascynacji bohaterką, właściwie bez żadnych dodatkowych zastrzeżeń pisze o „irlandzkiej dziewczynie obdarzonej najpiękniejszym na świecie głosem”. Zob. K. Szczuka, *Dlaczego Sinéad O'Connor*, „Dwutygodnik” 2024, nr 394, <https://tinyurl.com/3eeczrf9> [dostęp: 19.01.2025].

² J. Guterman, *Sinéad. Życie i muzyka*, przeł. J. Błot, Oficyna Wydawnicza Atut, Lublin 1991, s. 46.

³ Co równie ciekawe, wydanie przekładu polskiego nastąpiło już rok później: D. Hayes, *Sinéad O'Connor. So Different / Tak inna*, przeł. R. Gloger, Britannica Press & Education, Poznań 1992. Równie szybką reakcją wykazał się cytowany powyżej Jimmy Guterman, publikujący swą książkę w tym samym 1991 r. W każdym razie to kolejny przykład książkowej biografii artystki, która ukazuje się – mniej więcej – po drugiej płycie, *I Do Not Want What I Haven't Got*, będą-

nym piosenkarki, czyli jej wersji piosenki Prince’a (przy okazji także – o równie słynnym teledysku ilustrującym utwór):

To właśnie to. Łza. Łza, z której wypłynęło 6 milionów płyt. Sinéad O’Connor śpiewa *Nothing Compares 2U*, a ty jesteś sparaliżowany, przerażony, zdruzgotany. Dlatego właśnie, że ona płacze na tym video i jej wzniosły głos jest zaledwie o decybel cichszy od rozdzierającego szlochu⁴.

Trzydzieści dwa lata później, w roku 2023, już po śmierci piosenkarki, Allyson McCabe, autorka książki *Dlaczego warto rozmawiać o Sinéad O’Connor*, pisze o „niezwykłych, niemal nadprzyrodzonych zdolnościach wokalnych”⁵ swej bohaterki, a odnosząc się do *Nothing Compares 2U*, dokonuje mikroanalizy wykonania oraz – znów, w podobnym geście – wciąga w to czytelnika:

W którym momencie popłynęły wam łzy? Czy w ogóle dotrwaliście do chwili, gdy zaczyna przeciągać tę jedną nutę, co brzmi jak skowyt bólu przechodzący w podmuch wiatru?⁶

By nie poprzestać jednak na opiniach osób emocjonalnie związanych z dokonaniami wokalnymi swej bohaterki oraz na krytycznomuzycznych, czasem nazbyt poetyckich ich opisach, warto przywołać kilka bardziej konkretnych argumentów. Mowa tu mianowicie o technicznej doskonałości, jaką w operowaniu głosem O’Connor osiągnęła (co zapewne w znacznej mierze należy wiązać z przyrodzonym talentem). Na przykład w warunkach studyjnych potrafiła zaśpiewać kilka razy te same frazy czy większe fragmenty dokładnie tak samo, ale – intencjonalnie (a nie jako „próbki”) – w różnych rejestrach czy oktavach, tak że złączenie dwóch ścieżek na etapie postprodukcji dawało efekt głosu w znacznym stopniu „pogłębio-nego”, „przestrzennego”. Najwyraźniej to słychać w utworze *Empire* (w którym wraz z Benjaminem Zephaniahem wystąpiła na zaproszenie zespołu Bomb The Bass) – efekt jest wręcz wyraźnie stereofoniczny, „strona lewa” i „strona prawa” to dwie wersje tych samych fraz wokalnych, które w kulminacyjnym momencie utworu zostają scalone – dopiero wtedy tworząc wrażenie pełni głosu wokalistki. Dla osób niewtajemniczonych lub nieszukających podobnych zabiegów nie zawsze przyczyna tego efektu była uchwytana i być może stąd tak często padające w tym kontekście określenia typu „haunting”. Równie nieuchwytny, niemożliwy do obiektywnego opisu, był pewien naturalny rejestr śpiewu (właśnie mniej niż techniczne możliwości wokalne – od wysokiego tonu do rockowego krzyku), który tak urzekał rzesze najzagorzalszych do dziś fanów.

cej – jak z perspektywy czasu tym lepiej widać – tak spektakularnym, jakby nie do pomyślenia sukcesem. I kolejny raz właściwie natychmiast ukazuje się polskie wydanie publikacji.

⁴ *Ibidem*, s. 6.

⁵ A. McCabe, *Dlaczego warto rozmawiać o Sinéad O’Connor*, przeł. Z. Szachnowska-Olesiejuk, Filtry, Warszawa 2024, s. 36.

⁶ *Ibidem*, s. 94.

Powyższa uwaga, w znacznym stopniu techniczna, w żadnym razie nie umniejsza zdolnościom i wirtuozerii. Wręcz przeciwnie, niejako po drugiej stronie podobnej charakterystyki – i to jest znacznie ważniejsze – znajduje się talent do występów na żywo. To był bezdyskusyjny żywioł piosenkarki; w początkowym i zarazem szczytowym momencie kariery była z tego powodu bardzo chętnie zapraszana np. do telewizyjnych programów, w których występ dawał gwarancję pokazu talentu *stricto* wokalnego. Przy okazji należałoby także wyróżnić występy i nagrania (ale przede wszystkim jednak występy na żywo) – a *cappella*. To jest zapewne najwyższa miara talentu i możliwości wokalnych, u O’Connor dodatkowo związana z kultywowaniem tradycji pieśni irlandzkiej i sposobów jej wykonywania.

Sinéad O’Connor była także piosenkarką niezwykle często włączaną do wszelkiego rodzaju kolaboracji (używam tego słowa z celowanym nawiązaniem do tytułu albumu Irlandki – *Collaborations* właśnie – zawierającego 17 utworów, jej najlepszych, jak wówczas zapewne sądziła, efektów współpracy). Nagrań wspólnych, piosenek wykonanych w duecie (tu także udział jako drugi głos w większym zespole) zrealizowała oczywiście znacznie więcej. Wydaje się, że to też jest dowód uznania innych artystów, którzy potrzebowali tego głosu: uznawali go za ważny zapewne we wszystkich kontekstach znaczeniowych, o jakich była tu mowa. Osobny wątek, ale powiązany z poprzednim, stanowią – również zwykle na zaproszenie – liczne przykłady udziału w tzw. chórkach (polski język branżowy – przez zdrobnienie – nieco deprecjonuje tego rodzaju współpracę, w angielszczyźnie funkcjonują i bardziej neutralne, i z poważniejszym odniesieniem do wagi podobnych przedsięwzięć, określenia takie jak „backing”, „supporting” czy „background vocals”, a także – co wydaje się szczególnie adekwatne w omawianym kontekście – „vocal harmonies”). To jednak rzadkość, by wokalistka tego formatu właściwie zawsze i do końca w ten sposób się udzielała. Jako przykład można tu wymienić kilka piosenek Johna Granta z głosem O’Connor w tle (wszystkie z jego płyty *Pale Green Ghosts*, 2013): *Glacier*, *Why Don’t You Love Me Anymore*, *It Doesn’t Matter to Him*, czy liczne wcześniejsze tego rodzaju produkcje, m.in.: współpraca z zespołem World Party w nagraniu piosenek *Hawaiian Island World* (z płyty *Private Revolution*, 1987) i *Sweet Soul Dream* (z płyty *Goodbye Jumbo*, 1990); z Peterem Gabrielem (utwór *Come Talk to Me* z płyty *Us*, 1992)⁷; z Luką Bloomem (utwory *Soshin* oraz *Moonslide* z płyty *Between the Mountain and the Moon*, 2001); z Damienem Dempseyem (utwór *Chris and Stevie* z płyty *Almighty Love*, 2012).

Sinéad O’Connor można by również określić jako mistrzynię coveru. To są konkretne całe lub prawie całe płyty, jak *Am I not Your Girl?* z 1992 r. (zawierająca głównie ważne w doświadczeniach i rozwoju muzycznym wokalistki standardy jazzowe i musicalowe) czy *Throw Down Your Arms* z 2005 r. (większość repertuaru tu umieszczonego to klasyczne, „rdzenne” utwory reggae, również – jak sama

⁷ O wiele bardziej znany jest klasyczny duet obojga z tej płyty – *Blood of Eden* (z płyty *Collaborations*).

przyznała – ratujące jej życie⁸), ale także, znów, sporo pojedynczych piosenek, na innych – swoich i nieswoich – płytach oraz w rozproszeniu. Należy tu również wspomnieć o wykonaniach tradycyjnych pieśni irlandzkich; mały tego ślad znajduje się na płycie *Sean-Nós Nua* z 2002 r. (jak można by przetłumaczyć tytuł – chodzi o to, co „stare” czy tradycyjne właśnie, także w zakresie techniki śpiewu, ale przerobione „na nowo”). Przesłuchanie tak zgromadzonych repetycji i reinterpretacji prowadzi do przekonania, że O’Connor potrafiła zaśpiewać wszystko, ale oczywiście owo „wszystko” było śpiewane „własnym głosem”, prowadzącym niejednokrotnie do kompletnej odmiany oryginalnej, pierwotnej wersji. Efekty bywały zaskakujące, a piętno wykonania *Nothing Compares 2U* jest w tym wątku wręcz symboliczne, bowiem cover stał się nie tylko wersją znaną lepiej od wersji autora (którą zresztą wykonał on i zarejestrował dopiero po sukcesie O’Connor), ale także najbardziej znanym utworem z całego repertuaru wokalistki.

Na koniec tej – z pewnością niepełnej – listy argumentów warto jeszcze dodać, że Sinéad O’Connor jest/była też autorką piosenek wykorzystywanych w filmach i pisanych dla filmu oraz że jej muzyczną twórczość wielokrotnie poddawano – często już bez jej udziału – wszelkiego rodzaju przeróbkom, remiksom, a nawet swoistym eksperymentom. O ile bowiem utwory inspirowane kompozycjami Irlandki to przypadki mniej lub bardziej udanych przetworzeń, o tyle próba wyabstrahowania z piosenki samej warstwy wokalne stanowi już raczej eksperyment – nie tyle muzyczny, ile mający za cel swoiste „unaocznienie” głosu jako fenomenu⁹. Pozostaje wreszcie konieczność wspomnienia, że dla wielu wokalistek (i wokalistów) śpiewanie i oryginalnych piosenek Sinéad O’Connor, i *Nothing Compares 2U* w jej wersji, stanowią wyzwania mierzenia się z głosem i interpretacją uznawanymi za niedoścignione.

3. *Nothing Compares*

Film *Nothing Compares* Kathryn Ferguson¹⁰ nie jest, po pierwsze, konwencjonalnym portretem z cyklu „życie i dzieło”, opowiadającym twórczą drogę artystki „od początku do dzisiaj”, ale w określony sposób przedstawionym fragmentem życia (1987–1992), którego kluczowe epizody doprowadziły do owego – pozostającego w dużym stopniu jedynie domyślnym (głównie ze względu na chronologię i koin-

⁸ *Jah Nuh Dead*, interview by Nicholas Jennings, „Inside Entertainment”, July 2005, w: Sinéad O’Connor. *The Last Interview and Other Conversations*, Melville House Publishing, Brooklyn–London 2004, s. 99.

⁹ Współczesne narzędzia technologiczne pozwalają na coraz doskonalsze „preparowanie” muzyki, także bez dostępu do roboczych, studyjnych nagrań poszczególnych ścieżek. W kontekście tego wątku można wymienić przykład piosenki *Troy*, z której wydobyto samą partię wokálną.

¹⁰ Reżyserka dekadę wcześniej zrealizowała wideoklip do piosenki O’Connor *4th & Vine* z albumu *How About I Be Me* z 2012 r.

cydencję zdarzeń) – „dzisiaj”. Dlatego też, po drugie, nie jest to film powodowany jakimś konkretnym jubileuszem, wydaniem płyty, nową kontrowersją czy osobistą tragedią. Pierwsza z nich dopiero miała nadejść (samobójcza śmierć 17-letniego syna wokalistki, Shane’a, miała miejsce 7 stycznia 2022 r., a zatem kiedy film był już właściwie w pełni gotowy) i wydaje się, że wśród przyczyn nakręcenia dokumentu przez Ferguson były autentyczne zainteresowania postacią bohaterki, siłą jej oddziaływania na społeczeństwo (nie tylko irlandzkie), a także – być może – rodzaj oczekiwania: na nowe dokonania oraz zapewne na lepsze wieści o zdrowiu O’Connor (wcześniejszy okres naznaczony był licznymi wypowiedziami artystki i doniesieniami mediów na temat jej kondycji psychicznej).

W analizie filmu chciałbym przede wszystkim pokazać, że – w opowieści o genialnym debiucie, spektakularnym rozbłyску kariery oraz opłaconym na tej drodze wieloma potknięciami i upadkami aktywizmie – tematycznym, kompozycyjnym i egzystencjalnym kluczem do niej Ferguson uczyniła głos Sinéad O’Connor.

Zacznę zatem od tak zapowiedzianej tematy zacji głosu przez reżyserkę, której narracja zaczyna się od krzyku (sama Sinéad mówi: „ja tylko chciałam krzyczeć”¹¹). Dalej słyszymy: „miałam w sobie piosenki, które musiały ze mnie wyjść” – w ten sposób została określona, nieustannie powtarzana od samego debiutu, rola piosenki jako narzędzia autoterapeutycznego. Dla O’Connor śpiew był zawsze reakcją na to, co działo się z jej życiem, a także na milczenie: na to, co przemilczane w jej historii, czego długo nie mogła wypowiedzieć¹², a także na wszystko, co przemilczane w historii ogólnej i życiu społecznym (wcielenie w życie postulatu, by mówić prawdę, owszem, czasem swoiście pojętą i subiektywną, ale czasem boleśnie weryfikowaną przez przyszłość¹³). Wątek ten można uzupełnić fragmentem jednego z pierwszych wywiadów udzielonych pismu „Rolling Stone”: „wychodziłam na spacer i robiłam coś w rodzaju wymyślania piosenek. Myślę, że byłam tak sfrustrowana, że chciałam to hałaśliwie wyrazić – krzykiem lub rykiem wyrazić to wszystko”¹⁴, a także komentarzem jednego z pierwszych biografów artystki: „W charakterystycznym szczerym, brutalnym i odważnym wywiadzie zdecydowała, że jest jej powinnością wypowiedzieć się tam, gdzie inni wybierają milczenie”¹⁵ – to także aktualizacja wspomnianego wcześniej „mówić w czyimś imieniu”, np. w imieniu wykorzystywanych dzieci i kobiet¹⁶, ale także niejako w imieniu samej muzyki. Pytana w 1991 r. o przyszłość rock’n’rolla artystka od-

¹¹ Wszystkie przywołane tu konteksty i cytaty pochodzą z filmu *Nothing Compares*, natomiast – zwłaszcza w odniesieniu do talentu wokalnego i charakterystyki głosu bohaterki – mają swoje poparcie w innych wypowiedziach i opracowaniach.

¹² *Special Child*, interview by Bob Guccione, Jr., „Spin”, November 1991, w: *Sinéad O’Connor. The Last Interview...*, s. 76.

¹³ *Ibidem*, s. 79.

¹⁴ Cyt. za: D. Hayes, *Sinéad O’Connor...*, s. 10.

¹⁵ *Ibidem*, s. 15.

¹⁶ *Special Child*, interview..., s. 68.

powieź zaczęła od trudności w rozdzieleniu muzyki i polityki – „muzyka zawsze była głosem ludzi (głosem ludu)”¹⁷.

W filmowej opowieści pojawia się również wątek matki – „bestii”, którą głos śpiewającego dziecka miał zdolność usypiania (tak mówi dorosła O’Connor). Z kolei we wspomnieniach z jednego z domów opieki nad „trudnymi dziećmi” – jak się dowiadujemy z narracji – nauczycielka muzyki i pozostałe dziewczęta były oszołomione śpiewem 14-letniej Sinéad. Współpracujący z nią muzycy wspominają dalej w filmie, że „znalazła już swój głos”, że jest to „niesamowity dar”, że „skakała po oktawach”, „od szeptu do krzyku”, a także, jakby w ramach podsumowania, że „buntowniczka o najpiękniejszym głosie dała z siebie wszystko”. John Grant, muzyk i późniejszy przyjaciel – na wspomnienie *Mandinki*, utworu, który znalazł się na debiutanckiej płycie – podzielił się następującym wspomnieniem: „pamiętam, że gdy usłyszałem ten głos, wszystko się zatrzymywało”.

Głos Sinéad O’Connor to także w filmie jej poświęconym chwyt (rozumiany jako formalny zabieg) narracyjny. Oprócz tego, co na temat tego głosu – w rozmaitych kontekstach semantycznych – zostało wypowiedziane wprost, reżyserka użyła pewnego, wydawałoby się z pozoru prostego, klucza. Mianowicie nadrzędna opowieść kończy się na roku 1992, w okolicy publikacji – jeśli chodzi o przebieg kariery muzycznej – trzeciej płyty (*Am I Not Your Girl?*), a właściwie na występie w *Saturday Night Live*, stacji NBC, 3 października 1992 r., w którym to programie wykonała *a cappella* *War* Boba Marleya i podarła zdjęcie papieża Jana Pawła II. Chociaż dokładniej rzecz ujmując, dokument zaczyna się i kończy (niejako kłamrowo) na występie podczas koncertu jubileuszowego Boba Dylana – 16 października tego samego roku – kiedy w reakcji na „buczenie” publiczności znów wypowiedziała: *War*.

Cały ten okres – niezależnie od wspomnianych wcześniej wątków – ukazany został jako czas szczytowej formy wokalne artystki. Jego przedstawieniu towarzyszą fragmenty piosenek, występów telewizyjnych i koncertowych, a także wywiadów, w których młoda artystka wypowiada się na różne tematy, dotyczące zarówno spraw prywatnych i zawodowych, jak i politycznych, zwłaszcza skupionych wokół Irlandii. Ten „młody” głos jest delikatny i dźwięczny, także w zacytowanych wypowiedziach. Natomiast „chwyt” polega na tym, że narracja z offu, oprócz wypowiedzi znajomych i współpracowników, w dominującej części oddana została O’Connor „dzisiaj”, tzn. w roku 2021 lub 2022. Ferguson w ten sposób mówiła:

Posiadanie jej głosu było kluczowe. Kiedy udało nam się uzyskać wywiad, stało się absolutnie jasne, że to właśnie jej głos jest sercem filmu. Nie żałowała ani jednej rzeczy... Chciałam, aby film uchwycił absolutną tego istotę¹⁸.

¹⁷ *Ibidem*, s. 82.

¹⁸ A. Sherine, *The Real Sinéad O’Connor*, White Owl, Yorkshire–Philadelphia 2024, s. 129.

Nie zobaczymy tu zatem konwencjonalnie filmowanej „gadającej głowy”. Jest sam głos: właściwie stary, zniszczony, tak inny, że – nie był to oczywiście jedyny powód – wymagał podpisu: „głos Sinéad O’Connor”. Nieco wcześniej Allyson McCabe zanotowała w swej książce:

W 2020 roku O’Connor nie wyglądała już jak zabiedzone chuchro. Przypominała raczej bokserkę, z głosem głębszym, twardszym, zaprawionym w bojach i nade wszystko głosem, na który sobie zasłużyła całym swoim życiem¹⁹.

Dla widzów, którzy nie śledzili kariery piosenkarki, a zwłaszcza nie wsłuchiwali się w jej oficjalne czy prywatne (publikowane w mediach społecznościowych) wypowiedzi, zestawienie dwóch głosów jest zapewne tak zaskakujące czy nawet szokujące, jak właśnie chciałyby wskazać swym „chwytym” reżyserka. Bodaj najpełniejszym muzycznym, i jak dotąd jedynym z upublicznionych, odpowiednikiem tego stanu jest nagranie *Trouble of the World* (2020), cover utworu Mahalii Jackson – ale film zamyka inne ujęcie, o którym będzie jeszcze mowa.

Na marginesie warto dodać, że głos „mówiącej” O’Connor również zawsze był bardzo charakterystyczny, wraz z jego brzmieniem, akcentem, tempem. Ogrom telewizyjnych wywiadów zwłaszcza z pierwszych lat intensywnej kariery – abstrahując od poruszanej w nich problematyki – pozwolił go w ten sposób rozpoznawać. Być może właśnie z tego względu wokalistka została narratorką (jako Emily Brontë) w filmowych *Wichrowych wzgórzach* Petera Kosminsky’ego (*Emily Brontë’s Wuthering Heights*, 1992). Do tego dochodzą także – również dość liczne – „teksty mówione” na płytach: np. otwarcie albumu *I Do Not Want What I Haven’t Got* (1990), a dokładniej wstęp do autobiograficznej piosenki *Feel So Different* stanowi recytacja *Serenity Prayer* Reinholda Niebuhra²⁰; końcówka albumu *Am I Not Your Girl?* zawiera melorecytację zatytułowaną *Personal Message About Pain*²¹; na płycie *Universal Mother* (1994) znajduje się rapowany utwór *Famine etc.* Trafnie – i na zupełnie innym poziomie – uzupełnia jeszcze tę intuicję następujący wywód artystki, sformułowany w kontekście premiery albumu *Theology* (2007):

Pierwszym słowem tego [utworu 33 z płyty, na motywach *Psalmu 33* – R.K.] jest „śpiewaj” – to polecenie. Chodzi w tym naprawdę o siłę wypowiedzianego (mówionego) słowa. Także o moc muzyki, ale szczególnie w odniesieniu do ludzkiego głosu, i to jest motyw w wielu teologiach. Większość z nich na początku zawiera jakieś stwierdzenie, że Bóg albo przemówił albo zaśpiewał, by powołać świat do istnienia²².

¹⁹ A. McCabe, *Dlaczego warto rozmawiać...*, s. 214.

²⁰ W Polsce jako *Modlitwa o pogodę ducha* – tekst z lat 30. XX wieku, powszechnie znany przede wszystkim z kontekstu działalności i praktyki grup Anonimowych Alkoholików oraz innych organizacji wsparcia osób uzależnionych.

²¹ Por. A. McCabe, *Dlaczego warto rozmawiać...*, s. 123.

²² *Something Beautiful*, interview by Jody Denberg, KUTX 98.9 Radio, Austin, Texas, April 11, 2007, w: Sinéad O’Connor. *The Last Interview...*, s. 121.

W celu wydobywania roli głosu w narracji zaprojektowanej przez Ferguson należy przywołać jeszcze kilka innych, znaczących w wybranej tu perspektywie elementów dokumentu. Pojawia się chociażby fragment utworu *Success Has Made a Failure of Our Home* – jako zacytowany teledysk ze śpiewem w tle, ale pokazujący milczącą O'Connor, która posługuje się językiem migowym. To nie tylko przywołanie ówczesnych kontekstów biograficznych i semantycznych, ale także ich aktualizacja. Całe życie piosenkarki – jak je opisała we *Wspomnieniach* i jak je interpretowano zwłaszcza po śmierci – skupia się w tym oto obrazie: śpiewała, ale niewielu ją słyszało i/lub rozumiało.

Znacznie ciekawszy wydźwięk uzyskuje autorka przez pewien zbieg okoliczności, ale też oczywiście – za tym idącą – reżyserską decyzję. W biograficznym dokumencie poświęconym pierwszym latom kariery Sinéad O'Connor nie mogło zabraknąć przypomnienia momentu najważniejszego, czyli sukcesu osiągniętego po nagraniu piosenki *Nothing Compares 2U* oraz, jak można by się spodziewać, zacytowania samego utworu. Jednakże na ekranie widzimy fragmenty równie słynnego teledysku, wyreżyserowanego przez Johna Maybury'ego, ale jakby niemego: nie słyszymy piosenki, a jedynie wokalizy pochodzące spoza oryginalnego nagrania. Przyczyny ocenianego podczas seansu zabiegu jako intrygującego wyjaśnia się na koniec filmu (brak zgody na zacytowanie piosenki²³), ale właśnie ów zbieg okoliczności stał się znaczący: znów „ktoś” kazał Sinéad O'Connor „milczeć”, „nie odzywać się”, „nie zabierać głosu”. Kwestie praw autorskich i dawnych zatargów z Prince'em, przejętych w tej chwili przez spadkobierców, Ferguson tłumaczyła w jeszcze inny, nieco bardziej dyplomatyczny sposób: zakaz użycia piosenki pozwolił skupić się na słowach O'Connor oraz na jej własnych tekstach piosenek²⁴. Z kolei perspektywa widza pozwala wziąć pod uwagę jeszcze jedną możliwość interpretacyjną, o performatywnym niemal charakterze: milczący teledysk sprawia, że głos „otwiera się” w głowie oglądającego i piosenka – tak znana w tym wykonaniu – „odtworza się” sama.

Jako ostatnie – po tematyzacji i narracji – proponuję w analizie filmu ujęcie egzystencjalne. Ostatecznie bowiem decyzje reżyserki można by odczytać jako próbę opowiedzenia historii o młodości i dawaniu głosu, który z kolei daje wolność, za którą przyszło artystce zapłacić. Lub nieco inaczej: dokument jest opowieścią o początkowym objawieniu (świat oniemiał z zachwyty), przez ogólnościowy lincz, aż do – już z perspektywy samej artystki rzecz ujmując – swoistej autodestrukcji, uchwytnej także w wymiarze wokalnym. W wywiadach, a także w opublikowanych w 2021 r. *Wspomnieniach*²⁵, O'Connor podkreślała, że owszem, mówiła dużo i nie zawsze w przemyślany sposób („Sinéad ma donośny głos, kiedy śpiewa, ale to nic w porównaniu z burzą, jaką może wywołać swoimi

²³ Por. A. Sherine, *The Real Sinéad...*, s. 54.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Por. S. O'Connor, *Wspomnienia*, tłum. K. Mojkowska, Agora, Warszawa 2021.

wypowiedziami publicznymi”²⁶), zawsze jednak mówiła szczerze, dążyła do prawdy, a także do – niejako w geście tożsamości narracyjnej, by posłużyć się formułą Paula Ricoeura – odnalezienia samej siebie. Poparcie tego wątku wypowiedziami zbieranymi spoza narracji filmowej wydaje się niekonieczne, a przede wszystkim niemożliwe, chociażby ze względu na sprzeczności, które nagromadziły się wokół tej biografii, w dużym stopniu wynikające z pomieszania plotek, domysłów, emocjonalnych i radykalnych wypowiedzi artystki, wreszcie narastających problemów rodzinnych i pogarszającego się stanu zdrowia psychicznego. Warto jednak w tym miejscu uruchomić znaczenie głosu jako świadectwa, świadomości i obecności, nawet jeśli nie są to zależności stabilne i podlegają dekonstrukcji. W ten sposób bohaterka analizowanego dokumentu mówiła o źródłach swojego muzycznego życia, które było tak różnorodne i które tak szybko – także pod względem religijności – się zmieniało:

[...] od bardzo młodego wieku brałam udział w śpiewaniu wielu pieśni religijnych – czy to w chórach, czy po prostu w domu. Mój ojciec był śpiewakiem, moja mama też śpiewała, choć nie zajmowali się tym zawodowo [...]; to nie było ich źródło utrzymania, ale ich pasja. W moim domu muzyka była wszędzie, wszelkiego rodzaju muzyka. Wszystko, co miało związek z muzyką, a do tego ogromny wybór gatunków, które interesowały moich rodziców. Od Johna Lennona po *Oklahomę*, jeśli wiesz, o co mi chodzi. Zaczęłam śpiewać w chórach szkolnych w bardzo młodym wieku i właśnie tam zakochałam się w pieśniach religijnych – miałam wtedy sześć, siedem lat – i od tamtej pory chciałam w pewnym sensie pisać właśnie takie utwory²⁷.

Na koniec tego wątku zostawiam koincydencję ostatnią, to znaczy śmierć i rzeczywiste milczenie. Tak oczywiście myślą czy myśleli odbiorcy w pierwszej reakcji na wieść o śmierci ważnej dla nich wokalistki – już nigdy nie usłyszą jej głosu. Rzecz jasna, pozostaje konwencjonalne zastrzeżenie, że będzie można ten głos dowolnie odtwarzać z dostępnych nagrań, ale śmierć 56-letniej artystki znacznie silniej prowokuje do zadawania pytań w stylu „co by było gdyby?”. Filmowe zakończenie daje jeszcze inną interpretację (pozornego) milczenia: głos z offu zostaje na koniec uzupełniony fragmentem koncertowego wykonania „dzisiejszej”, dojrzałej i zmęczonej O’Connor piosenki *Thank You for Hearing Me* – oto kłamrowe zamknięcie, w kontekście opowieści o głosie we wszystkich jego zakresach znaczeniowych.

Adele Bertei, autorka najnowszej publikacji poświęconej Sinéad O’Connor (właściwie – jednej tylko płycie), napisała w ten sposób:

²⁶ J. Guterman, *Sinéad...* s. 57.

²⁷ *Something Beautiful*, interview..., ss. 115–116.

Była obnażona – i nie bała się tego. Jednak największą siłą Sinéad pozostawał jej cudowny głos. Ten boski instrument, wykuty w ogniu wykorzystywania w dzieciństwie, traumy i życiowej potrzeby miłosierdzia, był jednocześnie mieczem i tarczą²⁸.

Wyróżnione na początku artykułu znaczenia słowa „głos” nie oddają w pełni ani jego rozciągłości semantycznej, ani interpretacyjnych możliwości odnoszenia owych znaczeń do odpowiednich kontekstów życia i twórczości Sinéad O’Connor, bohaterki filmu dokumentalnego *Nothing Compares*. Z pewnością jednak przybliżają skomplikowane i jednocześnie fascynujące powiązania między artystyczną biografią a kwestiami religijnymi i politycznymi – w szerokich znaczeniach obu tych kontekstów. Wśród nich – i przez nie tłumaczone – szczególne miejsce zajmowały głos, śpiew, piosenka:

Nazywam się Sinéad O’Connor. Jestem Irlandką. I jestem kobietą, która w dzieciństwie zaznała przemocy. Otworzyłam usta i zaczęłam śpiewać tylko dlatego, że chciałam opowiedzieć swoją historię, chciałam zostać usłyszana... Bo moja historia to historia milionów dzieci pochodzących z rodzin i narodów, które zostały skrzywdzone w imię Jezusa Chrystusa²⁹.

Literatura

- Bertei A., *Universal Mother*, Bloomsbury Academic 2025.
- Guterman J., *Sinéad. Życie i muzyka*, przeł. J. Blot, Oficyna Wydawnicza Atut, Lublin 1991.
- Hayes D., *Sinéad O’Connor. So Deifferent / Tak inna*, przeł. R. Gloger, Britannica Press & Education, Poznań 1992.
- McCabe A., *Dlaczego warto rozmawiać o Sinéad O’Connor*, przeł. Z. Szachnowska-Olesiejuk, Filtry, Warszawa 2024.
- O’Connor S., *Wspomnienia*, tłum. K. Mojowska, Agora, Warszawa 2021.
- Sherine A., *The Real Sinéad O’Connor*, White Owl, Yorkshire–Philadelphia 2024.
- Sinéad O’Connor. *The Last Interview and Other Conversations*, Melville House Publishing, Brooklyn–London 2004.
- Szczuka K., *Dlaczego Sinéad O’Connor*, „Dwutygodnik” 2024, nr 394, <https://tinyurl.com/3eecz9f9> [dostęp: 19.01.2025].

²⁸ A. Bertei, *Universal Mother*, Bloomsbury Academic 2025, ss. 5–6. Warto nadmienić, że w 2027 r. ma się ukazać obszerna biografia *How About I Be Me? The Many Lives of Sinéad O’Connor*.

²⁹ Cyt. za: A. McCabe, *Dlaczego warto rozmawiać...*, s. 49.