


Katarzyna Kucia-Kuśmierska  <https://orcid.org/0000-0002-1505-2028>
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
katarzyna.kucia@uj.edu.pl

Głos poety odzyskuje głos. O książce *The Sound of Polish Modern Poetry: Performance and Recording after World War II* Aleksandry Kremer

REVIEWS

Abstract: The article summarizes the most important theses and interpretations contained in the book *The Sound of Polish Modern Poetry: Performance and Recording after World War II* by Aleksandra Kremer. First of all, it places the research achievements of the Polish-American literary scholar on the map of reflection related to sound studies and “philology of the ear”. Then, it points out what is particularly new and revealing in Kremer’s proposal for voice-oriented literary research and the audiosphere in Polish poetry of the second half of the 20th century. The following parts of the article are a recapitulation of individual chapters devoted to the author’s “vocal performance” (Kremer coined the term to describe an author’s reading of their own poetry) of works from the post-war period: Miron Białoszewski, Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz, Julian Tuwim, Aleksander Wat, as well as poetesses: Anna Kamińska, Krystyna Miłobędzka, Halina Poświatowska, Wisława Szymborska and Anna Świrszczyńska. Kremer uses excellent literary and linguistic skills, supplying traditional humanistic methods with conclusions from the calculations of the Praat program, which analyzes pronunciation parameters. The author of *The Sound of Polish Modern Poetry: Performance and Recording after World War II* reveals to the reader the hitherto unrecognized world of sounds of Polish poetry of the second half of the 20th century. The poet’s physical voice is treated here as an element revealing the poetic “I” and illustrating the attitude towards his own poetry in general.

Keywords: Aleksandra Kremer, Charles Bernstein, Polish postwar poetry, author’s vocal performance, voice, audiosphere, sound studies

Książka Aleksandry Kremer *The Sound of Polish Modern Poetry: Performance and Recording after World War II* wpisuje się w nurt coraz częściej podejmowanych na gruncie literaturoznawczym badań z zakresu *sound studies*¹. Autorka

¹ O rosnącej popularności *sound studies* pisze Andrzej Hejmej w rozdziale: *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury* [w:] idem, *Skryptyralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Kraków 2022, s. 7–17. (Badacz przywołuje bogatą literaturę przedmiotu: D. Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge, MA–London 1999; *The Auditory Culture Reader*, red.

wskrzesza kategorię głosu autorskiego – rozumianego najprościej jako efekt fonacji – jako istotnego elementu w refleksji literaturoznawczej zdominowanej dotychczas przez kulturę pisma, wprowadzając i definiując pojęcie autorskiego wykonania głosowego („vocal performance”)². W centrum zainteresowania Kremer znalazły się nagrania poetów urodzonych w pierwszych dekadach XX wieku (wyjątek stanowi omówiony w pierwszym rozdziale Julian Tuwim): Mirona Białoszewskiego, Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Aleksandra Wata, oraz poetek: Anny Kamieńskiej, Krystyny Miłobędzkiej, Haliny Poświatowskiej, Wisławy Szymborskiej i Anny Świrszczyńskiej. Studium pozwala poznać życie i twórczość znanych autorów z zupełnie nowej perspektywy: perspektywy głosu, zdradzającego to, co pismo skrzętnie trzymało w tajemnicy.

Pomysł poświęcenia książki zagadnieniom związanym z głosem autorów – jak relacjonuje we wstępie Kremer – wydał się wielu badaczom z polskiego środowiska naukowego przedsięwzięciem kontrowersyjnym z uwagi na dominację nieautorskich realizacji głosowych w rodzimej kulturze, to jest recytacji aktorskich czy poezji śpiewanej. Autorskie czytania były traktowane jako zjawisko marginalne, przygodne i nieszczególnie relewantne w interpretacji zapisanych tekstów poetyckich. Brak zainteresowania kwestiami audialnymi wynikał również z ograniczonej dostępności nagrań spowodowanej uwarunkowaniami historyczno-politycznymi w Polsce. Najliczniejsze rejestracje autorskich głosów dokonują się w latach odwilży, następnie zaś dopiero w latach dziewięćdziesiątych. Sytuacja badań nad autorskimi wykonaniami głosowymi przedstawia się zupełnie inaczej – jak podkreśla Kremer – w środowisku badaczy anglojęzycznych³.

Wypada jednak zaznaczyć, o czym autorka wspomina, że badania poświęcone relacjom dźwięku i literatury są coraz liczniej reprezentowane na gruncie rodzimym. Wśród pokrewnych prac, włączających w swój obszar *sound studies*, Kremer wymienia między innymi rozpoznania Andrzeja Hejmeja⁴, Dominika Antoni-

M. Bull, L. Back, Oxford–New York 2003; J. Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, NC 2003; *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, red. V. Erlmann, Oxford–New York 2004; *Audio Culture: Readings in Modern Music*, red. Ch. Cox, D. Warner, New York 2004; *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. Ch. Cox, D. Warner, tłum. J. Kutyla, M. Matuszkiewicz, M. Mendyk, S. Wieczorek i in., Gdańsk 2010; *Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, red. H. Schulze, „Sound Studies Serie” 1, Bielefeld 2008; V. Erlmann, *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*, New York 2010; *The Oxford Handbook of Sound Studies*, red. T. Pinch, K. Bijsterveld, Oxford 2012; *The Sound Studies Reader*, red. J. Sterne, London–New York 2012; *Sound Studies, Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, red. M. Bull, New York 2013; *Sound as Popular Culture: A Research Companion*, red. J.G. Papenburg, H. Schulze, Cambridge–London 2016; *The Routledge Companion to Sound Studies*, red. M. Bull, London–New York 2019).

² A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording After World War II*, Cambridge, MA–London 2021, s. 32.

³ Ibidem, s. 2, 28.

⁴ A. Hejmej, *Literatura w kulturze akuzmatycznej*, „Ethos” 2019, nr 1 (32), s. 71–74. O kwestii autorskiego głosu, a w szczególności jego śladów w zapisie, traktuje najnowsza książka Andrzeja Hejmeja *Skryptoralność...*, op. cit., s. 7–22; 117–134.

ka⁵ czy Jacka Kopcińskiego⁶. Autorka przywołuje także artykuły zebrane w tomach *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*⁷, będące owocem cyklicznych konferencji poświęconych kwestiom recytacji w pedagogice, ale również oddziaływania głosowych realizacji na interpretację tekstów literackich. Wymienia też antenatów myślenia o literaturze w kategorii głosu: przede wszystkim twórców „filologii ucha”⁸ (*Obrenphilologie*), Eduarda Sieversa⁹ oraz Siergieja Bernsztejna¹⁰. Sievers koncentrował się raczej na nieuatorskich realizacjach głosowych. W centrum jego zainteresowania był tzw. „Autorenleser”, czytelnik autorski, odbiorca naiwny, recytujący bez przygotowania aktorskiego czy chociażby elokucyjnego¹¹. Bernsztejn z kolei, bliższy optyce Kremer, poświęcił w swojej refleksji więcej uwagi autorskim wykonaniom głosowym¹². Warte przypomnienia są także wysiłki rodzimych badaczy: Marii Dłuskiej, Marii Mayenowej (których osobiste i badawcze losy ciekawie przedstawia autorka), Teresy Dobrzyńskiej oraz Lucyli Pszczółowskiej¹³. Szczególnie interesujący przypadek, który Kremer przywołuje, dotyczy Dłuskiej i jej nieukończonego projektu, w którym zderzone miały być ze sobą metody fonetyki z pracą kymografu, rejestrującego działanie aparatu mowy¹⁴. Wydaje się, że ta niezrealizowana idea, zarzucona na kilka dekad, do-

⁵ D. Antonik, *Dźwięki: Pisarz mówi*, „Dwutygodnik” 2015, nr 10, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6171-dzwieki-pisarz-mowi.html>, dostęp: 27.03.2023. Nagrania Czesława Miłosza i Wisławy Szymborskiej są tutaj przedstawione jako element strategii wizerunkowej. O głosie autora, tym razem ujmowanym jako przeszkoda interpretacyjna, traktuje artykuł Dominika Antonika *Audiobook: Od brzmienia słów do głosu autora*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 126–147.

⁶ Problematykę głosu autorskiego podejmuje także prace Jacka Kopcińskiego, m.in.: *Człowiek transu: Magnetofonowe sesje Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 206–219; *Głos poety* [w:] J. Kopciński, *Nasłuchiwanie: Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008, s. 7–20.

⁷ Wśród artykułów opublikowanych we wspomnianych tomach znajdują się także prace bezpośrednio lub pośrednio nawiązujące do tematyki autorskich realizacji głosowych, m.in.: D. Brzostek, *Wokół genologicznych problemów tzw. poezji dźwiękowej* [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, t. III, red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaja, E. Kruszyńska, Toruń 2010, s. 131–148; M. Jurzysta, *O autorskiej recytacji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego i jej wpływie na cichą, samodzielną lekturę jego wierszy* [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, op. cit., s. 149–157; P. Tański, „Kapelusze”. *O dwóch wierszach Grzegorza Kaźmierczaka wyśpiewanych przez ich autora* [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, op. cit., s. 97–107.

⁸ Inne nazwy to: filologia wymawianiowo-słuchowa, filologia akustyczna. Zob. komentarz Stanisława Balbusa w: L. Wygotski, *Psychologia sztuki*, tłum. M. Zagórska, oprac. przekładu T. Szymborskiej, oprac. naukowe tekstu, wstęp oraz komentarze S. Balbus, Kraków 1980, s. 472.

⁹ E. Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze*, Heidelberg 1912.

¹⁰ S. Bernsztejn, *Wiersz a recytacja* [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, tłum. Z. Saloni, red. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970, s. 180–219.

¹¹ W. Sawrycki, *Tekst interpretowany głosowo z perspektywy filologii wymawianiowo-słuchowej* [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, t. II, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń 2006, s. 13.

¹² Ibidem, s. 27.

¹³ T. Dobrzyńska, L. Pszczółowska, *Wiersz a recytacja*, „Pamiętnik Literacki” 1982, nr 3–4 (73), s. 261–284.

¹⁴ A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry...*, op. cit., s. 244.

czekała się jednej ze swoich konkretyzacji w książce Aleksandry Kremer. Autorka bowiem, w sposób pionierski, łączy ze sobą metody humanistyczne ze ścisłymi. *Novum* stanowi też panoramiczne oraz interpretacyjne ujęcie polskiej poezji drugiej połowy XX wieku, widzianej z perspektywy głosów autorskich.

Jednak bezpośrednią inspiracją dla Kremer był tom *Close Listening: Poetry and the Performed Word* zredagowany przez Charlesa Bernsteina¹⁵, poetę i badacza, który stwierdził, że utwór poetycki lepiej dociera do odbiorcy, jeśli czyta go bezpośrednio sam autor. Recytacja autorska nie powinna być – zdaniem amerykańskiego literaturoznawcy – traktowana jako dodatek, lecz jako równoprawne źródło literackie. Dla Bernsteina, jak rekapitułuje Kremer, wiersz powinien być interpretowany we wszystkich swoich wcieleniach¹⁶: „The poet’s performance, both live and recorded, possesses an arresting issue for poetry”¹⁷. Ten punkt wyjścia legitymizuje zaproponowaną przez Kremer tezę, że czołowi poeci, urodzeni w pierwszych dekadach XX wieku, są przede wszystkim zainteresowani własnymi „ugłosowieniami” swoich utworów. Postęp technologiczny i wiążący się z nim rozwój technik nagraniowych pozwalał na zachowanie indywidualnej prozodii każdego z autorów, która – z uwagi na dominację wiersza wolnego – zaczęła się skutecznie wymykać ogólnie przyjętym teoriom wersologicznym. Ponadto prowokował do eksperymentów i nowatorskich praktyk twórczych, które zrewidowały dotychczasowe myślenie o granicach literackiego dzieła sztuki, a także relacji między wierszem współczesnym, głosem i rolą dźwięku w koncepcji ich poezji¹⁸.

We wstępie autorka rekonstruuje historię relacji głosu i poezji w kulturze polskiej, wyodrębniając poszczególne nurty ich współlistnienia: począwszy od zakorzenionej w romantyzmie praktyki domowej, szkolnej i codziennej lektury wierszy jako podpory w ocaleniu tożsamości narodowej, poprzez recytacje aktorów i poezję śpiewaną, aż po stopniowe odejście od nieautorskich realizacji głosowych w stronę wykonań autorskich, dystrybuowanych przez nowo powstałe Polskie Radio. Tendencje te – określone przez autorkę mianem modernizacji kultury poetyckiej – zostały gwałtownie przerwane w czasie drugiej wojny światowej, następnie skutecznie osłabiane przez okres stalinizmu oraz stan wojenny. Z powodu ograniczeń politycznych ożywały romantyczne tradycje domowego czytania słowa poetyckiego, szczególnie we wczesnych latach osiemdziesiątych. Autorskie realizacje odbywały się w utrudnionych warunkach, przede wszystkim w przestrzeniach nieformalnych, prywatnych, kościelnych, studenckich czy w ogóle za granicą¹⁹.

¹⁵ Ch. Bernstein, *Introduction* [w:] *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, red. Ch. Bernstein, New York–Oxford 1998, s. 3–26.

¹⁶ „Wykonania poety, zarówno te na żywo, jak i te nagrane, stanowią dla poezji kwestię przykuwającą uwagę”. Ibidem, s. 2.

¹⁷ Ch. Bernstein, *Hearing Voices* [w:] *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, red. M. Perloff, C. Dworkin, Chicago 2009, s. 142.

¹⁸ A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry...*, op. cit., s. 19.

¹⁹ Ibidem, s. 4–5.

Poezja w formie audialnej funkcjonowała na szerszą skalę głównie za sprawą głosów gitarowych bardów (między innymi Bułata Okudźawy, Jacka Kaczmarskiego, Przemysława Gintrowskiego), aktorów i osób prywatnych²⁰. Nurt ten autorka nazywa tradycyjnym w odróżnieniu od nurtu nowoczesnego, to jest coraz większej popularności czytania poezji przez samych poetów. Jednocześnie na oba typy realizacji głosowej w dużej mierze oddziaływało – jak twierdzi badaczka – dziedzictwo romantyzmu, zwłaszcza w momentach wstrząsów politycznych. Ujawniało się ono przede wszystkim w stylu czytania, przepełnionym powagą, ekspresją i ładunkiem emocjonalnym. Tego typu realizacja głosowa odpowiadała na potrzeby audytorium, spragnionego głosu wieszczka i natchnionego proroka, zapewniającego jedność w narodzie. Paradoksalnie jednak sam romantyzm, choć podnosił poezję do wyżyn rangi narodowej sprawy, traktował autorskie realizacje głosowe peryferyjnie²¹. Być może zdecydowało o tym wersyfikacyjne ukształtowanie poezji XIX-wiecznej, w której sylabizm i sylabotonizm stanowiły rodzaj „partyтуры”, w samym zapisie zachowującej wzorzec dźwiękowy. W wierszu wolnym, który zdominował lata powojenne, trudno było odtworzyć właściwy ton i rejestr mowy na podstawie samego pisma. W tym czasie, jak zauważa Kremer, ustalili się też nowy typ czytania, tzw. styl antyekspresyjny („anti-expressivist” lub „anti-performative”) w opozycji do dominującego dotychczas stylu teatralnego, deklamacyjnego i ekspresyjnego, bliskiego tradycji romantyzmu. Kategorie te funkcjonowały równoległe i ściśle odzwierciedlały różniące się wizje poety, poezji, a także odpowiadały na oczekiwania audytorium²².

Kremer koncentruje swoją uwagę przede wszystkim na nagraniach domowych, dedykowanych rodzinie i przyjaciołom, zarejestrowanych wydarzeniach na żywo za granicą, prywatnych spotkaniach rekonstruowanych z pamięci oraz rejestracjach przeznaczonych dla muzeów i instytucji badawczych. Autorce zależało na takich dokumentach dźwiękowych, które odkrywają – jak podkreśla badaczka – prawdziwy głos poety: poety wolnego od serwitutów narodowowyzwoleńczych i innych oczekiwań społeczno-politycznych, czytającego w bezpiecznej przestrzeni ograniczonego i przyjaźnie nastawionego audytorium.

In that sense I do not really focus on the most “neutral” or “anti-expressive” readings, but on the moments when poets transgress some convention, reveal some weakness, illness, or fragility, make use of sound that seem peripheral, folksy, marginal, informal, or nonstandard. A weak voice, a Slavic accent in English, a low-quality recording, or a consciously bad reading style are not really “neutral”, but neither are they declamatory or theatrical. These performances are themselves part of a broader set of changes within the cultural notion of poetic identity. **In the recordings studied here, we start**

²⁰ Ibidem, s. 5, 8.

²¹ Ibidem, s. 5–6.

²² Ibidem, s. 15.

to hear how the changing sense of self was reflected in a poet's voice and manner of speaking (podkr. – K.K.-K.)²³.

Wzięte na warsztat nagrania – jak twierdzi autorka – często zacierają granicę między sztuką a życiem: stanowią prezenty, audio-testamenty, są elementem zabawy towarzyskiej. W tym aspekcie – mimo ambicji nowatorskich – nawiązują do romantycznych zwyczajów traktowania literatury jako elementu codziennej egzystencji²⁴. To balansowanie między życiem a sztuką, sprowokowane przez wtargnięcie do literatury głosu autora, sprawia, że Kremer przytacza wiele znanych faktów z życia twórców, układając je w nowe biograficzne konstelacje, których zasadą tworzenia jest autorskie *phonè* (gr. Φωνή).

Exemplifikacją takiego traktowania poezji jest pierwsze w historii polskiej poezji nagranie wiersza *Grande Valse Brillante* Juliana Tuwima. Poeta, przebywający od początku lat czterdziestych w Stanach Zjednoczonych, nagrał swój utwór na płytę winylową i wysłał w formie dźwiękowej pocztówki-prezentu dla mieszkającej wówczas w Londynie siostry. Tym gestem, ale także zainicjowaniem praktyki czytania wierszy przez poetów szerszej publiczności w klubie Pod Piccadorem od 1918 roku, autor *Kwiatów polskich* wyznacza – jak zauważa Kremer – nowy kierunek w poetyckiej kulturze XX wieku w Polsce. Autorka analizuje śpiewną recytację nagrania Tuwima, którego styl jest bliski tradycyjnej deklamacji o proveniencji romantycznej. Zmiany rejestru, wykrzyknienia, szepty, wydłużanie samogłosek, różnorodność agogiczna służą poecie do odzwierciedlenia ruchów i uczuć opisywanego w utworze tancerza²⁵. Co ciekawe, jak pisze Kremer, to „ugłosowienie”, znacznie później znane publiczności, traktowane było jako wtórne względem bardzo popularnej muzycznej wersji Zygmunta Koniecznego, zaśpiewanej przez Ewę Demarczyk. Dla autorki stanowi to potwierdzenie zakorzenionego w kulturze polskiej prymatu nieautorskich realizacji nad wykonaniami samych autorów²⁶. Na marginesie można by dodać, że za tą mistyfikacją stoi także umiejętne wydobycie obecnego w tekście rytmu i intonacji przez kompozytora. Płyta Tuwima – jak konkluduje Kremer – łączy dawną tradycję obdarowywania

²³ „W tym sensie nie koncentruję się tak naprawdę na najbardziej «neutralnych» czy «antyekspresyjnych» czytaniach, ale na momentach, w których poeta przekracza konwencję, ujawnia jakąś słabość, chorobę, kruchość, korzysta z dźwięków, które wydają się peryferyjne, swojskie, marginalne, nieformalne czy niestandardowe. Słaby głos, słowiański akcent w angielskim, niska jakość nagrania albo świadomie zły sposób czytania nie są tak naprawdę neutralne, ale nie są także deklamacyjne czy teatralne. Te wykonania są same w sobie częścią szerszej zmiany w obrębie kulturowego pojęcia poetyckiej tożsamości. W tych nagraniach, tutaj przestudiowanych, zaczynamy słyszeć, jak zmieniające się znaczenie «ja» odbija się w głosie poety i jego sposobie mówienia” (tłum. własne). Ibidem, s. 20. Problematykę głosu oraz jego cielesności podejmują też książki: Ch. Migone, *Sonic Somatic: Performances of the Unsound Body*, Berlin 2012; B. LaBelle, *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, New York 2014.

²⁴ A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry...*, op. cit., s. 21.

²⁵ Ibidem, s. 39–41.

²⁶ Ibidem, s. 58.

się prezentami poetyckimi z nowoczesną technologią. Wiersz w formie wokalne-nej przede wszystkim służy nawiązaniu kontaktu z siostrą²⁷.

Obok *Grande Valse Brillante* Kremer dla kontrastu analizuje zupełnie inną historię „głosową” wiersza Tuwima, *Modlitwę*. Utwór ten swoje przetrwanie w znamienych warunkach historycznych zawdzięcza pamięci Krystyny Żywulskiej. Znana działaczka „przeszmuglowała” tekst z żydowskiego getta i w jeden wieczór nauczyła się go na pamięć, by następnie – ze względów bezpieczeństwa – zniszczyć zapisaną wersję. Kilka miesięcy później trafiła jako więzień polityczny do Auschwitz-Birkenau. Zaczęła pisać tam swoje wiersze, które rozpowszechniały się w ustnym przekazie. W pewnym momencie została poproszona przez współwięźniów o napisanie utworu, który byłby modlitwą – jednak nie błagalną prośbą, a wyrazem horroru obecnej sytuacji. Wówczas Żywulska odtworzyła z pamięci *Modlitwę* Tuwima²⁸. Perypetie kolejnych głosowych realizacji, znakomicie opowiedziane i zestawione przez Kremer, mogłyby służyć jako skrót powojennej historii Polski. W okresie stalinizmu Tuwim czyta wiersz jako programowy tekst partii komunistycznej, która planuje wielką odbudowę kraju. Następnie czytany przez Zbigniewa Zapasiewicza w Teatrze Wielkim w latach osiemdziesiątych jest wyrazem sprzeciwu wobec tej samej opcji politycznej. *Modlitwa* Tuwima pokazuje, jak podkreśla Kremer, w jak wielkim stopniu głosowa realizacja i kontekst wykonania oddziałują na znaczenie utworu²⁹.

W tym samym rozdziale autorka porównuje pionierską rejestrację Tuwima z najwcześniejszym kobiecym nagraniem, które również dokonane zostało w Stanach Zjednoczonych przez Halinę Poświatowską w 1959 roku. Zachowany na kasecie wiersz poetka czyta energicznie, z poprawną dykcją i precyzyjną artykulacją, zachowując klasyczne reguły elokucji. W odróżnieniu od później nagrywających poetek, które unikały tonu emocjonalnego, nie obawiała się etykiety kobiecej pisarki. Mimo wszystko jej głosowa ekspresja jest zdyscyplinowana i zdystansowana. To nagranie, jedyne, jakie przetrwało, stało się głosową pamiętką po poetce, która zmarła, mając zaledwie 32 lata. Kremer zwraca uwagę na szczególny status taśmy – nie tylko stanowi ona wokalny ślad, ale niesie ze sobą także własną historię, stając się ważnym przyczynkiem do biografii autorki (gdyby nie konieczność przeprowadzenia skomplikowanej operacji serca Poświatowskiej w Stanach Zjednoczonych, do nagrania nigdy by nie doszło)³⁰.

W drugim rozdziale autorka koncentruje się na nagraniach Czesława Miłosza i na ich podstawie w sposób pionierski pokazuje, jak czytania poezji mogą odkryć strategię przekładową poety. Miłosz zaczął nagrywać w Stanach Zjednoczonych na prośbę pracującego w Instytucie Literackim w Paryżu Zygmunta Hertza. Początkowo czynił to niezbyt chętnie, szybko jednak wykorzystał nowe możliwości

²⁷ Ibidem, s. 43.

²⁸ Ibidem, s. 44–48.

²⁹ Ibidem, s. 61–62.

³⁰ Ibidem, s. 69–73.

technologiczne³¹. Szczególnie zależało mu na uwiecznieniu poprawnej polszczyzny i dykcji, którą – jak uważał – posiadał³². W pierwszych latach „amerykańskiego wygnania” czuł się wyobcowany i przygnębiony. Szybko jednak przekuł trudną sytuację w szczęśliwy obrót zdarzeń, dokonując przekładów swoich wierszy na język angielski. W Stanach Zjednoczonych wieczory z udziałem czytających poetów były dość popularne. Wkrótce, w latach siedemdziesiątych, poproszono go o odczyty w prestiżowych miejscach, między innymi: Yale University, Guggenheim Museum czy State University of New York at Stony Brook. Miłosz przeproszał za swoją wymowę, słowiański akcent i zarzekał się, że jego wiersze w oryginale są o wiele lepsze³³. Co ciekawe, sytuacja bezpośredniego kontaktu z publicznością sprawiła, że poeta stał się osobowością sceniczną. Chętnie żartował, opowiadał anegdoty, próbując nawiązać kontakt z audytorium³⁴. Przekłady na język angielski, jak przypomina autorka, Miłosz traktował jako wtóre oryginały („secondary originals”)³⁵. Niemniej, jak wynika z przeprowadzonej analizy Kremer, w szczególności chciał zachować oryginalny porządek składni i intonacji, czasem poświęcając nawet charakterystyczny układ metryczny czy rytmiczny³⁶. Zabieg ten badaczka traktuje hermeneutycznie, dopatrując się w nim potrzeby przywrócenia porządku metafizycznego: „For Miłosz, syntax and intonation implied a vision of metaphysical order and rationality that opposed nothingness; they also preserved traces of his childhood past”³⁷.

Narzędzia badawcze, jakimi posługuje się Kremer, są oparte na obserwacjach audytywnych, znajomości fonetyki oraz obliczeniach dokonanych przez oprogramowanie Praat. Zestawienie tych danych oraz ich interpretacja na podstawie kilku utworów, między innymi *Piosenki o końcu świata*³⁸, *Gucia zaczarowanego*³⁹ czy *Mittelberghheim*⁴⁰, w obu wersjach językowych robi niezwykle wrażenie na czytelniku. Polsko-amerykańska literaturoznawczyni przeciera szlak dla badaczy zainteresowanych kwestią głosu i dźwięku w literaturze. Nie opiera się na intuicji, uchu czy osobistych wrażeniach, ale na konkretnych danych metrycznych. Przyjęta metoda rozwiązuje problem z intuicyjnością oraz subiektywnością badania audytywnego w literaturze. Na przedstawionych wykresach z programu Praat widać rzeczywiste wzniesienie intonacji w tych samych miejscach

³¹ Ibidem, s. 75–76.

³² Ibidem, s. 79.

³³ Ibidem, s. 79–80.

³⁴ Ibidem, s. 82.

³⁵ Ibidem, s. 77, 88.

³⁶ Ibidem, s. 80.

³⁷ „Dla Miłosza składnia i intonacja zawierały w sobie wizję metafizycznego porządku i racjonalności, która sprzeciwiała się nicości; przechowywały także wspomnienia z dzieciństwa” (tłum. własne). Ibidem, s. 116.

³⁸ Ibidem, s. 88–91.

³⁹ Ibidem, s. 91–93, 102–103.

⁴⁰ Ibidem, s. 94–102.

wiersza, podobną długość pauz oraz tempo czytania. Dane te badaczka zderza z układem syntaktycznym, odnajdując pewną zasadę czytania zdań podrzędnych (składowych) i głównych. Uwidacznia to „dźwiękową” i składniową tożsamość oryginałów z „wtórnymi oryginałami” i konkretnie pokazuje, jaką „rytmiczność” chciał zachować Miłosz⁴¹. W tym samym rozdziale – dla równowagi – Kremer komentuje głosowe realizacje Julii Hartwig. Niemniej jej uwagi dotyczą przede wszystkim klarowności składni, którą poetka dzieli z Miłoszem, oraz uproszczonej dykcji przejętej od anglojęzycznych poetów⁴². Badaczka podkreśla również odpowiedniość stylu czytania, pełnego elegancji i zdystansowania, z problematyką utworów, zacierających ślady przeżycia cielesnego: „This body-effacing behaviour was echoed by her responses to personal questions, which she tried to steer toward problems of art and creation”⁴³.

Trzeci rozdział książki poświęcony jest Mironowi Białoszewskiemu i Wiśławie Szymborskiej. Kremer zestawia ich realizacje głosowe ze względu na podobieństwo okoliczności, w których czytali swoje poezje, oraz z powodu wspólnej im postawy odciążenia się od świata polityki⁴⁴. Obydwoje organizowali w swoich mieszkaniach cykliczne spotkania poświęcone sztuce, czyli tak zwane salony literackie. Stanowiły one istotną formę „nagłaśniania” poezji, to znaczy odczytywania utworów na głos, w niewielkim gronie. Okazuje się, że recytacja nie tylko sprzyjała spotkaniom towarzyskim, lecz także samej poezji, otaczając ją nimbem pewnej rytualności czy elityzmu⁴⁵. W odczytywaniu własnych utworów zdecydowanie przodował Białoszewski, nadając im charakter improwizacji⁴⁶. Poeta chciał sprawdzić z pierwszej ręki wrażenie widza, posługując się wieloma głosami oraz nadając swym czytaniom performatywny charakter. Był na tyle zaangażowany, że niektórzy z przyjaciół wątpili w jego autentyczność, mając wrażenie, że odgrywa przed nimi jakąś rolę⁴⁷. Poeta dość wcześnie zaopatrzył się w magnetofon, który służył mu do sporządzania notatek lub nagrywania utworów, zwykle spisywanych później na papier. Białoszewski odczytywał je następnie w metodyczny i powtarzalny sposób⁴⁸. Stanisław Barańczak zauważa, że zapisy te należałoby traktować jako partytury. Uczestnictwo w wykonaniu dzieła zdaje się tutaj najwyższą formą poznania jego sztuki, podobnie jak w świecie muzyki. Stąd nagrania stanowią pełniejsze znaczeniowo formy utworów od ich wersji zapisanych⁴⁹.

⁴¹ Ibidem, s. 100, 102–103, 116.

⁴² Ibidem, s. 119–120.

⁴³ „To zacierające ślady ciała zachowanie było także obecne w jej odpowiedziach na kwestie osobiste, które starała się przekierowywać na problemy sztuki i tworzenia” (tłum. własne). Ibidem, s. 120.

⁴⁴ Ibidem, s. 138, 140, 142.

⁴⁵ Ibidem, s. 126–128.

⁴⁶ Ibidem, s. 135.

⁴⁷ Ibidem, s. 147.

⁴⁸ Ibidem, s. 143–145.

⁴⁹ Ibidem, s. 145.

Tę argumentację potwierdza również przeprowadzona przez Kremer analiza porównawcza dwóch wykonania wiersza *Potęga mrówkowca*. Badaczka wskazuje na „tautologiczny” czy też mimetyczny rodzaj wymowy powtarzanej przez poetę frazy „coraz wyżej”. Jest ona wypowiediana na coraz wyższych częstotliwościach aż do najwyższego intonacyjnie fragmentu: „Kosmos w klatce”⁵⁰. Drugim utworem, analizowanym w dwóch wariantach głosowych (z roku 1975 i 1983), jest „*Ach, gdyby, gdyby nawet piec zabrali...*” *Moja niewyczerpana oda do radości*. Dane obliczone przez Praat pokazują intonacyjny rysunek powtarzanej wielokrotnie na przestrzeni utworu frazy „szara naga jama”, który pokrywa się ze „schodkowym” zapisem graficznym. W kolejnej części wiersza fraza ta powraca i jest wypowiediana coraz szybciej, co również odzwierciedlają połączone w zapisie słowa („szaranagajama”)⁵¹. Zabiegi te w sposób szczególny potwierdzają „partyturowość” utworów poetyckich Białoszewskiego.

Szyborska nie „odgrywała” własnych utworów podczas spotkań towarzyskich⁵². Wieczory te były bardziej „kolacyjkami” lub „loteryjkami”, jak nazywała je organizatorka, i służyły bardziej czy to wspólnemu układaniu rymowanych dykteryjek (limeryków, „moskalików” bądź „lepici”), czy też wspólnym i zabawowym formom spędzania czasu⁵³. Performans zdawał się tutaj schodzić na drugi plan. Towarzystwo stanowiły osoby lubiące się wzajemnie i znane poetce, co nie było regułą u Mirona. Szyborska, jeśli w ogóle recytowała swoje wiersze publicznie, to czytała je tak, jak czyta się dzieciom czy wnikliwemu słuchaczowi⁵⁴. Myliła się czasem, co komentowała na bieżąco, i mimo braku widocznej tremy nie brzmiała do końca swobodnie⁵⁵. Zbyt duży dystans między nią a audytorium wyraźnie jej nie odpowiadał. Swoje wiersze porównywała do „rosolu z makaronem”, skutecznie rozbijając pompacyjne i puste gesty nierzadko towarzyszące odczytom poezji. Starła się przemówić do słuchacza w sposób bezpośredni⁵⁶. Jej wiersz biały oparty jest często na pełnych zdaniach i formie dialogu. Dzięki temu brzmi bardziej naturalnie i autentycznie od wierszy rymowanych. W celu uchwycenia jej stylu czytania Kremer – podobnie jak w przypadku Białoszewskiego – zestawia ze sobą dwa wykonania głosowe tego samego wiersza zatytułowanego *Szkielet jaszczura* (odpowiednio z 1971 i 2003 roku). Pierwsza rejestracja ukazuje nieco większe zróżnicowanie intonacyjne, niemniej druga – choć bardziej monotonna – zachowuje pierwotny kontur dźwiękowy. Wynika to jednak – jak podkreśla Kremer – nie z zaplanowanej wcześniej „melodii” wiersza, ale z charakterystycznej dla Szyborskiej dbałości o składnię i interpunkcję podczas czytań⁵⁷.

⁵⁰ Ibidem, s. 147–149.

⁵¹ Ibidem, s. 149–152.

⁵² Ibidem, s. 167.

⁵³ Ibidem, s. 156–160.

⁵⁴ Ibidem, s. 164, 166.

⁵⁵ Ibidem, s. 166.

⁵⁶ Ibidem, s. 162–164.

⁵⁷ Ibidem, s. 164–167.

W czwartej części książki badaczka opisuje nagrania służące poetom jako rodzaj dźwiękowego testamentu („poetic audio-testament” albo „taped farewell”)⁵⁸. Tutaj zestawione zostały domowe rejestracje głosu Aleksandra Wata z 1967 roku we Francji i Zbigniewa Herberta z 1998 roku w Warszawie (w niedługim odstępie przed śmiercią), następnie zaś nagrania Anny Świrszczyńskiej z 1979 roku i Anny Kamińskiej z 1981 roku (obie taśmy przygotowane na zamówienie Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie i pomyślane raczej jako pozostawienie głosowego śladu)⁵⁹. Badaczka zwraca szczególną uwagę na pewną labilność ontologiczną tego typu nagrań. Taśmy zachowują jakiś rodzaj fizyczności, „ożywiają” autorów w ich głosowej postaci. Prowokują do pytań o status mowy, obecności/nieobecności, życia i śmierci⁶⁰. Szczególnie dużo miejsca autorka poświęca nagraniom Aleksandra Wata, dla którego technika nagrywania stała się zbawienna ze względu na bardzo słaby stan zdrowia. W takiej formie powstał *Mój wiek* – zapis rozmowy Miłosza z Watem, stanowiący *summę* doświadczeń wybitnego poety. Dzięki magnetofonowi szansę uwiecznienia otrzymały także *naszepoty* – dyktowane wcześniej rano. Badaczka przywołuje historię współpracy Wata z Radiem „Wolna Europa”. Planowano w sekcji poświęconej literaturze wyemitować kilka wierszy poety przebywającego na emigracji. Zaproponowano aktorskie recytacje, jednak Wat nie wyraził na nie zgody, w odpowiedzi przesyłając własne nagrania ukończone 30 maja 1967 roku (niecałe dwa miesiące przed śmiercią). Początkowo planował dwudziestominutową audycję, okazało się jednak, że ostatecznie zarejestrował materiał przekraczający aż czterokrotnie pierwotne zamierzenia. 15 lipca 1967 roku wyemitowano tylko trzy wiersze w wykonaniu autora, tłumacząc tę sytuację zbyt niską jakością nagrania sporządzonego przez poetę. Przygotowany przez Wata program zawierał przekrojowy wybór utworów, począwszy od futuryzmu, poprzez utwory powojenne, skończywszy na emigracyjnej twórczości najnowszej (ostatecznie zebranej w pośmiertnie wydany tom *Ciemne światło*). Układ treści wpisuje się w rodzaj poetyckiego testamentu, co potwierdził – jak zaznacza Kremer – Andrzej Wat, syn poety. Twórca zamknął na taśmie te wątki, które uważał za niezwykle istotne w swoim dziele: język sięgający paradoksu, zmagania z ciemnością duchową, życie na emigracji⁶¹. Jego dziedzictwo – jak twierdzi badaczka – jak w soczewce odzwierciedla zwłaszcza jeden nagrany utwór: *Oda III*. Kremer analizuje go, porównując wersję nagrań z zapisem wiersza. Wariant graficzny sugeruje raczej formę graniczną między prozą a poezją (imitacja wersu biblijnego), głos Wata „przemawia” jednak za kształtem wiersza⁶². Jak zauważa badaczka:

⁵⁸ Ibidem, s. 26, 173.

⁵⁹ Ibidem, s. 175.

⁶⁰ Ibidem, s. 173–174.

⁶¹ Ibidem, s. 182–184.

⁶² Ibidem, s. 185–186.

The passages quoted above [zacytowane w formie graficznej fragmenty *Ody III* – przyp. K.K.-K.] reveal how problematic the discussion of prosody can be when referring to a poem in print, especially with a text like this, which is both devoid of metrical patterns and syntactically complicated. And indeed, in Polish verse theory, recitation (even more so than print culture) is considered an important factor in the development of modern accentual and free verse. Thus, the ambiguous status of Wat's text, its oscillation between poetry and prose, seems to disappear in the author's performance⁶³.

Na nagraniu tekst podzielony jest na segmenty wierszopodobne. Poeta wprowadza dłuższe pauzy, tempo wymowy jest dość powolne, a ton w większości utrzymany na podobnej częstotliwości z wyjątkiem inicjalnego i anaforycznie powtarzającego się wyrazu „skórą”. Badaczka precyzyjnie zmierzyła dokonując się zmianę intonacji tego słowa (spadek z 230 do 130 Hz). Nie bez kozery – jak zaznacza Kremer – Wat wyróżnia ten fragment wiersza. Dzięki zróżnicowaniu intonacyjnemu, lecz także intensywności i długości wypowiedzianego, poeta podkreśla cielesność ludzkiego doświadczenia obejmującego zarówno jego aspekt pozytywny, jak i negatywny, objawiający się w bólu fizycznym. W zapisanej wersji, jak odnotowuje badaczka, istnieje pewna równowaga między wymienionymi typami przeżycia somatycznego, niemniej autorskie wykonanie zdradza dominację cierpienia. Świadczy o tym nie tylko głos łamliwy, słaby, ujawniający ból czytającego, ale również intonacja przypominająca ton lamentacji⁶⁴. Ta audialna wskazówka prowokuje badaczkę do rozwinięcia interpretacji obejmującej inspiracje biblijne, liturgiczne, a w szerszej perspektywie problemy teologiczne i eschatologiczne⁶⁵. Innymi słowy, realizacja głosowa staje się istotną częścią interpretacji. Jak pisze Kremer: „The somatic quality of his readings, as preserved in recordings and in the poems themselves, problematizes and emphasizes the theological and personal, rather than political (...)”⁶⁶.

W drugiej części rozdziału Kremer komentuje także ostatnie nagranie Zbigniewa Herberta z 1998 roku dokonane staraniem Radia Kraków (niespełna trzy miesiące przed śmiercią poety). Herbert, podobnie jak Wat, również należał do entuzjastów nagrywania poezji. W liście do autora *Ciemnego świecidla* miał prosić o przyjęcie do „klubu magnetofonczyków”. W tej samej korespondencji

⁶³ „Cytowane powyżej fragmenty pokazują, jak problematyczne może być omówienie prozodii w odniesieniu do wiersza w formie graficznej, zwłaszcza takiego jak ten, pozbawionego schematów metrycznych i skomplikowanego składniowo. I rzeczywiście, w polskiej teorii wiersza recytacja (nawet bardziej niż kultura pisma) jest uważana za ważny czynnik rozwoju współczesnego wiersza tonicznego i wolnego. Tym samym dwuznaczny status tekstu Wata, jego oscylowanie między poezją a prozą, zdaje się zanikać w autorskim wykonaniu głosowym” (tłum. własne). Ibidem, s. 188.

⁶⁴ Ibidem, s. 188–189.

⁶⁵ Ibidem, s. 190–196.

⁶⁶ „Somatyczna jakość jego czytań, zachowana w nagraniach i w samych wierszach, problematyzuje i podkreśla to, co teologiczne i osobiste, a nie to, co polityczne (...)” (tłum. własne). Ibidem, s. 185.

argumentował, że magnetofon wynaleziono dla poetów, ponieważ poezja to tylko głos, który migocze, by natychmiast zniknąć⁶⁷. Jego pożegnalna taśma, w przeciwieństwie do przekrojowego wyboru Wata, zawiera serię utworów z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (*Pan Cogito, Raport z oblężonego miasta*)⁶⁸. Powagę utworów równoważą obecne na nagraniu elementy autoironii. W poważnym tonie utrzymane jest także nagranie Anny Kamieńskiej, która traktowała rejestrację jako pożegnanie z audytorium i przekaz dla potomnych⁶⁹. Nieco inny wydźwięk ma taśma Anny Świrszczyńskiej, zawierająca fragmenty rozmowy, autokomentarze i śmiech⁷⁰. Uwagę badaczki przykuwa w szczególności ostatni z zarejestrowanych wierszy zatytułowany *Życiorys*. Kremer poddaje go audytywnej i maszynowej analizie. Badaczka wiąże zmiany intonacji z poszczególnymi segmentami tematycznymi. Kiedy mowa o doświadczeniach młodości, poetka recytuje wyższym głosem. Obniża go natomiast, gdy w wierszu poruszane są wspomnienia wojenne. W recytacji nie respektuje podziałów wierszowych, podąża raczej za składnią. Końcowe wersy utworu: „Teraz odpoczywam / po trzech zmartwychwstaniach” interpretuje nie tylko w obrębie utworu samego w sobie, ale odnosi do jego szczególnej, głosowej dystrybucji, zapewniającej „zmartwychwstanie” dźwiękowego quasi-hologramu poetki po jej śmierci⁷¹. Zarówno Wat, Herbert, Kamieńska, jak i Świrszczyńska w swoich audio-testamentach dają „dojść do głosu” (i poprzez głos) swojemu ciału. Jak zauważa Kremer: „All of these highly somatic final recordings were courageous in revealing weakness, but they also aimed to overcome the body one last time in order to create variously imagined recorded afterlives”⁷².

W ostatnim rozdziale badaczka analizuje czytania Tadeusza Różewicza. Jego podejście do własnego głosu oraz nagrań stoi w kontraście do dotychczas omówionych praktyk wokalnych pozostałych poetów. Nie lubił czytać swojej poezji, ale nie tolerował także recytacji aktorskich⁷³. Przyznawał, że często zdarza mu się akcentować słowa w sposób przypadkowy i niekiedy wbrew intencji. Monotonna intonacja, modyfikowanie tekstów *ad hoc* podczas lektury, liczne pomyłki, codzienna dykcja stanowią z jednej strony eksperyment, z drugiej zaś krytyczne narzędzie, rewidujące estetyczne oczekiwania czy przyzwyczajenia audytorium⁷⁴. Słabość głosu jest tu o tyle znacząca, o ile mówi o słabości poezji w ogóle. Słowo

⁶⁷ A. Wat, *Korespondencja*, s. 2, 93 (List Herberta z 2 lutego 1966 roku, Beinecke Library, GEN MSS 705, box 2, folder 81). Ibidem, s. 179.

⁶⁸ Ibidem, s. 198–199.

⁶⁹ Ibidem, s. 205–206.

⁷⁰ Ibidem, s. 211.

⁷¹ Ibidem, s. 212–214.

⁷² „Wszystkie te, niezwykle somatyczne, nagrania pożegnalne były odważne w ujawnianiu słabości, ale miały też na celu przezwyciężenie ciała po raz ostatni, aby stworzyć nagrane życia pośmiertne – różnie wyobrażone”. Ibidem, s. 216.

⁷³ Ibidem, s. 218–219.

⁷⁴ Ibidem, s. 26, 230, 237.

poetyckie dla Różewicza nie ma żadnej sprawczości politycznej, społecznej czy egzystencjalnej⁷⁵. Nieistotna jest więc dla poety „muzyka” wiersza, która mogłaby wzmocnić potencjał afektywny, pokrzepić, zmotywować do działania. Jego nagrania nie odtwarzają stałego i zaplanowanego wzorca intonacyjnego, rytmicznego czy składniowego, jak u Miłosza. Poeta czyta te same wiersze za każdym razem inaczej, o czym świadczy audytywna i maszynowa analiza porównawcza dwóch wykonań *Listu do ludożerców* (z lat sześćdziesiątych oraz z roku 1998). W tym znaczeniu – jak twierdzi Kremer – Różewicz pozostał wierny literze zapisu⁷⁶. Wprowadzone przez niego zmiany w praktyce lekturowej potwierdza przykład Krystyny Miłobędzkiej, o której mowa w epilogu. Jej czytania nie tylko kontynuują różewiczowski wzorec estetyczny (długie pauzy, powolne tempo mowy)⁷⁷, lecz także nawiązują do somatyczności, doświadczenia cierpienia, zachowanego w głosie Wata. Najistotniejszy pozostaje jednak dla autorki monografii ścisły związek między stylem czytania Miłobędzkiej (pełnym pauz, zawań) a jej poetyckim „ja”, podważającym mocną podmiotowość, celującym w precyzję słowa i minimalizm⁷⁸.

Książka Aleksandry Kremer stanowi wyjątkowo cenne opracowanie. Dostarcza wymiernych wzorców metodologicznych w badaniach zorientowanych na głos oraz dźwięk w literaturze. Propozycja ta jest jednym z niewielu przykładów uwolnienia się od tzw. „reżimu skopicznego”⁷⁹ na rzecz wrażliwości audytywnej (dotąd zaniedbanej głównie z powodu ryzyka subiektywności odbieranych uchem wrażeń)⁸⁰. Zamierzeniem książki nie było typologiczne opracowanie konkretnych sposobów czytania, lecz pokazanie autorskich realizacji głosowych jako pewnych praktyk poetyckich, które odcisnęły wyraźne piętno na kulturze poetyckiej *sensu largo*. Badaczka wykonała tytaniczną pracę źródłową, odkrywając przed czytelnikiem nieznaną nagrania poetów oraz rekonstruując skomplikowane losy ich powstania. W ten sposób stworzyła niejako na nowo historię polskiej poezji, opartą na solidnych podstawach warsztatowych: historycznych, teoretyczno-literackich, lingwistycznych, przekładoznawczych i poetologicznych. To, co szczególnie wartościowe w opracowaniu Kremer, to „powrót” do uprawiania historii literatury oraz *close readingu* (tutaj bardziej na miejscu: *close listeningu*), który zapewnia czytelnikowi niemal namacalny kontakt z poezją. Podczas lektury opracowania jesteśmy prowadzeni bardzo blisko słowa poetyckiego i tych elementów biograficznych, które tłumaczą właściwości głosowych wykonań. Niektóre partie – w szczególności poświęcone tłu historycznemu

⁷⁵ Ibidem, s. 251.

⁷⁶ Ibidem, s. 241.

⁷⁷ Ibidem, s. 266.

⁷⁸ Ibidem, s. 267.

⁷⁹ M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity* [w:] *Vision and Visuality*, red. H. Foster, New York 1988, s. 3–23.

⁸⁰ O dysproporcji między badaniem wizualności a badaniem audialności pisze w swojej książce Andrzej Hejmej: *Skryptoralność...*, op. cit., s. 7–10.

i warunkom kulturowym w Polsce – mogą wydać się na pierwszy rzut oka nadmiarowe. Niemniej należy podkreślić, że książka jest adresowana przede wszystkim do czytelników zagranicznych, dla których stanowią one doskonałe prolegomena, zaś odbiorcom rodzimym ukazują polityczny potencjał głosu. Na koniec warto odnotować także przejrzystość prezentacji poszczególnych problemów, argumentację opartą na konkretnych danych oraz znakomicie przemyślaną kompozycję. Wielką zaletą opracowania jest również jasny i precyzyjny język opisu oraz szczegółowe objaśnienia terminologiczne związane z pojęciem performansu i zaproponowanym przez autorkę wyrażeniem „wykonanie głosowe”. Książka doskonale przedstawia dźwiękowe laboratorium XX-wiecznej literatury, życzliwie wprowadzając czytelnika w nieznaną dotąd przestrzeń autorskich zmagania z głosem, które bezpośrednio – o czym kompendium zaświadcza – przekładają się na status poetyckiego „ja” i jego relację do poezji w ogóle. Przyjętą przez Kremer optykę badawczą nazwałabym roboczo „hermeneutyką uważnego ucha”, o czym świadczy w szczególności ostatni, podsumowujący książkę, akapit:

The recordings studied in this book demonstrate that there is no contradiction between questioning and undermining oneself as a speaker, and showing a willingness to communicate with listeners from this weaker position. These poetry readings therefore leave us with a plea for attentive and unprejudiced listening, a plea applicable far beyond Polish poetry⁸¹.

Bibliografia

- Antonik D., *Audiobook: Od brzmienia słów do głosu autora*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.
 Antonik D., *Dźwięki: Pisarz mówi*, „Dwutygodnik” 2015, nr 10, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6171-dzwieki-pisarz-mowi.html>, dostęp: 27.03.2023.
 Balbus S., *Komentarze* [w:] L. Wygotski, *Psychologia sztuki*, tłum. M. Zagórska, oprac. przekładu T. Szyma, oprac. naukowe tekstu, wstęp oraz komentarze S. Balbus, Kraków 1980.
 Bernstein Ch., *Hearing Voices* [w:] *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, red. M. Perloff, C. Dworkin, Chicago 2009.
 Bernstein Ch., *Introduction* [w:] *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, red. Ch. Bernstein, New York–Oxford 1998.

⁸¹ „Nagrania zanalizowane w tej książce pokazują, że nie ma sprzeczności między kwestionowaniem i podważaniem siebie jako mówcy a okazywaniem chęci porozumienia się ze słuchaczami z tej słabszej pozycji. Te głosowe realizacje poezji zostawiają nas z prośbą o uważne i nieuprzedzone słuchanie, prośbą wykraczającą daleko poza polską poezję” (tłum. własne). A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry...*, op. cit., s. 268.

- Bernsztejn S., *Wiersz a recytacja* [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, tłum. Z. Saloni, red. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970.
- Brzostek D., *Wokół genologicznych problemów tzw. poezji dźwiękowej* [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, t. III, red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaja, E. Kruszyńska, Toruń 2010.
- Dobrzyńska T., Pszczołowska L., *Wiersz a recytacja*, „Pamiętnik Literacki” 1982, nr 3–4.
- Hejmej A., *Literatura w kulturze akuzmatycznej*, „Ethos” 2019, nr 1.
- Hejmej A., *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Kraków 2022.
- Hejmej A., *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury* [w:] idem, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Kraków 2022.
- Jay M., *Scopic Regimes of Modernity* [w:] *Vision and Visuality*, red. H. Foster, New York 1988.
- Jurzysta M., *O autorskiej recytacji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego i jej wpływie na cichę, samodzielną lekturę jego wierszy* [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, t. III, red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaja, E. Kruszyńska, Toruń 2010.
- Kopciński J., *Człowiek transu: Magnetofonowe sesje Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4.
- Kopciński J., *Głos poety* [w:] idem, *Nastuchiwanie: Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008.
- Kremer A., *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording After World War II*, Cambridge, MA–London 2021.
- LaBelle B., *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, New York 2014.
- Migone Ch., *Sonic Somatic: Performances of the Unsound Body*, Berlin 2012.
- Sawrycki W., *Tekst interpretowany głosowo z perspektywy filologii wymawianiowo-słuchowej* [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, t. II, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń 2006.
- Sievers E., *Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze*, Heidelberg 1912.
- Tański P., „Kapelusze”. *O dwóch wierszach Grzegorza Kaźmierczaka wyśpiewanych przez ich autora* [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, t. III, red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaja, E. Kruszyńska, Toruń 2010.