



Publikacja jest udostępniona na licencji
Creative Commons (CC BY 4.0)

WIELOGŁOS
Pismo Wydziału Polonistyki UJ
1/2023 (55), s. 145–159
ISSN 1897-1962 (druk) | 2084-395X (online)
doi: 10.4467/2084395XWI.23.008.17996
<https://www.ejournals.eu/Wieloglos>

Katarzyna Ciemiera

Szkoła Doktorska
Nauk Humanistycznych
Uniwersytetu Jagiellońskiego

 <https://orcid.org/0000-0002-1896-4882>

Ku percepcji polisensorycznej w badaniach literackich

O książce Aleksandry Kremer *The Sound
of Modern Polish Poetry. Performance
and Recording after World War II*

ARTYKUŁ RECENZyjNY

1

W ostatnich dekadach trudno nie dostrzec, że tradycyjne literaturoznawstwo zмага się z objaśnianiem sposobu funkcjonowania najnowszej literatury w kulturze przemian medialnych¹. O ile w ramach literackich studiów interesujących omówień doczekała się twórczość elektroniczna, która ze względu na swój jawnie hybrydyczny charakter nie poddaje się wielu kategoriom opisu

¹ D. Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków: Universitas 2014, s. 5–15; B. Bodzioch-Bryła, G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, *Konwergencja nowych mediów i literatury* [w:] *eidem, Literatura i nowe media. Homo irretitus w kulturze literackiej XX i XXI wieku*, Częstochowa: Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza 2014, s. 29–61. Współczesnych trudności związanych z uwzględnianiem autorskich realizacji tekstów w analizach literackich można jednak dopatrywać się już u samego początku literaturoznawczej dyscypliny, której instytucjonalizacja opierała się w pierwszej kolejności na wyodrębnieniu utworów literackich z pozostałych tekstów i praktyk kulturowych. Por. A. Assmann, *Czym są teksty kulturowe* [w:] *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2013, s. 26, 28–29.

wypracowanym w ramach literaturoznawczych metodologii², o tyle sam namysł nad sytuacją współczesnej literatury w przestrzeni intermedialnej – literatury, która coraz rzadziej ogranicza się do medium druku, istnieje bowiem również w autorskich realizacjach utrwalanych w formie audio i wideo – nieustannie negocjuje swoją pozycję w polu literackiej dyscypliny.

Szczególnie zaś problematyczna okazuje się analiza dźwiękowego fenomenu poezji XX i XXI wieku, za jaki uznaje się ścisły związek pomiędzy zapisem tekstu a jego realizacją głosową – coraz częściej doświadczaną przez odbiorców w sposób akuzmatyczny (czyli w trakcie wysłuchiwanie nagrań), a już nie tylko w sposób bezpośredni (podczas występów na żywo). Tymczasem zanurzenie literatury w kulturze akuzmatycznej³ – czyli w kulturze oddzielania dźwięku od jej pierwotnego źródła, ukształtowanej pod wpływem pojawienia się w XIX i XX wieku technologii umożliwiających reprodukcję i dystrybucję dźwięku – pociąga za sobą szereg zmian w kwestiach badania poetyki tekstu, jego percepcji, jak i samego pojmowania ontologii dzieła literackiego⁴.

O konieczność wyciągnięcia wniosków z transformacji audialnych na przełomie XIX i XX wieku dla przeobrażeń formy nowoczesnego wiersza upominał się już amerykański poeta i literaturoznawca Charles Bernstein (znany również jako twórca PennSound, internetowego archiwum nagrań

² Por. E. Winiecka, *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie*, Kraków: Universitas 2020; *Ambient Literature. Towards a New Poetics of Situated Writing and Reading Practices*, eds. J. Dovey, K. Pullinger, T. Abba, Cham: Palgrave Macmillan 2021; J. Barber, *Electronic Literature and Sound [w:] Electronic Literature as Digital Humanities. Contexts, Forms & Practices*, eds. D. Grigar, J. O’Sullivan, New York: Bloomsbury Academic 2021, s. 117–123.

³ Termin „akuzmatyka”, odnoszący się do doświadczania dźwięku w oderwaniu od jego uwarunkowania instrumentalnego, tzn. źródła jego pochodzenia, i kulturowego (a precyzując, określający pięcioletnie doświadczenie uczniów Pitagorasa wyłącznie słuchających wykładów mistrza ukrytego za kotarą), został ponownie wprowadzony w obieg dyskursu muzycznego, a następnie kulturowego przez twórcę muzyki konkretnej – Pierre’a Schaeffera. Zaobserwował on, że radio oraz nowe technologie dystrybucji dźwięku umożliwiły współczesnym słuchaczom skupienie się wyłącznie na formach dźwiękowych w oddzieleniu od ich pierwotnego kontekstu, czyli na tzw. s ł u c h a n i u s k u t k ó w; a nowe metody reprodukcji dźwięku – usłyszenie wielu wariantów tych samych skutków. P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyla [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. Ch. Cox, D. Warner, przeł. J. Kutyla et al., Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2010, s. 106, 109–110. Obecnie teorie akuzmatyczne mają ogromny wpływ na rozwój badań dźwiękowych oraz kulturowych. Do wpływowych wykładni można zaliczyć interpretacje kompozytora i filmoznawcy Michela Chiona (M. Chion, *Le son. Traité d’acologie*, 2nd ed., Paris: A. Collin 2010) oraz filozofa i psychoanalityka Mladena Dolara (M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge–London: MIT Press 2006).

⁴ A. Hejmej, *W kulturze dźwięku: słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 99–101.

poetyckich)⁵, który zredagowaną przez siebie antologią *Close Listening. Poetry and the Performed Word* z 1998 roku zainicjował w środowisku anglosaskim nurt badań nad autorskimi realizacjami tekstów literackich⁶. Mimo iż te rozwijane już ponad dwadzieścia lat studia poszerzyły ogólną świadomość na temat audialności nowoczesnej poezji, to – jak słusznie podsumował Andrzej Hejmej – jednocześnie utrwaliły one wyraźny podział na audiotekst i tekst pisany⁷, niekoniecznie sprzyjający rozważaniom nad sytuacją najnowszej literatury w dobie audiowizualności. Zdaniem polskiego komparatysty czy amerykańskiej poetki i krytyczki literackiej Susan Stewart, doświadczanie zarówno bezpośredniej obecności autorskiego głosu w realizacjach utworu na żywo, jak i obecności pośredniej⁸, warunkującej sytuację akuzmatyczną nowoczesnej literatury, na przykład w trakcie odsłuchiwania nagrań, wyznacza nowy sposób funkcjonowania i percepcji utworów literackich, ściśle związany z nieusuwalną obecnością autorskiego głosu (pamięcią o nim) i jej możliwym wpływie na tryb tradycyjnej lektury⁹.

Ten nierozzerwalny związek pomiędzy zapisem graficznym a głosowym tekstu, dostrzegalny przede wszystkim w kulturze wtórnej oralności, udaje się zaakcentować Aleksandrze Kremer w książce *The Sound of Modern Polish Poetry. Performance and Recording after World War II* z 2021 roku, opublikowanej nakładem Harvard University Press¹⁰. Autorka, stawiając fenomen dwudziestowiecznej polskiej poezji w świetle dokonywanych przez ówczesnych autorów eksperymentów z dźwiękiem, ponownie zapytuje o źródła jej najbardziej rozpoznawalnych form wierszowych. Pytanie to – wartościowe zarówno

⁵ Ch. Bernstein, *Introduction* [w:] *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, ed. *idem*, New–York–Oxford: Oxford University Press 1998, s. 5. Poniekąd na to wyzwanie odpowiada w tej samej antologii Marjorie Perloff. Por. M. Perloff, *After Free Verse. The New Nonlinear Poetries* [w:] *Close Listening...*, s. 86–110.

⁶ Por. L. Wheeler, *Voicing American Poetry. Sound and Performance from the 1920s to the Present*, Ithaca–London: Cornell University Press 2008; D. Furr, *Recorded Poetry and Poetic Reception from Edna Millay to the Circle of Robert Lowell*, New York: Palgrave Macmillan 2010; *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, ed. M. Rubery, New York–London: Routledge 2011.

⁷ A. Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Kraków: Universitas (Projekty Komparatystyki) 2022, s. 175–176.

⁸ Warto tutaj podkreślić, że obecność pośrednia głosu autorskiego wiąże się zarówno z intencjonalnymi rejestracjami autorskich realizacji (np. w formie nagrań realizacji głosowych na dołączonej do tomu płycie CD), jak i rejestracjami, które niekoniecznie są docelowe (np. nagrania niektórych występów autorskich na żywo).

⁹ A. Hejmej, *Skryptoralność...*, s. 131, 187; S. Stewart, *Poetry and the Fate of Senses*, Chicago: University of Chicago Press 2002, s. 69. Przeciwno takiemu ujęciu oponuje Stephanie Bishop, por. S. Bishop, *Silent Reading. The Read Voice*, „TEXT” 2013, no. 1 (17), s. 4.

¹⁰ A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry. Performance and Recording after World War II*, Cambridge, MA: Harvard University Press 2021. Pozostałe odniesienia do książki znajdują się w tekście ze wskazaniem zakresu stron.

z perspektywy literatury światowej, jak i peryferyjnej – zaprasza zatem nie tylko do oglądu samego zjawiska narodzin autorskich realizacji tekstów poetyckich w powojennej Polsce, lecz także pośrednio skłania do rewizji dotychczasowych ustaleń dotyczących ontologii dzieła literackiego, literackości, a tym samym rozumienia samego literaturoznawstwa jako dyscypliny w kontekście nowoczesnych przemian audialnych. Pomimo iż interpretacje zgromadzone w monografii opierają się głównie na analizie brzmienia nagrań realizacji autorskich (czyli na kwestiach audiotekstu) oraz omówieniu kontekstu ich powstania, zupełnie pomijając przy tym analizę jakości dźwiękowych zachowanych w wierszach¹¹, to jednocześnie uwzględniają one inherentną relacyjność zapisu graficznego i głosowego literatury, tak charakterystyczną dla współczesnej kultury literackiej (s. 27–28). Dociekając, jak wymowa danego wiersza współgra z nim, dopełnia go lub przeciwstawia się jego tekstualnej postaci, Aleksandra Kremer uzasadnia, dlaczego zarówno słuchanie, jak i czytanie stają się warunkiem koniecznym dla pełnego doświadczenia poezji w dobie zmediatyzowanej oralności.

2

Wydana w 2022 roku publikacja ukazuje się na rynku w najdogodniejszym dla niej momencie, kiedy to w rodzimym literaturoznawstwie obserwuje się zwiększone zainteresowanie związkami literatury i dźwięku¹², a w międzynarodowych badaniach literackich podejmuje się rozmaite próby usystematyzowania i ustalenia sonicznych metodologii, wykorzystywanych w analizach tekstów¹³. Jednocześnie zaś najnowsze studia nad dźwiękiem coraz chętniej

¹¹ Podejście to reprezentuje książka *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, eds. M. Perloff, C. Dworkin, Chicago: University of Chicago Press 2009.

¹² Widać to chociażby na przykładzie tematycznych numerów dotyczących audialności literatury: „Teksty Drugie” 2015, nr 5 („Audiofilia”), „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, z. 4 („Sound studies”) – czy ożywionej dyskusji w związku z opublikowanymi na CD w 2013 roku nagraniami Mirona Białoszewskiego: por. *Białoszewski do słuchu*, Warszawa: Bolt Records 2013. Por. K. Cudzych-Budniak, *Dynamika muzyczna w poezji na podstawie nagrania „Miron Białoszewski plays Adam Mickiewicz Dziady”* [w:] *Potencjał wiersza*, red. W. Sadowski, Warszawa: Wydawnictwo IBL 2013, s. 231–244; *eadem*, „Śpiewające wiersze” z *Kabaretu Kici Koci w autorskim wykonaniu Mirona Białoszewskiego*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2021, nr 10, s. 151–168; M. Boenish, *Przyjemność głosu*, „Dwutygodnik” 2014, nr 5, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5202-przyjemnosc-glosu.html> [dostęp: 10.07.2022]; M. Bukowiecka, *Między tekstem a nagraniem. Formy niesystemowej dźwiękowości w poezji Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 437–438; A. Karpowicz, *Wibracje Mitsuku. Archiwum głosu Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2019, nr 3, s. 79–94.

¹³ Najczęściej są to propozycje literaturoznawcze, które opierają swoją argumentację na rozważaniach z zakresu *sound studies*. Warto jednak nadmienić, że zdecydowana większość ze znanych mi tego rodzaju publikacji nie proponuje praktycznych sposobów wykorzystania narzędzi badawczych i koncepcji teoretycznych, zapożyczonych z najnowszych badań

skłaniają się ku rozważaniom antropologicznym ze szczególnym uwzględnieniem badań nad dekonstrukcją zachodnich wzorców pojmowania fenomenu dźwięku; co równoznaczne jest ze zwiększonym zainteresowaniem narracjami o tradycjach audialnych w kulturach peryferyjnych¹⁴, w które niewątpliwie wpisuje się recenzowana w tym szkicu monografia.

W najszerszym ujęciu zasadniczym dążeniem książki *The Sound of Modern Polish Poetry* jest precyzyjne nakreślenie i wieloaspektowe omówienie krystalizacji w Polsce w drugiej połowie XX wieku nowoczesnej kultury głosowych realizacji literatury, związanej, po pierwsze, ze wzmożonym zainteresowaniem poetów i poetek urodzonych w pierwszych dekadach XX wieku czytaniem własnych utworów, a już nie powierzaniem ich wyłącznie wyszkolonym w tym celu deklamatorom; po drugie, z przekraczaniem przez twórców granic tekstu poprzez wykorzystywanie możliwości urządzeń reprodukcujących dźwięk (s. 19). Poza oczywistym faktem, że monografia podejmuje próbę rekonstrukcji zjawiska jak dotąd szerzej nieopisywanego w polskim literaturoznawstwie, to z perspektywy międzynarodowej zdecydowanie ważniejsze jest to, że ukazuje ona wsobność fenomenu polskiej poezji głośnej¹⁵ na tle anglosaskiej kultury poetyckiego słowa w XX wieku (s. 30).

Punktem wyjścia dla Kremer są głównie studia nad audialnością poezji (szczególnie nad autorskimi realizacjami utworów), prowadzone w środowisku anglo-amerykańskim, oraz niektóre rozważania z kręgu *sound studies* – kierunku badań ukonstytuowanego na przełomie XX i XXI wieku, zajmującego się pogłębioną analizą wpływu przemian audialnych na wrażliwość audytywną współczesnego człowieka, a także samą istotą dźwięku, rozpatrywaną w jej polityczno-społecznym kontekście¹⁶. Z zakresu najnowszych

dźwiękowych. Zaproponowane w ich ramach soniczne interpretacje literatury prowadzą się zazwyczaj do usytuowania analizowanych tekstów w teoretycznym kontekście studiów audialnych. Por. S. Halliday, *Sonic Modernity. Representing Sound in Literature, Culture and the Arts*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2013; J.St. Clair, *Sound and Aural Media in Postmodern Literature: Novel Listening*, New York: Routledge 2013; J.St. Clair, *Sonic Methodologies in Literature* [w:] *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, eds. M. Bull, M. Cobussen, New York: Bloomsbury Academic 2020, s. 155–169; A. Leighton, *Hearing Things. The Work of Sound in Literature*, Cambridge: Harvard University Press 2018; *Sound and Literature*, ed. A. Snaith, Cambridge: Cambridge University Press 2020.

¹⁴ H. Schulze, *Sonic Fiction*, New York: Bloomsbury Academic 2020; D. Thomas, *Hungry Listening. Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2020; *The Bloomsbury Handbook of the Anthropology of Sound*, ed. H. Schulze, New York: Bloomsbury Academic 2021.

¹⁵ Aleksandra Kremer używa tego określenia w artykule *Głośna poezja: ważne słuchanie w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 103–125. Powstał on w ramach projektu naukowego „Głosy poezji polskiej”, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, który poprzedzał badania zawarte w recenzowanej książce.

¹⁶ J. Sterne, *Sonic Imaginations* [w:] *The Sound Studies Reader*, ed. J. Sterne, London–New York: Routledge 2012, s. 1–19.

badania nad dźwiękiem interesują ją jednak wyłącznie pozycje fundamentalne dla ukształtowania się dyscypliny, związane raczej z historią rozwoju nowych technologii reprodukcji i dystrybucji dźwięku na przełomie XIX i XX wieku¹⁷ aniżeli te odnoszące się do audioantropologii czy filozofii głosu¹⁸; co w perspektywie problematyki podjętej w tej książce wydaje się w pełni uzasadnione. Zachodnia tradycja badawcza stanowi bowiem dla Kremer nie tylko źródło inspiracji metodologicznej i teoretycznej, lecz przede wszystkim podstawę porównania, na kanwie której objaśnia ona niepowtarzalność dynamiki rozwoju nowoczesnej kultury głosowych realizacji poezji w dwudziestowiecznej Polsce. Zdaniem badaczki o unikalności tej kultury decyduje zarazem fascynacja polskich twórców procesami modernizacyjnymi, która wyraża się w ich otwartości na doświadczenia akuzmatyczne oraz autorskie wykonania utworów, jak i stała obecność tradycyjnej kultury, związanej na przykład z recytacją utworów przez wyszkolonych deklamatorów podczas zamkniętych spotkań poetyckich (s. 6, 21–23). Kremer słusznie wnioskuje, że przyczyny, dla których polscy autorzy rozpoczęli eksperymentować z własnym głosem (wśród których wymienia m.in. zanikanie tradycji deklamacji w szkołach, pojawienie się nowych poetyk oralnych, popularność radia, zwiększone zainteresowanie prozaicznym wierszem wolnym, s. 2–3, 6), nie różnią się znacząco od tych odnotowanych w środowiskach anglosaskich¹⁹. Różnica polega jednak na tym, że – jak zaznacza badaczka – o ile procesy modernizacji w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych Ameryki uczyniły z poezji kwestię publiczną, o tyle w Polsce, przez wzgląd na polityzację przestrzeni publicznej w okresie komunizmu, przyczyniły się raczej do zmiany charakteru nieformalnych spotkań poetyckich, które w swej tradycyjnej formule opierały się na czytaniu lub recytowaniu utworów, najczęściej autorów i autorek skazanych w czasie reżimu na wygnanie (s. 5).

Na podstawie tych obserwacji Kremer formułuje oryginalny wniosek, iż Polskę w drugiej połowie XX wieku, z racji jej skomplikowanych relacji ze Wschodem (odpowiedzialnych za utrzymywanie tradycyjnej kultury ustnego przekazu wierszowanych utworów) oraz Zachodem (jako kluczowym źródłem przeobrażeń charakteru polskiej „głośnej poezji”) można traktować jako swego rodzaju laboratorium dla nagrywanych w warunkach domowych autorskich

¹⁷ J. Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, NC: Duke University Press 2003; V. Erlmann, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, New York–Cambridge: MIT Press 2010.

¹⁸ Por. *Hearing Culture. Essays on Sound, Listening and Modernity*, ed. V. Erlmann, Oxford: Berg 2004; M. Dolar, *op.cit.*; D. Ihde, *Listening and Voice. A Phenomenology of Sound*, 2nd ed., Albany–New York: State University of New York Press 2007; B. Kane, *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford: Oxford University Press 2014.

¹⁹ N. Marsh, P. Middleton, V. Sheppard, „Blasts of Language”. *Changes in Oral Poetics in Britain since 1965*, „Oral Traditions” 2006, no. 21 (1), s. 44–46.

realizacji głosowych (s. 13). Według badaczki tak rejestrowane zapisy głosowe, niezależne od politycznych obiegów, w odróżnieniu od publikowanych na płytach i w radiu nagrań sprzyjały przeprowadzaniu przez poetów i poetki eksperymentów dźwiękowych oraz eksplorowaniu potencjału głosu (kwestie te będą przedmiotem rozważań zwłaszcza w trzecim i czwartym rozdziale: *Home Literary Salons; Taped Farewells*). W moim przekonaniu tak ustawiona perspektywa umożliwiła dogłębne przemyślenie relacji między „głosną poezją” a materialnością głosu (szczególnie zaś gdy ten głos pozostaje bezbronny, nieperfekcyjny, ułomny itd.) oraz wnikliwy wgląd w różnicę, jaką niesie ze sobą doświadczanie tekstu zapisanego, a doświadczanie realizacji głosowej, na którym swoje piętno odcisnęła cielesność czyjegoś głosu.

Ponadto ważnym punktem odniesienia, orientującym kierunek interpretacji objaśniany we wprowadzeniu książki, pozostaje dla Kremer romantyczna tradycja oralna. Z jednej strony autorka powraca do fenomenu ustnego przekazu poezji autorów zesłanych na emigrację oraz do mitu narodowego wieszczka – poety-proroka stojącego na straży ciągłości polskiej kultury, których kontynuację z oczywistych względów dostrzega również w okresie reżimu komunistycznego (s. 7–8). Z drugiej z kolei – skupia się ona na innowacyjności ówczesnych improwizacji, szczególnie Mickiewiczowskich, przedstawiając je w świetle współczesnych słamów poetyckich, ale i kameralnych spotkań charakterystycznych dla polskiego XX wieku (s. 9–13)²⁰. Figura narodowego wieszczka staje się zatem dla Kremer symbolem dwudziestowiecznej polskiej kultury poetyckiego słowa mówionego (zarówno słowa żywego, jak i akuzmetycznego), która zachowuje w sobie pamięć oralnej cyrkulacji poezji z czasów romantyzmu, jak i aktualizuje tradycję głosowych eksperymentów improwizacyjnych odbywających się w wąskim gronie przyjaciół i rodziny. Za jej pomocą badaczka odzwierciedla nie tylko istotę opisywanego w książce zjawiska, lecz do pewnego stopnia rzuca również światło na sam sposób prowadzenia przez nią argumentacji. Zauważmy, że w pewnym sensie nie tylko dwudziestowieczna kultura przegląda się w lustrze romantyzmu, ale i romantyczna tradycja oralna zyskuje nową odślonę poprzez jej konfrontację ze współczesnym fenomenem wtórnej oralności poezji. Na tej właśnie kanwie opiera się cały koncept monografii, która poprzez szereg ujęć problemowych dociera do kwintesencji dwudziestowiecznej sytuacji „głosnej” poezji polskiej, jednocześnie wykorzystując tę fundamentalną kwestię do objaśnienia i redefinicji składających się na nią pomniejszych zagadnień.

²⁰ Tym samym Kremer nawiązuje do najnowszych sposobów interpretowania romantycznej improwizacji poetyckiej (mimo iż w książce odwołuje się jedynie do starszych pozycji badawczych). Por. I. Puchalska, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2013, s. 10–13.

Na książkę *The Sound of Modern Polish Poetry...* składa się 5 rozdziałów, z których każdy porusza odmienną problematykę. W części otwierającej *Postwar Currents. Julian Tuwim and the Evolution of Polish Poetic Culture* (s. 39–75) Aleksandra Kremer wyznacza źródłowe początki dźwiękowych eksperymentów poetyckich z drugiej połowy XX wieku, które wiąże na przykład z przesłaną przez Juliana Tuwima ze Stanów Zjednoczonych pierwszą polską audio-pocztówką do siostry w Londynie z nagraniem recytacją *Grande Valse Brillante* (s. 40–44, 48–50) czy z pierwszą polską kobiecą audio-pocztówką Haliny Poświatowskiej z 1959 roku (s. 70–75). Kluczową rolę odgrywa w tych rozważaniach twórczość autora *Kwiatów polskich*, na przykładzie której autorka przedstawia dwubiegunowość polskiej kultury głosowych realizacji poetyckich, zawieszoną pomiędzy tradycyjnie pojmowaną (losy wiersza *Modlitwa*, s. 44–47) a wtórną (pierwsza audio-pocztówka nagrana w warunkach domowych; s. 40–44) oralnością.

W kolejnym rozdziale *Intonation in Exile. Czesław Miłosz's English Translations* (s. 75–124) Kremer na podstawie analizy porównawczej oryginałów wierszy i ich tłumaczeń (zarówno w formie zapisów tekstowych, jak i zarejestrowanych zapisów głosowych) dokonanych przez Czesława Miłosza przechodzi już do bardziej zawężonego zagadnienia wpływu dwujęzycznych realizacji głosowych wierszy przez autorów na ich praktykę translatorską. Przy pomocy pogłębionej interpretacji akustycznej i prozodycznej brzmienia owych zapisów dochodzi do wniosku, że melodyjność, o której zachowanie w swoich tłumaczeniach zabiegał autor *Doliny Issy*, opierała się nie na rytmicznym polskich wierszy (co sugerowali niektórzy z miłoszologów, s. 80–81), lecz na ich specyficznym konturze intonacyjnym (s. 81), wynikającym z napięcia pomiędzy odpowiednio rozłokowanym układem wersyfikacyjnym a syntaktycznym (s. 102). Jednocześnie rozważania te stanowią dla badaczki wstęp do pogłębionej refleksji nad stopniowym upraszczaniem składni polskiego wiersza (w tym kontekście odnosi się również do twórczości Julii Hartwig, s. 118–124) oraz nad znaczeniem rozwoju wiersza wolnego i dominującej w nim roli intonacji w kształtowaniu jego brzmienia dla ewolucji kultury poetyckiej słowa mówionego (s. 112–124). To ostatnie nowe zjawisko będzie kluczowym przedmiotem analizy w kolejnych rozdziałach *Home Literary Salons. Visiting Miron Białoszewski and Wisława Szymborska* (s. 124–172) i *Taped Farewells. Elegiac Recordings by Aleksander Wat, Zbigniew Herbert, Anna Kamieńska, and Anna Swir* (s. 172–217). Kremer podejmuje w tych częściach próbę wnikliwej charakteryzacji zjawiska narodzin nowoczesnej audialności w dwudziestowiecznej polskiej poezji, zarazem dotykając ściśle problemu cielesności głosu autorskiego oraz zależności między jego brzmieniem a biografiami danego twórcy. W *Home Literary Salons* autorka poprzez porównanie, krańcowo różniących się od siebie, kameralnych

salonów literackich Mirona Białoszewskiego i Wisławy Szymborskiej stara się zrekonstruować atmosferę ówczesnych spotkań i przedstawić najważniejsze różnice w traktowaniu głosu, prywatnej przestrzeni i strategii kreowania wizerunku przez oboje autorów. Dodatkowo zestawienie to umożliwi jej udowodnienie, że kwestia głosu staje się kluczowa nie tylko dla twórców związanych z eksperymentami dźwiękowymi (czego w Polsce tamtego czasu było stosunkowo niewiele, np. wspomniany Miron Białoszewski), lecz także dla tych poetek i poetów, których w drugiej połowie XX wieku kojarzono raczej z moralną refleksją aniżeli z awangardowymi praktykami, na przykład Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta czy Wisławy Szymborskiej. Argument ten, otwierający nową perspektywę oglądu polskiej poezji dotychczas rozpatrywanej w kategoriach okulocentrycznych, okazuje się ważny w kontekście szerszej dyskusji na temat sytuacji najnowszej literatury w dobie audiowizualności.

W rozdziale *Taped Farewells* Kremer z kolei wzmacnia swój dotychczasowy wywód z poprzedniego rozdziału przez interpretację nowego dźwiękowego fenomenu literackiego, za jaki uznaje poetyckie *audio testaments*. Omawiając pożegnalne nagrania pozostawione przez Aleksandra Wata, Zbigniewa Herberta, Annę Kamińską i Annę Świrszczyńską, z jednej strony koncentruje się ona na ułomności zarejestrowanych linii głosowych, zachowanych w nich symptomów choroby i ich wpływie na ostateczną recepcję pożegnalnych utworów; z drugiej natomiast – bada autorską fascynację możliwościami stwarzanymi przez nowe technologie (utrwalenie siebie w głosie) w ramach dążenia do przekraczania granic tekstu, ale i granic własnej cielesności. Jej zdaniem *audio testaments* jako swego rodzaju współczesny audio gatunek, unifikujący intymności z otwartością implikowaną przez wykorzystanie nowych technologii, stanowi wyraźne pokłosie przeobrażeń polskiej kultury poetyckiej drugiej połowy XX wieku zawieszonych pomiędzy tym, co modernistyczne, a tym, co zachowawcze.

Zwieńczenie wywodu Kremer stanowi jej oryginalna interpretacja krytykowanego stylu czytania Tadeusza Różewicza w rozdziale *Unbeautiful readings. Tadeusz Różewicz against Julian Przyboś* (s. 217–263), który zdaniem większości badaczy nie różnił się znacząco od czytania codziennej prasy (s. 239). W kontekście „pięknego (*beautiful*)”, emocjonalnego czytania Juliana Przybosia, uwzględniającego wszystkie niuanse tekstu, odpowiednio zmieniającego intonację i posługującego się pauzami (s. 220–224), badaczka ukazuje zupełnie mu przeciwny, zły (*bad*) sposób czytania Różewicza, zaniedbującego zapis graficzny utworu, niewłaściwie realizującego kontur intonacyjny oraz stawiającego pauzy i akcenty w nieodpowiednich miejscach (s. 218, 234). Według Kremer autor *Niepokoju* wyznacza nowy *modus* autorskich realizacji utworów, który określa mianem „strategii niekonsekwencji”, nawiązujący poniekąd do jego *Teatru niekonsekwencji* (s. 238–241). Podstawowy rys tego stylu przejawiałby się jej zdaniem, po pierwsze, w niespójnych realizacjach

głosowych tego samego utworu, po drugie, w czytaniu według syntaksy, a nie wersyfikacji, po trzecie wreszcie, w wyborach sposobów czytania utworu przeciwstawiających się jego zapisowi graficznemu (s. 241). Jak mi niechcący, dla Kremer postać Różewicza, tak jak niegdyś postać Tuwima, stanowi figurę liminalną, która nakreśliła horyzonty nowoczesnej kultury autorskich realizacji głosowych oraz zapowiada sposób funkcjonowania najnowszej literatury w dobie zmediatyzowanej oralności i performatywnego słowa żywego.

Poszczególne części książki, mimo iż poruszają wiele rozmaitych wątków, składają się na spójną narrację, w ramach której głos i jego funkcja w autorskich realizacjach zdecydowanie spełnia najważniejszą funkcję. Klarowność wywodu zapewniają autorce solidne podsumowania poszczególnych rozdziałów, eksponujące najważniejsze fakty i rezultaty badań, liczne pytania wprowadzające kolejne pomniejszych problemy badawcze, utrzymywanie powiązań między oddalonymi od siebie wątkami lub między konkretnym tematem a zagadnieniem głównym, a przede wszystkim rzetelnie opracowana metodologia. Do wszechstronnego omówienia kształtowania się nowoczesnej kultury poetyckich realizacji głosowych w Polsce w drugiej połowie XX wieku wykorzystuje ona analizę osobistych dokumentów, autorskich komentarzy, uwarunkowań historycznych, środowiskowych, politycznych i społecznych, porównawczą analizę zapisu głosowego i tekstowego oraz analizę akustyczną i prozodyczną nagrań przy użyciu programu komputerowego Praat. W obrębie dostępnych programów do badania brzmienia mowy narzędzie wykorzystane przez Kremer oferuje najwięcej funkcji użytecznych w jej analizach prozodycznych, fonologicznych i akustycznych²¹. W oknie programu Praat nagranie transkrybowane jest w postaci fali dźwiękowej (u góry okna; to właśnie interpretacje wykresów fal zostały zawarte w recenzowanej książce), z której można wyczytać informacje odnośnie do właściwości prozodycznych wypowiedzi: tempa, akcentu, pauz, intonacji i rytmu, oraz spektrogramu (u dołu) wraz z zaznaczonymi na nim: niebieską linią – ścieżką wysokości tonu, żółtą – krzywą intensywności, a także transkrypcją wypowiedzi w fonemach, słowach i frazach intonacyjnych.

Kremer sięga po analizy komputerowe wówczas, gdy ich zastosowanie jest konieczne do uzasadnienia wyciągniętych przez nią wniosków. Nie stanowią one urozmaicenia argumentacji ani jej prostego uzupełnienia. W rozdziale *Intonation in Exile* dopiero interpretacja przygotowana przez Praat umożliwia dostrzeżenie, że Miłosz w swoich przekładach i w sposobie ich czytania próbował rzeczywiście odzwierciedlić kontur intonacyjny, zachowywany przy czytaniu polskich oryginałów (s. 100–101, 107). Jak wykazuje analiza komputerowa poszczególnych nagrań, przy realizacji kilku wersji tego samego utworu w języku polskim rys intonacyjny pozostawał prawie niezmienny; z kolei

²¹ K. Pieniowska, *Narzędzia do analizy mowy – przegląd dostępnych programów i bibliotek*, „Językoznawstwo” 2019, nr 1 (13), s. 216, 224–225.

w trakcie realizacji ich tłumaczeń zmieniał się jedynie nieznacznie, a wszelkie zmiany związane były raczej z różnicą brzmienia języka angielskiego w stosunku do języka polskiego aniżeli z właściwościami prozodycznymi, co próbował w tekście oddać Miłosz.

Innym przykładem interpretacji poezji mówionej przy użyciu oprogramowania, istotnym dla jej redefinicji, jest opisana w książce interpretacja twórczości Różewicza. Do tej pory jego sposób czytania poezji kojarzono wyłącznie ze znacznym spowalnianiem tempa (np. taki wniosek pojawił się w omówieniach Lucylli Pszczołowskiej i Teresy Dobrzyńskiej, s. 231). Tymczasem dokładna analiza sposobów mówienia Różewicza przeprowadzona przez Kremer wykazała, że niezależnie od rodzaju wypowiedzi ustnej (udzielanie wywiadu, autorski komentarz, czytanie fragmentu prozy, czytanie wiersza itd.) autor *Niepokoju* naprzemiennie mówił szybko lub wolno (s. 233). Dopiero ta wstępna analiza, wzmocniona interpretacją fal dźwiękowych nagrań przez program Praat, pozwoliła na zaobserwowanie jak dotąd nieodnotowanego faktu, iż czytanie Różewicza reprezentuje dwa podstawowe style, z których jeden faworyzuje wyraźniejszą, głośniejszą artykulację i mocniejszy kontur wysokości dźwięku; a drugi opiera się na płaskiej, niedbałej intonacji oraz pomijaniu znaków przestankowych i pauz.

Analizom utrzymywanym w duchu *close listening*, które w każdym z rozdziałów eksponują idiomatyczne właściwości poszczególnych sposobów autorskich realizacji utworów, towarzyszą pogłębione rozważania biograficzne. Ich podstawową funkcją wydaje się, z jednej strony, wdrażanie zagranicznego czytelnika w realia polskiej kultury, z drugiej natomiast – ujawnianie powiązań między historią danego twórcy a jego indywidualnym modusem czytania. Zwłaszcza przydatne okazuje się to w rozdziale *Taped Farewells*, gdzie wyszczególnione elementy biograficzne oraz uchwycone zmiany w podejściu do poetyki i roli poezji przez konkretnych poetów i poetki ułatwiają zrozumienie charakteru ich *audio testaments* oraz interpretację zachowanych tam intymnych właściwości głosu.

Ponadto niejednokrotnie te porównawcze analizy nagrań i biografii sugerują w książce konieczną zmianę perspektywy oglądu dotychczasowej twórczości. Dla przykładu, w rozdziale pierwszym analiza zdystansowanego i dyskretnego sposobu bycia oraz wynikającego z tego stylu czytania Haliny Poświatowskiej rzuca nowe światło na jej poezję miłosną, zazwyczaj utożsamianą z „poezją kobiecą” (s. 72–73). Momentami jednak można dostrzec dysproporcje między partiami poświęconymi rekonstrukcji biografii autora a pogłębioną interpretacją audialną nagrań jego twórczości. Widać to szczególnie w części poświęconej Mironowi Białoszewskiemu, gdzie przez zbyt szczegółowe omówienie spotkań wtorkowych oraz problemu deklarowanej przez poetę „apolityczności” (to zagadnienia ważne dla zrozumienia jego twórczości) badaczka nieświadomie odbiega od rozważań nad znaczeniem głosu w kształtowaniu atmosfery tychże spotkań.

Kolejną, drobną kwestią budzącą moje zastrzeżenia w kontekście struktury monografii stanowi „polityczny gest” Kremer, czyli metaforyczne oddanie „głosu” kobietom w książce przez zakończenie każdego rozdziału interpretacją lub przywołaniem twórczości jakiejś poetki. Gest ten jest związany ze słuszną obserwacją badaczki, iż głos kobiecy w poetyckiej kulturze drugiej połowy XX wieku był zdecydowanie marginalizowany; wśród zachowanych 18 nagrań dla radia zarejestrowanych między 1960 a 1970 rokiem tylko trzy są nagraniami kobiet (s. 69) (Kazimiery Hłakowiczówny, Wisławy Szymborskiej i Anny Kamieńskiej). O ile jednak sam wniosek wydaje się słuszny, to sposób odwracania hierarchii w myśl logiki parytetów nie zawsze przynosi w książce oczekiwany rezultat. W partiach, gdzie autorka rzeczywiście poświęca wiele miejsca analizie nagrań kobiecych, potencjał głosu subwersywnego kobiety zostaje należycie wyeksponowany i nabiera znaczenia w kontekście interpretacji kultury audialnej drugiej połowy XX wieku. Szczególnie pod tym kątem fenomenalna wydaje się analiza nagrań Wisławy Szymborskiej, gdzie Kremer przekonująco argumentuje, że ironiczna poetyka autorki tomu *Wolanie do Yeti* wiąże się z jej sposobem czytania (odbiegającym od performatywności, dokładnym, lecz zdystansowanym, ludzaco przypominającym mówienie, s. 164) i z reprezentowanym przez nią feminizmem, ponieważ nie musiała ona usilnie starać się o prawo do głosu (np. przez urozmaicanie swoich autorskich realizacji), gdyż to prawo już posiadała (s. 169). Problematyczne okazują się jednak te rozdziały, w których analiza twórczości kobiecej stanowi jedynie uzupełnienie wcześniejszych rozważań. Najwyraźniej widać to w rozdziale drugim, gdzie przy dogłębnej interpretacji Miłoszowskich nagrań wierszy, solidnie usytuowanej w kontekście historycznym i biograficznym, wzmianka o stylu pisania Julii Hartwig, również jak u Miłosza opierającym się na intonacji i uproszczeniu składni, zatracza poniekąd idiomatyczność pisarstwa poetki (partie interpretacyjne poświęcone Miłoszowi, s. 75–117; partie interpretacyjne poświęcone Hartwig, s. 118–124).

* * *

Aleksandra Kremer w książce *The Sound of Modern Polish Poetry. Performance and Recording after World War II* stawia sobie nader ambitny cel wielopłaszczyznowego omówienia nowoczesnej kultury poetyckich realizacji głosowych w Polsce w drugiej połowie XX wieku (związanej m.in. z pojawieniem się autorskich realizacji utworów) i niezaprzeczalnie udaje się jej go zrealizować. Dzięki solidnie opracowanej metodologii monografia zapewnia wnikliwy wgląd w uwarunkowania historyczne i społeczno-polityczne rodzącej się literackiej kultury „głośniejszej poezji”, a także dogłębną analizę zapisów głosowych i graficznych omawianych wierszy. Zaproponowana w książce metoda *close listening* została przez badaczkę skrupulatnie przemyślana. Kremer nie poprzestaje na strukturalnej analizie

brzmienia nagrań, lecz sytuuje te analizy w odpowiednim dla nich kontekście, wyciągając z nich właściwe wnioski nie tylko dla rozumienia „poezji głośnej”, ale i pojmowania sytuacji najnowszej literatury we współczesnej kulturze audiowizualnej. Tym samym sugeruje ona właściwy tej kulturze model polisensorycznej percepcji tekstu literackiego, opierający się zarówno na tradycyjnym odbiorze danego utworu (jego zapisu graficznego), jak i na towarzyszących mu realizacjach głosowych.

Bibliografia

- Ambient Literature. Towards a New Poetics of Situated Writing and Reading Practices*, eds. J. Dovey, K. Pullinger, T. Abba, Cham: Palgrave Macmillan 2021.
- Antonik D., *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków: Universitas 2014.
- Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2013.
- Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, ed. M. Rubery, New York–London: Routledge 2011.
- Barber J., *Electronic Literature and Sound* [w:] *Electronic Literature as Digital Humanities. Contexts, Forms & Practices*, eds. D. Grigar, J. O’Sullivan, New York: Bloomsbury Academic 2021.
- Bishop S., *Silent Reading. The Read Voice* „TEXT” 2013, no. 1 (17).
- Bodzioch-Bryła B., Pietruszewska-Kobiela G., Regiewicz A., *Literatura i nowe media. Homo irretitus w kulturze literackiej XX i XXI wieku*, Częstochowa: Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza 2014.
- Boenish M., *Przyjemność głosu*, „Dwutygodnik” 2014, nr 5, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5202-przyjemnosc-glosu.html> [dostęp: 10.07.2022].
- Bukowiecka M., *Między tekstem a nagraniem. Formy niesystemowej dźwiękowości w poezji Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2017, nr 4.
- Chion M., *Le son. Traité d’acologie*, 2nd ed., Paris: A. Collin 2010.
- Clair J.St., *Sonic Methodologies in Literature* [w:] *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, eds. M. Bull, M. Cobussen, New York: Bloomsbury Academic 2020.
- Clair J.St., *Sound and Aural Media in Postmodern Literature. Novel Listening*, New York: Routledge 2013.
- Close Listening. Poetry and the Performed Word*, ed. Ch. Bernstein, New York–Oxford: Oxford University Press 1998.
- Cudzych-Budniak K., *Dynamika muzyczna w poezji na podstawie nagrania „Miron Białoszewski plays Adam Mickiewicz Dziady”* [w:] *Potencjał wiersza*, red. W. Sadowski, Warszawa: Wydawnictwo IBL 2013.
- Cudzych-Budniak K., *„Śpiewające wiersze” z Kabaretu Kici Koci w autorskim wykonaniu Mirona Białoszewskiego*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2021, nr 10.
- Dolar M., *A Voice and Nothing More*, Cambridge–London: MIT Press 2006.
- Erlmann V., *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, New York–Cambridge: MIT Press 2010.

- Furr D., *Recorded Poetry and Poetic Reception from Edna Millay to the Circle of Robert Lowell*, New York: Palgrave Macmillan 2010.
- Halliday S., *Sonic Modernity. Representing Sound in Literature, Culture and the Arts*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2013.
- Hearing Culture. Essays on Sound, Listening and Modernity*, ed. V. Erlmann Oxford: Berg 2004.
- Hejmej A., *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Kraków: Universitas (Projekty Komparatystyki) 2022.
- Hejmej A., *W kulturze dźwięku: słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.
- Ihde D., *Listening and Voice. A Phenomenology of Sound*, 2nd ed., Albany–New York: State University of New York Press 2007.
- Kane B., *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford: Oxford University Press 2014.
- Karpowicz A., *Wibracje Mitsuku. Archiwum głosu Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2019, nr 3.
- Kremer A., *Głosna poezja: uważne słuchanie w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.
- Kremer A., *The Sound of Modern Polish Poetry. Performance and Recording after World War II*, Cambridge, MA: Harvard University Press 2021.
- Leighton A., *Hearing Things. The Work of Sound in Literature*, Cambridge: Harvard University Press 2018.
- Marsh N., Middleton P., Sheppard V., *“Blasts of Language”. Changes in Oral Poetics in Britain since 1965*, „Oral Traditions” 2006, no. 21 (1).
- Pieniowska K., *Narzędzia do analizy mowy – przegląd dostępnych programów i bibliotek*, „Językoznawstwo” 2019, nr 1 (13), s. 216, 224–225.
- Puchalska I., *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2013.
- Schaeffer P., *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyla [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. Ch. Cox, D. Warner, przeł. J. Kutyla et al., Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2010.
- Schulze H., *Sonic Fiction*, New York: Bloomsbury Academic 2020.
- Sound and Literature*, ed. A. Snaith Cambridge: Cambridge University Press 2020.
- Sterne J., *Sonic Imaginations* [w:] *The Sound Studies Reader*, ed. J. Sterne, London–New York: Routledge 2012.
- Sterne J., *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, NC: Duke University Press 2003.
- Stewart S., *Poetry and the Fate of Senses*, Chicago: University of Chicago Press 2002.
- The Bloomsbury Handbook of the Anthropology of Sound*, ed. H. Schulze, New York: Bloomsbury Academic 2021.
- The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, eds. M. Perloff, C. Dworkin, Chicago: University of Chicago Press 2009.
- Thomas D., *Hungry Listening. Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2020.
- Wheeler L., *Voicing American Poetry. Sound and Performance from the 1920s to the Present*, Ithaca–London: Cornell University Press 2008.
- Winiecka E., *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie*, Kraków: Universitas 2020.

Streszczenie

Ku percepcji polisensorycznej w badaniach literackich. O książce Aleksandry Kremer *The Sound of Modern Polish Poetry. Performance and Recording after World War II*

Artykuł stanowi recenzję książki Aleksandry Kremer *The Sound of Modern Polish Poetry. Performance and Recording after World War II* (2021), która bada nieomawiane dotąd zjawisko krystalizacji nowoczesnej kultury głosowych realizacji poetyckich w Polsce w drugiej połowie XX wieku, związane: po pierwsze, z narastającym zainteresowaniem poetek i poetów autorskimi realizacjami własnych utworów; po drugie, z przekraczaniem granic tekstu poprzez wykorzystywanie możliwości nowych technologii dystrybucji i reprodukcji dźwięku. Zasadniczym celem recenzji jest usytuowanie książki Kremer na tle badań nad związkami najnowszej literatury i dźwięku w dobie wtórnej oralności oraz ukazanie jej potencjalnego wpływu na literaturoznawczą dyskusję na temat sposobu funkcjonowania najnowszej literatury we współczesnej kulturze audiowizualnej.

Słowa kluczowe: dwudziestowieczna poezja polska, głos autora, wtórna oralność, badania dźwiękowe, badania literackie

Summary

Towards Polysensory Perception in Literary Studies. On Aleksandra Kremer's Book *The Sound of Modern Polish Poetry. Performance and Recording after World War II*

The article reviews of Aleksandra Kremer's book *The Sound of Modern Polish Poetry. Performance and Recording after World War II* (2021), which is the first to describe and scrutinise the phenomenon related to the formation of the modern culture of poetry audio realisations in Poland during the second half of the twentieth century. This phenomenon relates to the growing interest of poets in authorial audio realisations of their poetry that crosses the boundaries of the text by harnessing new technologies to distribute, manipulate and reproduce sound. This review aims to situate the book in a context of studies on the relationship between literature and sound in the age of secondary orality and to present its potential influence on the discussion regarding the function of the latest literature in the contemporary audio-visual culture.

Keywords: 20th-century Polish poetry, author's voice, secondary orality, sound studies, literary studies