

ŁUKASZ PIASKOWSKI

Uniwersytet Wrocławski*



<https://orcid.org/0000-0002-3528-4301>



Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza. Próba przybliżenia zagadnienia

Audiosphere as a Category of Literary Studies. An Attempt to Bring the Issue Closer

Abstract

The audiosphere is a capacious, ambiguous category, often freely used in contextual research. It is a term that has long been present in literary studies, but is used quite freely. The aim of this article will be an in-depth look at the ways of using the word 'audiosphere' and, finally, an attempt to specify research meanings useful in the context of literary studies. The terminology that organizes the sound order of a language exists in the study of literature in two modes. Each mode represents a different path in the development of the field of meanings of the audiosphere category. The first of them was developed by literary researchers as early as the 1980s, where the audiosphere was identified with the audial medium of presenting a literary text, i.e. with singing, recitation or speech. The second mode was subordinated to contemporary influences of cultural anthropology. The creation of sound studies and the so-called sound anthropology resulted in a flood of new meanings of the word 'sound', as well as the need to develop cognitively useful descriptive categories. In this context, the audiosphere is a very Polish term. It is mainly used by Polish researchers, strictly distinguishing it from the soundscape category, which is more common in Western studies. In the article, the two models outlined above will be confronted with each other, and the purpose of this juxtaposition will be to cause shifts in terms of meanings. On the basis of a relatively outlined definition, the basic features of the audiosphere within literary research will be listed. This will make it possible to clarify which specific features of this category are useful in the context of literary studies and which should be rejected. Ultimately, it is about working out the possibility of creating a model of audial interpretation of a poetic text.

* Instytut Filologii Polskiej, Zakład Historii Literatury Romantyzmu, Uniwersytet Wrocławski
pl. Nankiera 15, 50-996 Wrocław
e-mail: lukasz.piaskowski@uwr.edu.pl

Wprowadzenie: kwestie metodologiczne

Tematem niniejszego tekstu będzie kategoria audiosfery¹. Wywodzi się ona z dziedziny naukowej zwanej w Polsce antropologią dźwięku, *resp.* antropologią audialną lub audioantropologią (Brzostek 2014: 7–8). W świecie anglosaskim częściej spotykaną nazwą są *sound studies* — studia nad dźwiękiem (Sterne 2012: 1–12). Charakterystyczną ich cechą jest interdyscyplinarne traktowanie kategorii dźwięku, który rozpatrywany jest — a także definiowany — z wielu różnych punktów widzenia. Sebastian Bernat wymienia przykładowe dziedziny nauk, które wypracowały relatywnie własne, choć wzajemnie od siebie zależne, sposoby ujmowania kategorii dźwięku; są to m.in. akustyka, antropologia kulturowa, architektura krajobrazu, etnologia, estetyka, geografia, medycyna, muzykologia, psychologia, socjologia, urbanistyka (Bernat 2008: 122). Wśród wyżej wymienionych nauk zauważalna jest wszelako charakterystyczna luka — otóż do grupy tej nie przynależy literaturoznawstwo. Nie jest to jednak pominięcie przypadkowe — przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, badania nad dźwiękiem w kulturze mają wymiar przede wszystkim empiryczny, na co wskazują wykorzystywane tam metody, np. terenowe nagrywanie dźwięku (Losiak 2014: 23); po drugie zaś, nie istnieje bogata — a w każdym razie nie istniała w momencie pisania tekstu przez Bernata — literatura naukowa z zakresu wiedzy o literaturze aplikująca na większą skalę metodologię z zakresu audioantropologii. Owo przekonanie wsparte jest ponadto zaobserwowanym relatywnie mnogim wykorzystywaniem w tekstach bliskich literaturoznawstwu różnych kategorii i pojęć związanych z problematyką *sound studies*, których jednak w kontekście teoretycznym wiedzy o literaturze nie próbowano ściślej definiować. Można co najwyżej mówić o względnej próbie adaptacji pojęcia, które okazywało się nie zawsze adekwatne lub

¹ Kategorię audiosfery częściowo utożsamiam w niniejszym szkicu z pojęciem audiosfery. Pojęcie na poziomie ogólnym jest ideą o „klasie przedmiotów, atrybutów, zdarzeń lub procesów, które mogą otrzymać jakąś nazwę” (Chuderski i Bremer 2011: 7). Jest ono efektem procesu kategoryzacji konkretnego rodzaju doświadczenia, tu: literackiego, audialnego bądź muzycznego; chodzi poniekąd o Kantowskie rozumienie terminu ‘kategoria’, a zatem „zasadę, według której porządkujemy doświadczenie” (Brożek 2007: 6). Jednym z celów artykułu jest wstępna klasyfikacja obiektów, które z punktu widzenia literaturoznawstwa mogłyby stanowić o istocie kategorii audiosfery i determinować jej granice (Taylor 2001: 47). Należy jednocześnie pamiętać o specyficznym dla literatury sposobie kreowania struktury świata przedstawionego, co oznacza, że pewne systemy klasyfikacji mogą w rzeczywistości nie istnieć, być wytworem wyobraźni (Rosch 2005: 11–12). Stąd też stematyzowane struktury dźwiękowe obecne w dziele poetyckim należy kategoryzować relatywnie ostrożnie.

częściowo nieadekwatne. Nie jest to jednak rzecz specyficzna wyłącznie dla literaturoznawstwa. W polu innych intelektualnych ujęć problemu zauważalne i widoczne jest nader ogólne traktowanie problematyki audiosfery. Kategoria wykorzystywana jest dowolnie, ponieważ jej poziom ogólności — być może celowo zaplanowany — umożliwia ten sposób postępowania. Próbę uporządkowania informacji dotyczących audiosfery, zakresu zastosowań tego pojęcia, jego odcieni znaczeniowych, podjął, bodaj jako jeden z nielicznych, Tomasz Misiak w wielu swoich tekstach (Misiak 2009; 2013), o czym będzie jeszcze mowa.

Punkt widzenia niniejszego szkicu skupiony zostanie na jednej podstawowej dla polskiej odmiany *sound studies* kategorii opisu dźwiękowego świata, a więc — audiosferze oraz jej podrodzajach. Koncept tekstu zasadza się na przekonaniu o potrzebie adaptacji tego pojęcia na potrzeby nauki o literaturze, zwłaszcza w kontekście badań nad dźwiękowością i muzycznością literatury, komparatystyki interdyscyplinarnej, a także badań związanych z audialnymi formami podawczymi literatury, takimi jak słuchowisko, audiobook, pieśń lub piosenka czy oralna interpretacja tekstu poetyckiego (recytacja). W każdym z wymienionych wyżej obszarów kategoria audiosfery może być zupełnie inaczej rozumiana, a jej zakres w różnym stopniu ograniczany bądź poszerzany.

Do ciekawych kontekstowych cech kategorii audiosfery należy fakt jej operatywności głównie w polskich badaniach dotyczących funkcjonowania dźwięku w kulturze. W terminologii anglosaskiej, a w każdym razie w dyskursie *sound studies*, kategoria audiosfery nie funkcjonuje w ogóle. Nie używa jej R. Murray Schafer, a więc ojciec-patron całego nurtu badawczego; nie pojawia się ona nawet w tak podstawowych podręcznikach jak *The Oxford Handbook of Sound Studies* pod redakcją Trevora Pincha i Karin Bijsteveld i *Sound Studies Reader* pod redakcją Jonathana Sterne'a (*The Oxford Handbook of Sound Studies* 2012; *Sound Studies Reader* 2012). Wyszukiwanie hasła *audiosphere* w metawyszukiwarkach naukowych nie przyniesie pożądanego rezultatu. Przykładowo: w Google Scholar niemalże wszystkie pozycje bibliograficzne oznaczone słowem kluczowym *audiosphere* odsyłają do artykułów w języku polskim.

Audiosfera jest zatem terminem ewidentnie występującym głównie w rodzimej refleksji badawczej, o czym świadczy szereg wydanych artykułów oraz publikacji książkowych (przykłady: *Audiosfera miasta* 2012; *Audiosfera Wrocławia* 2014), a także tytuł specjalnego czasopisma wydawanego przez powstałą w 2009 roku Pracownię Badań Pejzażu Dźwiękowego, działającą przy Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego — „Audiosfera. Koncepcje — Badania — Praktyki”.

Wydaje się, że problematyka, którą opisowo porządkuje pojęcie audiosfery, ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia polskiej perspektywy badawczej. Nie jest to rzecz jasna jedyne powszechnie używany termin. S. Bernat przytacza szereg pojęć o charakterze opisowym, z których część, co zauważalne, ma charakter wręcz synonimiczny: fonosfera, audiosfera, melosfera, sonosfera, krajobraz dźwiękowy, pejzaż dźwiękowy, krajobraz akustyczny, pejzaż akustyczny, przestrzeń dźwiękowa, przestrzeń akustyczna, przestrzeń foniczna, warstwa dźwiękowa krajobrazu, klimat akustyczny (Bernat 2009: 176).

W powszechnym przekonaniu termin audiosfera wprowadziła do nauki polskiej Maria Gołaszewska (1997: 76–88; Misiak 2009: 30–39). Niewątpliwą zasługą badaczki jest pierwsza oryginalna podmiotowa konceptualizacja tego pojęcia i jego rozpowszechnienie. Jeśli chodzi bowiem o kwestie związane z pierwszym jego użyciem, można wskazać literaturoznawczy kontekst badawczy. Nie zamierzam dociekać, kto rzeczywiście jako pierwszy

posłużył się interesującym nas terminem, ponieważ kwestia ta sama w sobie jest na tyle ciekawa, że zasługuje na osobny szkic. Z całą pewnością można jednak wskazać jedną ważną rozprawę, w której termin audiosfera pojawia się i jest relatywnie precyzyjnie zdefiniowany. Chodzi o książkę Hanny Dziechcińskiej: *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*. Jeden z rozdziałów przywołanej wyżej rozprawy nosi tytuł: *Staropolska ikonosfera i audiosfera* (Dziechcińska 1987: 62–82). Na marginesie warto dodać, że podobną tematyką zajmował się także Józef Mayen. W żaden sposób nie wykorzystał jednak kategorii audiosfery (Mayen 1972). Nie uczynił tego nawet w swojej innej naukowej rozprawie, która dotyczyła problematyki słuchowisk radiowych (Mayen 1965). Analogiczną strategię zastosował Michał Kaziów w swojej książce również poświęconej słuchowiskom (Kaziów 1973). Żaden z badaczy nie dostrzegł potrzeby zastosowania omawianego pojęcia na większą skalę.

Zatrzymać się jednak należy na chwilę przy książce Dziechcińskiej, ponieważ autorka posługiwała się pojęciem audiosfery w odmiennym znaczeniu niż to, które nadała mu później Maria Gołaszewska. W trakcie lektury dostrzec można bardzo ostrożne podejście do kwestii adekwatności użytego pojęcia. Autorka w wielu miejscach jest niekonsekwentna w konwencji zapisu słowa 'audiosfera'. Raz stosuje cudzysłów, innym razem tego nie robi — świadczyć to może o przekonaniu, że kategoria audiosfery, nawet na poziomie językowym, była fenomenem co najmniej świeżym i jeszcze *nomen omen* — nieosłuchanym. Druga istotna kwestia dotyczy potencjalnej etymologii słowa 'audiosfera', które prawdopodobnie zostało utworzone *per analogiam* względem wyrazu 'ikonosfera'. Wskazuje na to większa konsekwencja Dziechcińskiej w konwencji zapisu tego ostatniego wyrazu. Sprawa wymaga jednak bardziej pogłębionych studiów. Co na tym etapie możliwe do ustalenia, to zupełnie inny niż dziś obowiązujący sposób rozumienia przez Dziechcińską terminu audiosfera. Jest on zdeterminowany przez kontekst rozpatrywań. Autorka podaje taką oto definicję: „[Są to] takie sygnały i przeżycia akustyczne, jakie funkcjonowały w omawianej epoce w postaci przekazu artystycznie, literacko i oratorsko zorganizowanego, będącego wynikiem działań muzyka, mówcy, deklamatora” (Dziechcińska 1987: 62). Niniejszą formułę można uznać za pierwszą próbę zdefiniowania pojęcia audiosfery w kontekście literaturoznawczym. Co w niej charakterystyczne, to przyjęte kryterium: forma podawcza. Według autorki dla nauki o literaturze audiosfera jest terminem poznawczo płodnym wyłącznie w sytuacji, kiedy forma podawcza tekstu literackiego związana jest z dźwiękowym, głównie fonologicznym, aktem performatywnym: przemową, śpiewem, recytacją. W niniejszym szkicu zostanie dokonana próba poszerzenia wyżej zarysowanego pola audialnego.

Książka Dziechcińskiej ma duże znaczenie także w kontekście rozwoju badań historycznych. Jak przekonuje sama autorka, cel, jaki sobie założyła, to „rekonstrukcja audiosfery przeszłości” (1987: 14). Owo zdanie zapoczątkowało w istocie polskie badania nad dźwiękosferą historyczną — na długo przed antropologiczno-historycznymi inicjatywami z ostatnich lat (por. Odrzywolska-Kidawa 2016: 30–31).

Pejzaż dźwiękowy a dźwiękosfera

Audiosfera oraz wszystkie terminy pokrewne, choć w sposób partykularny w poszczególnych kontekstach znaczeniowo precyzowane, są zazwyczaj używane zamiennie, są oznaczane znaczeniami niejako „domyślnymi”. Gdy mowa o audiosferze, zazwyczaj na myśli ma się rodzaj pola dźwiękowego ustawionego w jakimś konkretnym kontekście, w zależności od specjalizacji uczonego, który owym terminem operuje. Warto wszelako podkreślić, że problem ze

semantyczną ścisłością pojęć wykorzystywanych do opisu rzeczywistości z audialnego punktu widzenia istniał właściwie od początku. Pionierskie badania R. Murraya Schafera wnoszą do świata nauki przede wszystkim pojęcie tzw. pejzażu dźwiękowego (*soundscape*), które zrobiło niebywałą karierę między innymi dlatego, że brakuje w nim precyzji (Misiak 2013: 68–78, 79–82). Właściwie każdy wycinek rzeczywistości, w którym występuje konkretny szereg dźwięków, uporządkowanych bądź nie, może zostać określony mianem pejzażu dźwiękowego. Jest to pojęcie bardzo łatwo przyswajalne przez różne dziedziny nauki — przez wysoki stopień ogólności. Dlatego też warto chwilę uwagi poświęcić tej właśnie kategorii, aby poprzez porównanie wskazać zakres różnic w semantyce i zakresie wykorzystania tych z pozoru bliźniaczych pojęć.

R. Murray Schafer stworzył pojęcie *soundscape* poprzez kontaminację wyrazów *landscape* oraz *sound*. Jak przypomina Renata Tańczuk, samo słowo istniało już przed pomysłem Schafera (Tańczuk 2015: 12). Nie zmienia to jednak faktu, że to Schafer owo pojęcie w interesujący sposób obudował teoretycznie. Bardzo istotny okazuje się motyw, jaki towarzyszył muzykologowi — był to rodzaj subiektywnie odczuwanego bólu i niezadowolenia z kształtu, jaki nadaje przestrzeni dźwiękowej współczesna cywilizacja. Schafer, uznając ją za dźwiękowo zanieczyszczoną (*sound pollution*), podjął próbę konceptualizacji problematyki związanej z możliwością porządkowania dźwięku w przestrzeni, powołując do życia The World Soundscape Project. Jak już wcześniej wspomniałem, Schafer nie używał słowa 'audiosfera'; w tej sytuacji zestawienie tych dwóch sposobów nazywania dźwiękowej przestrzeni może przynieść znaczące rezultaty poznawcze.

Według Roberta Losiaka Schafer stworzył pojęcie *soundscape* na podstawie osobistych doświadczeń z ogólnie rozumianą audiosferą (jako całokształtu środowiska dźwiękowego). Oznaczałoby to względny brak symetrii między dwoma zjawiskami oraz relację zależności, w której pierwotność jednego pojęcia warunkuje wtórność drugiego. Schafer proponuje taką oto wykładnię:

jest to środowisko dźwięków (środowisko dźwiękowe) [*an environment of sound (sonic environment)*], pojmowane z naciskiem na sposób, w który jest ono postrzegane przez jednostkę lub społeczeństwo. Pejzaż dźwiękowy zależy więc od stosunku między jednostką i dowolnym środowiskiem dźwiękowym. Termin ten może odnosić się do rzeczywistych [*actual*] środowisk lub abstrakcyjnych konstrukcji, takich jak kompozycje muzyczne i montaże nagrań taśmowych, szczególnie gdy są one rozumiane jako sztuczne środowisko. (Schafer 1977: 274–275, cyt. za: Kapelański 1999: 111)

W takim ujęciu pejzaż dźwiękowy stanowić może wyłącznie subiektywne odczucie posiadacza uszu, który wybiera sobie jakiś wycinek rzeczywistości dźwiękowej (Losiak 2007: 240–241). Audiosfera byłaby pojęciem bardziej obiektywnym, warunkującym możliwość zaistnienia dźwiękowych bądź akustycznych pejzaży. Robert Losiak stwierdza to lapidarnie: „Pejzaż dźwiękowy stanowi prezentację subiektywnego doświadczenia audiosfery” (2007: 241). Audiosfera jest w tej sytuacji pojęciem obejmującym znacznie większy obszar dźwiękowy, natomiast pejzaż dźwiękowy — pojęciem ograniczonym do zsubiektywizowanego odczucia. Maksymilian Kapelański przypomina w tym kontekście o dodatkowym podziale, który wprowadził Schafer na podstawie swoiście wypracowanej aksjologii audialnej. Chodzi o dwie podstawowe jakości, które Schafer określił krótko *lo-fi* oraz *hi-fi*. Pejzaże dźwiękowe określone jakością *lo-fi* charakteryzują się niskim stopniem przejrzystości dźwiękowej, któ-

ra spowodowana jest jego zanieczyszczeniem przez nakładające się na siebie warstwy hałasu. Przykładem takiego środowiska dźwiękowego byłoby dla Schafera współczesne miasto. *Hi-fi* stanowi przeciwieństwo *lo-fi*. Polega na rudymenarnej dla słuchacza możliwości odróżnienia jakości dźwiękowych, których nie zanieczyszcza nakładający się na nie hałas. Przykładem środowiska *hi-fi* jest dla Schafera wieś (Kapelański 1999: 112–113).

Audiosfera a muzykosfera

Drugim ważnym polem teoretycznym i metodologicznym dla pojęcia audiosfery, zwłaszcza w interesującym nas kontekście literaturoznawczym, są badania z zakresu komparatystyki interdyscyplinarnej, a konkretnie intersemiotyczna i intermedialna relacja łącząca takie dziedziny sztuki, jak literatura i muzyka (Hejmej 2013: 36–45). Najważniejszą kwestią w tym modelu badawczym pozostaje zagadnienie tzw. muzyczności dzieła literackiego. Mnogość jej przejawów o ustalonych wartościach poznawczych jest już relatywnie dobrze opisana w literaturze przedmiotu. Kategoria muzyczności w polskich badaniach została skonstruowana na prawach podstawowego paradygmatu przez Andrzeja Hejmeja. Uczony wyróżnił trzy fundamentalne kategorie użyteczne w kontekście literackim: Muzyczności I, II i III.

Muzyczność I dotyczy dźwiękowej warstwy samej literatury, a więc powłoki audialnej języka, która zwłaszcza w poezji nabiera szczególnego kształtu. Na muzyczność I składają się te elementy języka i te sposoby jego organizacji, które wprost wpływają na podwyższenie walorów eufonicznych dzieła językowego (Hejmej 2012: 63–68).

Muzyczność II polega na stematyzowaniu motywiki muzycznej w obrębie faktu literackiego. Chodzi tu o zawiązanie elementarnej relacji intertekstualnej z innym tekstem kultury, w tym wypadku muzycznym (rzeczywistym, rzekomym bądź fikcyjnym). Najczęściej wykorzystywaną w tym kontekście techniką literacką jest element narracji zwany opisem. Znajduje on zastosowanie zarówno w prozie, jak i w poezji (Hejmej 2012: 68–72).

Muzyczność III wiązać należy ściśle z teorią form dzieł literackich i muzycznych. Realizacja tego wariantu polega na przyswojeniu obcego kodu semiotycznego oraz jego wtórnej aplikacji w kontekście literackim. Wytworzona zostaje wówczas wiążąca oba dzieła lub „formy” relacja intersemiotyczna, a więc fenomen formalnego wpływu muzyki na literaturę. Kiedy więc mówimy o formach muzycznych w kontekście realizacji gatunków literackich lub kiedy mówimy o zaistnieniu literackiej formy gatunkowej w kontekście strukturalnym muzyki, dostrzeżemy przejaw tzw. muzyczności III (Hejmej 2012: 72–76).

Bardzo ciekawie w powyższym kontekście przedstawia się kategoria audiosfery, której literaturoznawcza parcelacja nie została wypracowana w analogiczny sposób. Audiosfera została skonceptualizowana na gruncie estetyki, kulturoznawstwa oraz muzykologii, w których wyróżniono jej podrodzaje, ale w niniejszym szkicu nie zamierzam definiować ich szczegółowo, ponieważ zrobiono to już gdzieś indziej. Istotna jest sama parcelacja, która z punktu widzenia literaturoznawczego ma tylko relatywną wartość poznawczą. Maria Gołaszewska zaproponowała podział na audiosferę potoczną, audiosferę zorganizowaną oraz audiosferę wyspecjalizowaną (Gołaszewska 1997: 78–81). Tomasz Misiak wyróżnia zaś: audiosferę, fonosferę oraz sonosferę (2009: 30–39). Maciej Gołąb do wyszczególnionych powyżej kategorii dodaje ponadto tzw. melosferę (Gołąb 2003 cyt. za: Losiak 2008: 254–255). Najbardziej użyteczne w kontekście wiedzy o literaturze mogłyby być kategorie: fonosfery, sonosfery oraz melosfery. Mają one charakter bardziej precyzyjny i dotyczą konkretnych cech dźwięku lub jego źródła: fonosfera — dotyczy aparatu ludzkiej mowy, sonosfera — dotyczy proveniencji

dźwięku oraz typu jego brzmienia, melosfera — dotyczy typu organizacji dźwięków, charakterystycznego dla muzyki. Na podstawie poszczególnych reprezentacji dźwięku w literaturze możliwe byłoby wyszczególnienie jego cech, których powyższe kategorie mogłyby być operatorami. W dalszej części artykułu postaram się osadzić w kontekście literaturoznawczym bezpośrednio pojęcie audiosfery — jako kategorii ogólnej, w której wyżej wymienione podkategorie znajdują swoje źródło.

Literackie przestrzenie audiosfery

Analogicznie względem podziału Hejmeja warto wyróżnić podział na poszczególne rodzaje audialności. Uzasadnieniem takiego rodzaju klasyfikacji byłyby ograniczenia kategorii muzyczności, która uwzględnia przede wszystkim zjawiska związane z inną dziedziną sztuki — muzyką. W literaturze naukowej często wykorzystuje się kategorię muzyczności szerszej, co z kolei uwydatnia to samo ograniczenie, ale pokazuje też, że istnieją zjawiska dźwiękowe w literaturze, wobec których kategoria muzyczności nie jest adekwatna, choć z nimi bezpośrednio koresponduje. Zakresy audialności i muzyczności są jednak różne. Każde zjawisko muzyczne jest jednocześnie audialne, nie każdy zaś fenomen audialny ma charakter muzyczny. W tej sytuacji, w zależności od obranego klucza metodologicznego, możliwe jest rozpatrywanie zjawiska muzyczności literatury także w kontekście jej ogólniejszej audialności. Możemy w tej sytuacji powołać do życia trzy podstawowe typy audialności literatury, których podstawową funkcją jest metodyczna obsługa różnych typów reprezentacji audiosfery literackiej. Ze względu na ograniczenia kategorie zostaną opisane w sposób uproszczony. Istotnym spoiwem, które łączy ze sobą trzy omawiane typy audialności, jest augmentatywny stosunek wobec kategorii dźwięku — traktuje się go szerszej niż w przypadku muzyczności. Tak więc ewidentne walory audialne konkretnego tworu literatury mogą wykraczać poza podstawową muzyczność lub nawet stać wobec niej w sprzeczności.

Audialność I to logicznie bezpośrednia paralela wobec muzyczności I. Chodzi w niej więc o tzw. uporządkowanie naddane w materii językowej faktu literackiego. Co różnicuje ową audialność od muzyczności, to inny typ interpretanta. W przypadku muzyczności I interpretację w jej kluczu determinowało pojawienie się uzupełniającego elementu o charakterze intertekstualnym (Reimann 2013: 19–25). Jeśli w kontekście muzyczności mówiło się o tzw. muzycznym trybie odbioru literatury, w tym wypadku możemy wyróżnić audialny tryb odbioru. Za przykład wiersza wybitnie audialnego na przynajmniej dwóch poziomach może posłużyć tekst Juliana Tuwima *Scherzo* (1986: 204):

Śpiewała wesoło — i nagle w śmiech,
 Sam śpiew ją rozśmieszył: że śpiewa.
 I śmiech zaczął sypać ze śpiewem jak śnieg,
 I śmieje się, śmieje, zaśmiewa.

Bo jak się tu nie śmiać? Wydłuża się głos
 I dźwięki, i dzwonki nawija
 Na nuty, na nitki, na strunki, jak włos,
 I piankę ze srebra ubija.

Wesoło się śmiała — i nagle w płacz,
 Sam śmiech ją rozplakał i trzęsie,

I lka, i zanosi łzami: „No patrz!
No patrz! rozplakało się szczęście!”

Ucichła powoli. I rękę na pierś,
Jak lilię na grobie składa.
I patrzy daleko — i widzi śmierć,
Bezmyślna, zastygła i blada.

Tytuł sugeruje nam gatunkowy intertekst muzyczny. Tym niemniej sama treść wiersza ma wymiar przede wszystkim audialny. Kontekst muzyczny stanowi w tej sytuacji bardziej szczególnie i kontekstowo rozważoną audialność. Pierwszy jej rodzaj jest tutaj reprezentowany przez instrumentację zgłoskową, repetycje, paralelizmy składniowe itd. Istotne jest jednak, że zarówno forma, jak i tematyka, eksponują wartości dźwiękowe.

Inny znamienity przykład, zupełnie pozbawiony odniesień muzycznych, to wiersz Juliana Przybosa *Telefon dwuletniej Uty* (1989: 236–237):

-- Halo! Hola! Hololo!
Ucho idzie w głuchocho,
a oko w dalekolo...
idzie, idzie po nici, po wici, po badylu,
po liściu i gałęzi i po zalesie lezie,
a po igiele pędzi,
idzie, idzie i idzie
po dobroci-paproci i po oście-pozłość się,
po konarkuku w górze, po sznurze od słuchajki
to uchoko iidzie
i wyjdzie
do leśnej zabajki, do zalesionej bajki
do czarocywnilesie...

Hola! Halo! Zielolo?
Cicho. Odezwiże-się!
Pluskaj nisko, głęboko,
Bełtotaj głośniejsze, ciszej,
Uwidzi -- cię -- usłyszysz
I oko, i uchoko --
Hola -- halo -- hololo
Dalekolo... dalekolo...

Powyższy wiersz jest rodzajem dźwiękowej transkrypcji rozmowy telefonicznej z małą córką poety. Porządek dźwiękowy jest tutaj właściwie zarówno tematem, jak i tłem. Wiersz jest ponadto rzadkim przykładem audialnej transkrypcji językowej rzeczywistości. Poeta, aby skomponować podobne dzieło, musiał operować przede wszystkim uchem i uruchomić pokłady dźwiękowej wrażliwości.

Audialność II, paralelna wobec muzyczności II, stanowi element tzw. tematologii literackiej. W jej ramach interesować literaturoznawcę powinien dźwięk jako temat danego tworu literackiego. Możemy w tej kategorii wyróżnić przynajmniej dwa robocze rodzaje: opis pejzażu dźwiękowego, a więc konkretnego fragmentu audiosfery (model deskryptywny), oraz dźwięk jako fundament refleksji podmiotowej w dziele literackim, a zatem coś w rodzaju

dźwiękowego pojmowania rzeczywistości (model poznawczy). Pierwszy rodzaj reprezentuje przeróżne, obecne w polskiej tradycji literackiej, opisy środowisk dźwiękowych, np. tzw. *Koncert Wojskiego* w księdze IV *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza lub *Mochmacki* Jana Lechonia (Radion 2019: 75–78). Owe środowiska audialne mogą być rzecz jasna ujmowane prościej, wprost autotematycznie, czego przykładem pozbawiony tytułu wiersz Mieczysława Jastruna (1984: 113–114):

O, dźwięku, pocisku lotny,
Pszczóło gorąca...
Jaka cię siła z pierwotnej
ciszy wytrąca?

Kiedy umieścisz mnie w rytmie
Bym uniesiony
Słuchał, jak szumi i kwitnie
Dotyk mych dłoni?

Kiedyż nareszcie się stanę
Ciałem muzyki,
Kwiatem na wietrze rozchwanym
I żądłem dzikim?

Zbudzony w larwie powrotnej
W szczypułce słońca --
O, dźwięku, pocisku lotny,
Pszczóło gorąca

W sposób równie ciekawy ukazuje swoisty dla siebie pejzaż dźwiękowy Stanisław Ciesielczuk w wierszu *Muzyka zbóż* (1965: 182–183), przy okazji ukazując możliwości poetyckiego przedstawienia pejzażu w jakości *hi-fi*:

Szumią w polu żywe zboża, kołysane wiatrem,
Szumią ziemią, niebiosami i słonecznym światłem.
[...]

Szumem życie chwałą
Kłaniają się dalom
[...]

A zboż szumy, choć uboższe, falują jak przedtem
Ciepłem muzyki przeciągłym, przejmującym szeptem [...]

Szumią zboża, pozdrawiają dzień, co jasno płonie,
I wiatr, co zniwiarzom chłodzi zwilgłe potem skronie [...]

Drugi wyżej wymieniony rodzaj doświadczenia audialnego reprezentuje znamienicie wiersz *Komentarz do ciszy* Jastruna (1984: 116–117):

Ulica z takiej ciszy, że nie wie o sobie.
Czasem tylko przypomni się spóźnionym szmerem
Motoru. [...]

Czarny balkon wzniesiony i zastępy w ruchu
Grzmot kopyt Bucefała, korytarze w słuchu
Wyścielone dywanem, cisze mahoniowe
Lśnią, linoleum zwija się w rulon -- i nagle
Wielkie kroki przechodzą wzdłuż całego domu. [...]

Tak samo w środku głośnych wydarzeń stojący
Nie widzą ich i tylko wachlarz brzęku słyszą,
Podobnie prawda, gdy w nią patrzeć z bliska, blednie,
Rozkłada się na drobne cząstki wirujące
Wokoło środka szumu, gdy sama jest ciszą.
I teraz, gdy buduję wiersz z cząstek błyszczących
Materii, która myśli, śni, jest mi jak gdybym
Stał po drugiej marzącej stronie dnia, do szyby
Przyciskając zamglonej czoło — i ostatnią
Strunę ze ścian wyjmuję i dźwięk jej ulatniam.

Jastrun jest arcyciekawym przykładem twórcy, którego określiłbym bez wahania mianem poety audialnego. W wielu wierszach, na których zacytowanie nie starczyłoby tu miejsca, eksponuje on świat przedstawiony z czynnym wykorzystaniem kategorii dźwięku. Jastrun jest wybitnym twórcą swoistych dla siebie pejzaży dźwiękowych.

Innym z kolei przykładem oryginalnego dźwiękowego stosunku poety wobec przyrody jest twórczość Wojciecha Bąka, który w wielu wierszach tematyzuje dźwięk, traktując go jako rodzaj narzędzia poznawczego. Podmiot wierszy Bąka nader często wyraża swój stosunek wobec rzeczywistości zewnętrznej właśnie za pomocą kategorii audialnych lub muzycznych. Poeta traktuje je wymiennie, raz konkretyzując doświadczenie w kategoriach muzycznych, innym zaś razem w kategoriach dźwiękowych. Oto dwa wiersze bez tytułu (Bąk 1948: 11, 13):

1.
Wszystkie rzeczy chcą dzisiaj dojrzewać do śpiewu --
Przypatruję się różom, przysłuchuję drzewom --
I pełno róż jest we mnie -- i pełno kasztanów
I wypływają ze mnie muzyką wezbraną,
Która słowa odrzuca i zachwytem wzlata
Na pochwałę zielonych, kwitnących spraw świata!

2.
Tak boję się słowami dotknąć,
Bo zbyt niegodne słowo moje,
Świerku, co szumem o głos prosi
I czeka dźwięku z niepokojem.

Ten szelest i gałęzi drzenie? --
To jest czekanie i pragnienie,
By dźwięk ocalił przed zagładą
Ten igieł szmer i te zielenie.

I te taneczne, zwinne ruchy,
 Gdy wiatr gałęzie dłonią trąca,
 I szum, gdy powiem nagłym lotem
 Gałęzi bezruch ptakiem zmaça.

Jakże wyrażę ten blask czysty,
 Który wybucha zapachami --
 Jako powietrze tak przejrzyste,
 A dotykalny jak aksamit?

Boże, co słowom dajesz łaskę,
 Że pachną wonią, świecą blaskiem,
 Płyną źródłami, deszczem pluszczą,
 I miastem huczą, szumią puszczą,

Nie odmów mi tej łaski cichej --
 To nie dla chwały, nie dla pychy --
 Lecz aby świerk, co jutro zwiędnie,
 Na wieki wyrósł -- świerk, co będzie!

I ktoś, wsłuchany w wiersza zgłoski,
 Usłyszał: świerk się wypowiada!
 I jak ja przed zielenią czystą,
 Jako przed cieniem dłoni Boskiej
 Z zachwytem padał!

Trzeci typ audialności, mimo iż modelowo paralelny wobec muzyczności III, nie ogranicza się wyłącznie do wzajemnych nawiązań typu semiotycznego czy medialnego, wszak audiosfera nie jest systemem w takim samym sensie, co poszczególne dziedziny sztuki. Audialność III możliwa do zaobserwowania byłaby raczej w sytuacjach adaptacji literatury na inne formy podawcze. Tak więc w zależności od sposobu podania poezja może funkcjonować jako recytacja (fonosfera), piosenka (melosfera), audiobook (głównie fonosfera) czy słuchowisko (wszystkie rodzaje dźwiękosfer, jako że jest to forma złożona). Audialność danego tekstu literackiego można w tym kontekście oceniać niejako wtórnie — jako rezultat adaptacji na inne medium podawcze o charakterze audialnym, np. radio, akt performatywny, nagranie muzyczne czy nagranie głosowe.

Za dodatkową, osobną kategorię, wyróżnioną już poza zarysowaną rachubą numeryczną, można by z kolei uznać sytuacje, w których dochodzi do pomieszania porządku muzycznego z audialnym. Kategoria muzyczności dominuje wówczas w warstwie językowej wiersza, np. stanowi podstawę specyficznego trybu metaforyki dzieła. Do podobnych sytuacji dochodzi najczęściej wtedy, gdy zasadniczym tematem stanowiącym tło wiersza jest przestrzeń, w której autentyzm miesza się z wybujałą fikcjonalnością. Za przykład niech posłuży specyficzny rodzaj ujęcia audiosfery miejskiej w ujęciu poetyckim Józefa Czechowicza w wierszu *Muzyka ulicy Złotej* (1997: 135), eksponującym pejzażową jakość *hi-fi*:

Niebo odmienia się, choć wieczór nie ścichł,
 wiatr jeszcze szepce, nim uśnie.
 Niebo fioletem szeleści.
 Wiatr -- już nie wiatr -- uśmiech.

Z ulicy Dominikańskiej śpiew chóru;
dziewczęta chwałą Marię.
Z Archidiakońskiej do wtóru
samotnych skrzypiec arie.

Domów muzyczne milczenie,
złączone z tęczy łukiem,
na czoło kościoła promieniem
opada, jak pukiel.

A teraz ktoś ciszę napiął,
bije w nią pięścią ze spiżu.
Dzwon wieczorny,
mocą metalu kapiąc,
zaczyna grać pod kościelnym krzyżem:

raz -- i dwa -- i trzy -- -- -- --

W wierszu Czechowicza, który jest także fragmentem większego słuchowiska radiowego *Poemat o mieście Lublinie*, dochodzi właściwie do interferencji wszystkich rodzajów audialności (można więc mówić o względnie pełnej reprezentacji audiosfery literackiej), wzmocnionych dodatkowo motywiką muzyczną. Innym przykładem podobnie traktowanej struktury audialnej miasta jest wiersz Mariana Piechala *Paryż* (1978: 142–143):

Oto miasto, kształt żywy z myśli i z kamienia,
niespokojne jak wulkan, czułe jak membrana,
czas u dna jego dziejów odtaja z milczenia
i prze na wszystkie strony jak powódź wezbrana,
spod lodowców stężyłych katedr i pałaców
rozlewa się, jak w harfy promienie, w ulice,
okręca się o gwiazdy rozedrgane placów,
wydmuchując z nich nagłe sny i błyskawice
huragany podziemne, burze elektryczne [...]

Nie skry spod wozów pryskają, lecz nuty,
w żelazo kół i podków muzyka wtopiona,
i bruk wybuchu śpiewem, kopytem rozpruty,
melodią broczy ziemia niebacznie zraniona,
a i mosty nad rzeką jak smyczki zastygłe
nad strunami wód, które o dotknięcie proszą,
i cienie drzew pod wiatrem niby palce śmigłe
opadają na struny i znów się podnoszą,
i od dna aż do szczytu zmienionych firmamentów
brzmi każdy atom wiatru jak klawisz trącony,
aż Nemezis przysiadłszy do tych instrumentów

wybiera z nich do dziejów najpiękniejsze tony. [...]
Na Père-Lachaise upiory budzą się spróchniałe,
na alarm biją w zęby czaszek jak w klawisze,
już wołają o laury w historii i chwałę
ci z przedmieść i z katakumb...

Tak ja Paryż słyszę.

W dwóch powyższych przykładach literackich dostrzegamy zupełnie inne traktowanie audiosfery miasta. Tym, co je wszelako łączy, jest obecność motywiki muzycznej. Jest to bardzo częsty sposób metaforyzacji przestrzeni audialnej. Można to nazwać rodzajem instrumentacji, aranżacji dźwiękosfery literackiej. Leksemy proveniencji muzycznej są w odpowiedni sposób nacechowane i osadzone w tradycji literackiej, toteż ich poszczególne wykorzystanie można badać w kontekście wiedzy o literaturze, by wyciągnąć wnioski natury bardziej ogólnej. Cała powyższa prezentacja faktów literackich zasługiwałaby na bardziej szczegółowe omówienie, jakkolwiek w niniejszym szkicu zabraknie na taką hermeneutyczną operację miejsca. W dalszej części, na podstawie informacji dotąd wyszczególnionych, pragnę omówić dodatkowe kwestie związane z pojęciem audiosfery w literaturze i literaturoznawstwie.

Literackie doświadczenie audialne

Audiosfera jest kategorią przestrzenną, służyć musi przede wszystkim do inicjacji narracji opisującej. Literaturoznawstwo to dziedzina nauki, w której współcześnie nie dominuje żaden konkretny paradygmat metodologiczny². Nie ułatwia to zadania badaczom zainteresowanym motywiką dźwiękową w literaturze. Nauka o literaturze wraz z przyjęciem perspektywy antropologicznej w formie postulatycznej i deklaracyjnej zobligowała się do przekierowania spektrum poznawczego na metody empiryczne. Z tego też powodu jedną z nadrzędnych kategorii, istotnych z punktu widzenia metody, jest doświadczenie (Nycz 2012: 202–212). Dźwiękowy punkt „słyszania” adekwatnie przewiduje w tej sytuacji kategorię doświadczenia audialnego (Regiewicz 2017b: 107–112), które w literaturze nie zawsze ma wymiar empiryczny. W odróżnieniu od kulturoznawstwa, etnografii czy muzykologii kategoria dźwięku oraz audiosfery w nauce o literaturze nie ma stałego umiejscowienia. W zależności od typu audialności zmienia się rodzaj materiału, który aktualizuje typ rozumienia i funkcji dźwięku. Doświadczenie audialne rozpatruje się zazwyczaj z perspektywy kanału słuchowego człowieka: poety, lub figury abstrakcyjnej, stworzonej przez człowieka: podmiotu lirycznego. Najważniejsza poznawczo jest relacja niosąca istotne informacje dotyczące tego, jak poeta lub podmiot słyszą i w jaki sposób to nazywają; gdzie są zlokalizowane ich uszy oraz gdzie lokują to, co słyszą. W ten sposób tworzy się hierarchia słyszanych elementów świata. Pamiętać przy tym należy, że mowa cały czas o tzw. tematycznej audializacji poezji. Audialności I oraz III respektują inne reguły. Istotna jest zwłaszcza audialność I, ponieważ to ona najczęściej towarzyszy audialności II, determinuje dodatkowe jakości, nadbudowuje audiosferę poszerzonym typem pejzażu dźwiękowego, na który składa się subiektywna relacja podmiotu oraz obiektywne ukształtowanie warstwy brzmieniowej wiersza. Audialność III jest z kolei istotna głównie w innych formach podawczych literatury — takich, w których nie jest istotny akt lektury, lecz predyspozycje słuchowe, „nastrojenie” ucha.

Najbardziej zmienną cechą różnicującą cechę literatury od tradycyjnie rozumianej audiosfery empirycznej jest jej zapośredniczenie przez język. Poezja operuje językiem, który jest filtrem narzucającym określony sposób rozumienia świata. W tej sytuacji kategoria au-

² Jeśli zastosować kryterium chronologiczne, najbardziej znaczącym modelem interpretacji literatury jest paradygmat kulturowy, określanej tzw. antropologią literatury (Regiewicz 2017a: 47–62). Ten zespół metod, często zapożyczonych z antropologii kulturowej, rzeczywiście koresponduje z metodologicznym zapleczem *sound studies*. Można powiedzieć, że adaptacja pojęć z zakresu antropologii dźwięku jest kolejną odsłoną procesu przejmowania obcej terminologii. Doskonałym przykładem łączenia się tych porządków są dwie serie wydawane przez Akademię im. Jana Długosza: *Kulturowa historia odgłosów* oraz *Od-głosy kultury*.

diosfery jest ograniczona znaczeniowo przez zjawisko medializacji. Jest niejako „oddalona” od rzeczywistej empirii. Jej doświadczanie poprzez literaturę wymaga od podmiotu poznającego szczególnej organizacji aparatu słuchu (Regiewicz 2017a: 47–49). Owo zapośredniczenie językowe warto określić mianem, idąc tropem rozważań Andrzeja Hejmeja, akumulatory audiosfery literackiej (Hejmej 2019: 69). Dźwięk, a więc elementarna cząstka każdej audiosfery, jest wszak ewokowany nie dosłownie (pomijam wartości brzmieniowe samego słowa, ponieważ nie o tym typie audiosfery mowa), lecz przez specyficznego rodzaju słowa-klucze, np. śpiew, szmer, szept, odgłos, krzyk, cisza, mruk itd. Powoduje to, że sposób przedstawienia audiosfery w literaturze jest bardzo ograniczony, jeśli celem byłoby wyrażenie prawdy o danym środowisku dźwiękowym. W poezji bardzo rzadko dochodzi do neutralnego opisu struktury dźwiękowej świata, w tym sensie poezja nigdy nie mówi prawdy o danej dźwiękosferze. Dzieje się tak z dwóch powodów. Po pierwsze, naturalne słownikowe ograniczenia języka, w którym zasób wyrazów względnie obiektywnie nazywających dane zjawisko dźwiękowe jest ograniczony. Po drugie, co wynika z pierwszego, w twórczości artystycznej, której materiałem jest język, z powodu powyższych ograniczeń dochodzi do procesu przenoszenia znaczeń, a więc metaforyzacji. Wiersze audialne bardzo często wykorzystują np. motywikę muzyczną, aby nazwać fenomeny związane z naturalną audiosferą. Dobrym przykładem tego typu zabiegu jest fragment wiersza *Śpiew murów* Tadeusza Gajcego (1980: 101):

Nocą, gdy miasto odpłyne w sen trzeci,
a niebo czarną przewiąże się chmurą,
wstań bezszelestnie, jak czynią to dzieci,
i konchę ucha tak przyłóż do muru.

Zaledwie westchniesz, a już cię doleci
z samego dołu pięter klawiaturą
w szumach i szmerach skłębionej zamieci
minionych istnień bolesny głos chóru.

Gajcy tworzy metafory „klawiatury”, „chóru”, a jednocześnie wykorzystuje wyrazy bardziej naturalnie związane z prezentowanym pejzażem dźwiękowym, np. szumy, szmery, szelest. Metaforyka służy w tym wypadku do rozczłonkowania audiosfery na przynajmniej dwa typy pejzażu dźwiękowego: dźwięki pochodzenia ludzkiego (fonosfery) oraz dźwięki pochodzące z otoczenia (węższe rozumienie kategorii audiosfery).

Podsumować tę część rozważań można stwierdzeniem faktu o estetycznym trybie doświadczania audiosfery w środowisku literackim/poetyckim. Wymiar estetyczny oznacza dominację funkcji językowej oraz podporządkowanie kategorii audiosfery czynnikom determinującym ograniczenia wyrazowe literatury. Konkretność doświadczenia audialnego jest ograniczona, ponieważ język jest nieprecyzyjny. Jego metaforyczność często uniemożliwia przestrzenną orientację (wyjątek: opisy, co jednak rzadkie w liryce). Wartością językowych przedstawień dźwięku jest jednak ich właściwość konserwacyjna, możliwość odtwarzania audiosfer nieistniejących (przeszłych oraz futurystycznych) oraz istniejących (aktualnych). Można powiedzieć, że literatura, jako dziedzina fikcjonalna, może wytwarzać audiosfery fikcyjne oraz wymyślone. Utrudnia to sprowadzenie zjawiska do prostych kategorii opisowych, stanowi jednak najbardziej znamienne konsekwencję wykorzystywania

motywiki dźwiękowej w literaturze. Determinuje ponadto nowy rodzaj aktywnej postawy poznawczej względem jakości dźwiękowych w poezji, sposobu jej „słuchania” oraz audialnego interpretowania.

Teoria audialnej interpretacji tekstu poetyckiego

Audialność literatury, zwłaszcza poezji, umożliwia zinterpretowanie jej jako sposób porządkowania świata w kluczu dźwiękowym. Determinuje to ponadto stosunek podmiotu do świata, jego orientację poznawczą — mniej istotne jest widzenie, bardziej słyszenie. Bardzo ważnym elementem każdej audialnej interpretacji faktu literackiego jest zrozumienie prostej zależności semantycznej: motywy muzyczne/audialne w sposób zasadniczy łączą się z innymi motywami, rzadko występują w absolutnej izolacji, nawet w wierszach autotematycznych. Rola motywów pobocznych jest kluczowa, ponieważ to one stanowią kontekst, który determinuje pole znaczeniowe audiosfery literackiej. Operacją językową, która ową łączliwość na poziomie metody maksymalizuje, jest wspomniana już metaforyzacja. Motywy dźwiękowe są często metaforyzowane, stąd też ich interpretacja wydaje się niemożliwa bez odniesień kontekstowych. Owe nawiązania motywiczne są odpowiedzialne za powstanie właściwych kanałów redystrybucji jakości audialnych, które wtórnie i ostatecznie ulegają rodzajowej hierarchizacji. Doświadczenie audialne niemal zawsze jest poddane waloryzacji na poziomie języka, zwłaszcza w poezji lirycznej, w której motywy muzyczno-dźwiękowe są *de facto* metaforyczną reprezentacją cech podmiotu. Wyjątkiem od tej reguły wydaje się poezja epicka, w której występuje coś, co nazwałbym dźwiękowym akcydensem, a więc niezaangażowanym opisem danej jakości dźwiękowej.

Podsumowanie

Audiosfera jest w kontekście literaturoznawczym kategorią o płynnym znaczeniu, determinowaną przez różne warstwy dzieła sztuki literackiej. Najczęstszym i najbardziej ciekawym przejawem istnienia audiosfery literackiej jest tematyżacja dźwięku i przeprowadzanie procederu jego waloryzacji na poziomie języka, poddawanie go przekształceniom i operacjom, np. metaforyzacji. Audiosfera to jednocześnie kategoria na tyle ogólna, że ulega licznym parcelacjom w zależności od wynikającej z jej logiki konstrukcji. Najprostszym sposobem podziału obiektywnego środowiska dźwiękowego jest skomponowanie subiektywnego pejzażu dźwiękowego, który jest ograniczonym przestrzennie wycinkiem audiosfery. W kontekście metodologicznym audiosferę można ponadto rozparcelować na poszczególne typy audialności literatury. Niniejszy szkic był propozycją pojęciowego osadzenia kategorii audiosfery w kontekście nauki o literaturze. Rozważania przeprowadzono na poziomie abstrakcji i ogólności, co ułatwiło względne uporządkowanie materiału. W dalszej perspektywie potrzebne są jednak bardziej szczegółowe badania kontekstowe, zwłaszcza z zakresu teorii interpretacji audialnej.

Bibliografia

- Bernat Sebastian (2008), *Metody badań krajobrazów dźwiękowych* [w:] *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, red. Bernat S., Instytut Nauk o Ziemi UMCS, Lublin.
- (2009), *Perspektywy ekologii dźwiękowej w Polsce*, „Problemy Ekologii Krajobrazu”, nr 25.
- Brożek Anna (2007), *O kategoriach i kategoryzacjach*, „Roczniki Filozoficzne”, nr 1.
- Brzostek Dariusz (2014), *Nastuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Wyd. Naukowe UMK, Toruń.
- Chuderski Adam, Bremer Józef (2011), *Pojęcia jako przedmiot badań interdyscyplinarnych* [w:] *Pojęcia. Jak reprezentujemy i kategoryzujemy świat*, red. Chuderski A., Bremer J., Universitas, Kraków.
- Ciesielczuk Stanisław (1965), *Poezje zebrane*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Czechowicz Józef (1997), *Wiersze zebrane*, opr. A. Madyda, Algo, Toruń.
- Dziechcińska Hanna (1987), *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*, PWN, Warszawa.
- Gajcy Tadeusz (1980), *Pisma*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Gołaszewska Maria (1997), *Estetyka pięciu zmysłów*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Kraków.
- Gołąb Maciej (2003), *Próba definicji fonosystemu przedstawienia teatralnego. Na przykładzie TIS MW2 Bogusława Schaeffera*, „Pamiętnik Teatralny”, nr 3–4.
- Hejmej Andrzej (2012), *Muzyczność dzieła literackiego*, wyd. 3, Wyd. Naukowe UMK, Toruń.
- (2013), *Komparatystyka. Studia literackie — studia kulturowe*, Universitas, Kraków.
- (2019), *Literatura w kulturze akuzmatycznej*, „Ethos”, nr 125.
- Jastrun Mieczysław (1984), *Poezje zebrane*, t. 1, Czytelnik, Warszawa.
- Kapelański Maksymilian (1999), *Koncepcja „pejzażu dźwiękowego” (soundscape) w pismach R. Murraya Schafera*, praca magisterska, maszynopis w bibliotece Instytutu Muzykologii UW, Warszawa.
- Kaziów Michał (1973), *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Ossolineum, Wrocław.
- Losiak Robert (2007), *Miejskie pejzaże dźwiękowe. Z projektu badań nad audiosferą w doświadczeniu odbiorczym* [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław.
- (2008), *Muzyka w przestrzeni publicznej miasta. Z badań nad pejzażem dźwiękowym Wrocławia* [w:] *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, Instytut Nauk o Ziemi UMCS, Lublin.
- (2014), *Wrocław słuchany. Audiosfera miasta w perspektywie badań terenowych* [w:] *Audiosfera Wrocławia*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Mayen Józef (1965), *Radio a literatura*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- (1972), *O stylistyce utworów mówionych*, Ossolineum, Wrocław.
- Misiak Tomasz (2009), *Estetyczne konteksty audiosfery*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań.
- (2013), *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań.
- Nycz Ryszard (2012), *Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura*, IBL PAN, Warszawa.

- Odrzywolska-Kidawa Anna (2016), „*Chodzi pojękując, kaszle, albo pluje*”. *Odgłosy natury i kultury u Mikołaja Reja* [w:] *Mikołaj Rej i futurysty*, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa.
- Piechal Marian (1978), *Dzień i epoka. Wybór wierszy 1925–1975*, Czytelnik, Warszawa.
- Pietruszewska-Kobiela Grażyna (2016), *Przygody człowieka nastuchującego. Krzyki, ryki i śmiechy na czworakach. Odgłosy ciała w międzywojennych wierszach Tytusa Czyżewskiego, Brunona Jasińskiego, Stanisława Młodożeńca i Anatola Sterna* [w:] *Mikołaj Rej i futurysty*, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa.
- Przyboś Julian (1989), *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, opr. E. Balcerzan, Ossolineum, Wrocław.
- Radion Ewelina (2019), *Percepcja wrażeń akustycznych w wierszu Mochnacki Jana Lechonia*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 1.
- Regiewicz Adam (2017a), *Filolog w słuchawkach, czyli jak literaturoznawca słucha tekstu?* [w:] *Sposoby słuchania*, red. Olejniczak M., Misiak T., Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Koninie, Konin.
- (2017b), *Audioantropologia odgłosów*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 1.
- Reimann Aleksandra (2013), *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Rosch Eleanor (2005), *Zasady kategoryzacji*, „Etnolingwistyka”, nr 17.
- Schafer R. Murray (1977), *The Tuning of the World*, McClelland and Stewart, Toronto.
- Sterne Laurence (2012), *Sonic Imatinations* [w:] *The Sound Studies Reader*, ed. Sterne L., Routledge, London – New York.
- Taylor John R. (2001), *Kategoryzacja w języku. Prototypy w teorii językoznawczej*, przeł. A. Skucińska, Universitas, Kraków.
- The Oxford Handbook of Sound Studies* (2012), ed. Bijsterveld K., Pinch T., Oxford UP, New York.
-