

Agnieszka Trzeźniewska-Nowak*

 <https://orcid.org/0000-0001-8425-7185>

Historia dźwiękiem malowana Obraz wsi w małych formach epickich Władysława Stanisława Reymonta

Streszczenie

Niniejszy artykuł koncentruje się na omówieniu audiosfery w opowiadaniach Władysława Stanisława Reymonta, która zostaje skonfrontowana z naturalnym sposobem mierzenia czasu, gdyż dźwięki zazwyczaj nabierają siły w określonych porach roku (wiosna, lato), a tracą ją jesienią lub zimą. Odpowiadają one również cyklowi nieustannie odradzającej się natury, ale jednocześnie towarzyszą poszczególnym życiowym dramatom. W związku z tym audiosfera Reymonta została omówiona w dwóch kontekstach. Po pierwsze, zwrócono uwagę na dźwięki (w tym muzykę, na przykład śpiewy czy pieśni kościelne), które mierzą czas w kontekście społeczności wiejskiej. Z drugiej strony, istotne są dźwięki, które towarzyszą bohaterom tuż przed ich śmiercią.

Słowa kluczowe: wieś, Władysław Stanisław Reymont, dźwięk, odgłos

* Uniwersytet w Białymstoku, e-mail: agnieszkatrzesniewska@vp.pl



Received: 2025-03-23. Verified: 2025-06-18. Accepted: 2025-06-18.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Maria Curie Skłodowska. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

History painted with sound. The image of the village in small epic forms by Władysław Stanisław Reymont

Summary

This essay focuses on the discussion of the audiosphere in Władysław Stanisław Reymont's short stories, which I confront with the natural way of measuring time, as sounds usually gain strength in certain seasons (spring, summer) and lose their strength in autumn or winter. Additionally, they correspond to the cycle of constantly reborn nature, but at the same time accompany individual dramas. Therefore, I discuss Reymont's audiosphere in two contexts. First, I draw attention to the sounds (including music, e.g. chants or church songs) that measure time in the context of a rural community. On the other hand, I draw attention to the sounds that accompany the measuring of time for specific characters, especially just before their death.

Keywords: village, Władysław Stanisław Reymont, sound, echo

Krótkie formy epickie Reymonta

Krótkie utwory Reymonta pozostawały w cieniu¹ jego wielkich powieści, a mamy wszakże do czynienia z materiałem niebagatelny, bo pisarz od 1897 roku² opublikował siedemdziesiąt pięć utworów w kilku tomach i czasopismach, a jeszcze

1 B. Utkowska, Wstęp, w: tejsze, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004, s. 5.

2 W 1897 roku ukazał się debiutancki wybór nowel Reymonta pt. *Spotkanie*, który zawierał kolejno: *Spotkanie*. Szkic, *Cień*, *Oko w oko*, *Franek*. Szkic z życia teatralnego, *Suka*. Szkic, *Szczęśliwi*, *Śmierć*. Z chłopskiego bytowania, *Zawierucha*, *Tomek Baran*. Szkic z wrażeń włoskich. Warto jednak pamiętać, że wcześniej Reymont publikował swoje utwory m.in. w „Myśli”, „Tygodniku Ilustrowanym” „Głosie”, „Niwie”, „Krytyce”, „Prawdzie”, „Ateneum”, „Kurierze Codziennym”, „Kurierze Warszawskim” oraz napisał kilka utworów opublikowanych znacznie później (np. *Pracy!* – pierwodruk 1928). Łącznie przed publikacją w 1897 roku pierwszego tomu opowiadań powstały dwadzieścia trzy utwory. Por. B. Utkowska, *Wykaz małych form epickich Reymonta w układzie chronologicznym, z uwzględnieniem tomów nowel i opowiadań wydanych za życia pisarza*, w: tejsze, *Poza powieścią...*, s. 431–433.

więcej pozostawił w różnych fazach pracy nad nimi, między innymi w rękopisach, szkicach czy wstępnych projektach³. Autor *Fermentów* traktował swoje krótkie utwory prozatorskie jako rodzaj wprawek. Pisarz od początku życia miał poczucie swojej wyjątkowości i talentu, przeplatanych niepewnością. Dał temu wyraz między innymi we wczesnych zapiskach, powstałych w grudniu 1888 roku⁴, a jednocześnie, już cztery lata później, z obawą patrzył w swą literacką przyszłość, zadając pytanie: „czy ja się w tym roku zobaczę drukowanym – albo czy kiedykolwiek będę drukowanym?”⁵. Małe formy narracyjne Reymonta stoją niejako na uboczu jego twórczości, bo postrzegany bywa on głównie przez pryzmat dwóch wybitnych powieści: *Chłopów* oraz *Ziemi obiecanej*. Na problem ten zwracali uwagę tacy badacze, jak Kazimierz Wyka⁶, wskazując na główne pola zainteresowań pisarza obejmujące powieści, opowiadania oraz nowele, czy Beata Utkowska w monografii *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*⁷, starając się zrehabilitować te właśnie formy narracyjne autora *Fermentów*.

Krótkie utwory epickie pisarz tworzył przez całe życie, chociaż najwięcej tekstów powstało w początkowej fazie jego działalności literackiej, bo później inne aktywności – podróże, prowadzenie korespondencji czy prace nad zakontraktowanymi dużymi powieściami – skutecznie odsunęły go od tego gatunku⁸. Badacze uważają, że nie miał w zwyczaju poświęcać wiele czasu nowelom, nie dopracowywał ich, nie tworzył z nich arcydzieł, jak robił to chociażby Bolesław Prus. Zdarzało się również, iż ten sam wątek czy schemat fabularny powtarzał w kilku utworach, zmieniając pewne detale; niekiedy też ten sam motyw rozwijał w powieściach. Beata Utkowska sugeruje, że pośpiech Reymonta w pisaniu oraz wydawaniu tego typu tekstów świadczy także o tym, że miał on ogromną potrzebę szybkiego „reagowania literaturą na rzeczywistość”⁹, której był baczny obserwatorem.

Jego debiutem literackim jest opowiadanie *Wigilia Bożego Narodzenia*, powstałe w 1889 roku, które ukazało się w „Myśli” w 1892 roku. Pisarz często postrzegany jest przez pryzmat czterech głównych tematów, wokół których skupił swoją twórczość, są to: wieś – kolej – teatr – miasto. Jednakże, jak przypomina Utkowska, interpretacyjny problem z Reymontem polega na niemożliwości wpisania go

3 Beata Utkowska wspomina o ponad stu trzydziestu tekstach w różnej fazie ich tworzenia. Por. też, *Poza powieścią...*, s. 11.

4 W zapiskach datowanych 24 grudnia 1888 roku pisarz zanotował: „bo czułem i wiem, że miałem w sobie to coś, a dziś zaledwie okruchy z tego pozostały w ciele i duchu” (W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły. 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009, s. 49).

5 Tamże, s. 114.

6 K. Wyka, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

7 B. Utkowska, *Poza powieścią...*

8 A. Wodziński, *Reymont o sobie*, „Kurier Warszawski” 1926, nr 1.

9 B. Utkowska, *Poza powieścią...*, s. 10.

w jakiegokolwiek schematy, idee czy programy, gdyż pisarz, stale myśląc tropy, wymyka się próbom uchwycenia. Małgorzata Litwinowicz-Drożdźdel dodaje także, iż autor *Chłopów* ostatecznie nie proponuje żadnego spójnego projektu literackiego czy ideowego¹⁰; jest z jednej strony naturalistą, ale z drugiej widać u niego również modernistyczne zacięcie; jego fascynacja wsią wiąże się przede wszystkim z podejmowaniem zagadnień psychologicznych, które łączą się z atmosferą przełomu wieków.

Materiał badawczy

Krótkim utworom epickim Reymonta chciałabym się przyjrzeć przez pryzmat metodologii *sound studies*. W jego prozie badacze, jak Dawid M. Osiński, dostrzegają między innymi „muzyczność frazowania oraz struktury powtarzalności organizujące bieg akcji”¹¹. Materiałem analizowanym w artykule będą nowele osadzone w środowisku wiejskim, które badam pod kątem zmieniających się pór roku (nie zawsze będą to utwory klasyfikowane jako teksty w nurcie wiejskim), czyli *Szczęśliwi* (1894), *Śmierć* (1892), *Zawierucha* (1893), *W jesienną noc* (1899), *W porębie* (1895), *Suka* (1892), *Orka* (1917). Dźwiękowa reprezentacja w nowelistyce pisarza zachłannego na rzeczywistość¹² odzwierciedla związku wiejskiej gromady ze światem natury, której są częścią, bo jak słusznie zauważa Magdalena Krzyżanowska: „funkcjonowanie w obrębie przyrody [pisarz – A.T.-N.] zawsze uznaje za właściwy i pożądany model egzystencji – pełnej i autentycznej”¹³. Bohaterowie żyją w symbiozie z naturą, wręcz „zgodnie z istotą przeznaczenia człowieka”¹⁴, są jej częścią, wpisując swoje życie w obręb hierarchii i praw rządzących ekosystemem¹⁵. W relacji tej istotną rolę odgrywają różnego rodzaju dźwięki.

W szkicu chciałabym poruszyć dwie kwestie wyrastające z metodologii *sound studies*: po pierwsze ciszę i milczenie, czyli specyficzny brak dźwięku, które ściśle związane są z zimą i jesienią, porami oczekiwania, pewnym letargiem, ale również momentem rozrachunku. Po drugie, dźwięki towarzyszące zmieniającym się porom roku.

¹⁰ M. Litwinowicz-Drożdźdel, *Zmiana, której nie było. Trzy próby czytania Reymonta*, Neriton, Warszawa 2019, s. 205 i nast.

¹¹ D.M. Osiński, *Reymont, czyli życie. Głosy i glosy*, „Tekstualia” 2024, nr 2, s. 11.

¹² D. Knysz-Tomaszewska, *Krajobrazy impresjonistyczne w wybranych nowelach Reymonta*, w: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice. Seria III*, red. J. Sztachelska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998, s. 108.

¹³ M. Krzyżanowska, *Dźwiękowa więź z rzeczywistością*, w: *też*, *W świecie dźwięków. Słuchacze w polskiej prozie lat 1864–1918*, Wydawnictwo Episteme, Lublin 2023, s. 417.

¹⁴ A. Budrecka, *Zagadnienia natury i cywilizacji w twórczości Reymonta*, „Prace Polonistyczne. Studies in Polish Literature” 1968, nr 24, s. 44.

¹⁵ M. Krzyżanowska, *Dźwiękowa więź z rzeczywistością...*, s. 448.

Sound studies

Powołując się na autora jednej z pierwszych publikacji na temat *sound studies* – Jonathana Sterne’a, który określa przywoływaną tu metodologię mianem „interdyscyplinarnego fermentu we współczesnej humanistyce”¹⁶, trzeba dodać, że nie warto sytuować jej jedynie w sztywnych ramach dyskursu akademickiego, ale i poza nim, w swobodniejszych obszarach sztuki oraz praktyk życia codziennego. Dla porządku należy również wspomnieć, że w polskiej metodologii termin ten określany jest jako antropologia dźwięku, antropologia audialna czy audioantropologia¹⁷.

Sound studies otworzyły perspektywę badań nad wszystkim, co w dźwiękowej (a raczej dźwiękotwórczej) aktywności człowieka jest czysto cielesne i wykracza poza język, będąc zarazem mową niewerbalną, wolną od słowa jako podstawowego narzędzia komunikacji społecznej. Ciało staje się w takim ujęciu swoistą „fabryką dźwięków”. Niemniej jednak tego aspektu, chociaż niezwykle ciekawego, nie będę rozwijać ze względu na złożoność problemu, który zdecydowanie wymaga odrębnego artykułu.

Nowelistyka Reymonta przynosi ciekawy materiał do analizy audiosfery, czyli kategorii opisu dźwiękowego świata, gdyż dźwięki te przywodzą na myśl swoisty autentyzm, „są związane z miejscem i wytwarzanymi je mechanizmami”¹⁸. Zwróciła na to uwagę Krzyżanowska, poświęcając jeden z rozdziałów w swojej obszernej monografii *W świecie dźwięków*¹⁹ twórczości Władysława Stanisława Reymonta. Na marginesie warto wspomnieć, że pojęcie audiosfera jest ściśle związane z rodzimą metodologią²⁰, a rozpowszechnione zostało przez Marię Gołaszewską²¹; widoczne jest chociażby w specyficznym dla społeczności wiejskiej wielkim globalnym odmierzaniu czasu poprzez rozróżnienie pełnych życia, energii i pracy okresów wiosennych i letnich, będących w opozycji do stagnacji panującej zimą (nawet w perspektywie radosnych, z zasady pełnych ruchu świąt Bożego Narodzenia – *Szczęśliwi*) czy refleksji, która jest możliwa właściwie tylko zimą, bo to okres

16 J. Sterne, *Sonic Imaginations*, w: *The Sound Studies Reader*, red. J. Sterne, Routledge, New York 2012, s. 2.

17 D. Brzostek, *Nastuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014, s. 7–8.

18 S. Bernat, *Krajobrazy dźwiękowe (soundscapes) jako przedmiot zainteresowań nauki i sztuki*, w: tegoż, *Dźwięk w krajobrazie. Podejście geograficzne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015, s. 83.

19 M. Krzyżanowska, *W świecie dźwięków...*, s. 409–582.

20 Ł. Piaskowski, *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza. Próba przybliżenia zagadnienia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, t. LXIII, nr 4, s. 136.

21 M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 76–88.

skłaniający do namysłu, rozliczeń, tworzenia planów, ale również zamykania niedomkniętych spraw.

Reymontowską audiosferę można podzielić na dwie części, zwracając uwagę na dźwięki, które odmierzają czas w sposób globalny w kontekście życia społeczności wiejskiej, zaznaczając cykliczność biosfery (*Szczęśliwi*, *Sąd*, *Jaśkowe ambicje*). Warto również odnotować dźwięki towarzyszące konkretnym bohaterom w odmierzaniu czasu, szczególnie tuż przed ich śmiercią (*W jesienną noc*, *Śmierć*, *Zawierucha*).

Pory roku

Pejzaż dźwiękowy rozumiany jako fragment rzeczywistości, w którym występują dźwięki w sposób uporządkowany lub bardziej przypadkowy, można odnaleźć w nowelistyce Reymonta. Poddaje się ona zmianom zachodzącym w przyrodzie²², współgra z biosferą, ale nosi również znamiona subiektywizmu²³. Na marginesie zaznaczmy, że podobne spostrzeżenia dotyczące pisarstwa Reymonta, ale w kontekście *Chłopów*, miała Magdalena Krzyżanowska, która stwierdziła, że pisarz nadaje każdej z opisanych w powieści pór roku „dźwiękową charakterystykę wiążącą się ze zmianami zachodzącymi w środowisku naturalnym”²⁴. Wspierając się ustaleniami Łukasza Piaskowskiego dotyczącymi poezji, które warto też rozszerzyć na prozę²⁵, można stwierdzić, że dźwięk w utworach Reymonta pojawia się głównie za sprawą słów kluczy wywołujących konkretne skojarzenia, jak krakanie, szmer, szum czy śpiew. Należy w tym kontekście przyrzeć się również nowelom, sprawdzając, czy w pisarstwie Reymonta można odnaleźć dźwiękowe narzędzia dyscyplinowania do pracy, czy mają one ścisły związek ze zmianami zachodzącymi w przyrodzie, czy ekosystem współgra z porami roku, wreszcie – czy poprzez połączenie audiosfery i czasu dochodzi do uniwersalizacji tego drugiego, jak w przypadku *Chłopów*, gdzie pisarz podsuwa czytelnikowi „sugestię nieprzerwanego trwania”²⁶.

²² O cykliczności przyrody i jej roli w życiu gromady wiejskiej pisała m.in. Aleksandra Budrecka, *Zagadnienia natury i cywilizacji...*, s. 43 i nast.

²³ Jak słusznie zauważa Robert Losiak: „pejzaż dźwiękowy stanowi prezentację subiektywnego doświadczenia audiosfery” (tenże, *Miejskie pejzaże dźwiękowe. Z projektu badań nad audiosferą w doświadczeniu odbiorczym*, w: *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audio-wizualna jako przedmiot i metoda badań*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007, s. 241).

²⁴ M. Krzyżanowska, *Jak brzmi upływ czasu? Reymontowska koncepcja związku czasu z dźwiękiem*, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Section FF*” 2022, t. XL, s. 59.

²⁵ Ł. Piaskowski, *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza...*, s. 147.

²⁶ K. Wyka, *Gospodarka czasem w „Chłopach” Reymonta*, w: tegoż, *Reymont, czyli ucieczka...*, s. 181.

Nowelistyka przynosi swego rodzaju *soundmarki* w obrębie odgłosów i dźwięków wynikających z pracy na roli, pojawiających się przede wszystkim późną jesienią; są to dźwięki dobrze rozpoznawalne w środowisku wiejskim, a zimą tworzące złowrogi klimat, potęgujący bliżej nieokreślony niepokój. Wśród nich na uwagę zasługują odgłosy szeroko pojmowanej biosfery: lasów, wiatru, deszczu i zwierząt, z naciskiem na odgłosy ptaków, bo wydaje się, że Reymont upodobał je sobie najbardziej (tu przede wszystkim mowa o złowrogim krakaniu). Jego opowiadania nastawione są na nasłuchiwanie połączone z oczekiwaniem na dźwięk lub wyczekiwaniem jego braku, bo nasłuchiwanie pełni tu nade wszystko funkcję poznawczą, oznacza, jak zauważyła Utkowska, bycie w świecie i umacnianie więzi między poszczególnymi elementami biosfery²⁷. Odgłosy pojawiające się w nowelach Reymonta ewokują konieczność odnalezienia źródła czy nazwania dźwięku, aby w ten sposób go zidentyfikować bądź podjąć próbę jego oswojenia.

Wiosna i lato

Cieplejsze pory roku łączą się z odradzaniem się przyrody, rozpoczynaniem kolejnego cyklu wegetatywnego, nowymi nadziejami i planami; również w noweliście Reymonta to czas dość sielski, ale tylko pozornie, bo zwierzęta, które wcześniej budziły w ludziach przede wszystkim niepokój, a teraz, jak w *Orce*, zdają się umilać ciężką pracę, są wyznacznikiem „nieprzejrzystego i wieloznacznego procesu, który wyraża się w dźwiękach”²⁸. Ważną rolę odgrywają ptaki na polu, jak na przykład śpiewające od świtu do zmierzchu skowronki, będące czytelnym symbolem harmonijności. Warto zatrzymać się na chwilę przy ich śpiewie, bo jesienią i zimą bohaterowie prozy Reymonta słyszą głównie skrzeczenie, krakanie czy wręcz krzyk ptaków. Znamienne jest również to, iż Reymont łączy wiosenną audiosferę zwykle z porankami, kontrastując je z długimi zimowymi wieczorami i nocami. W *Orce* bohaterowie wykonują tytułowe prace polowe, stojąc w przededniu ciepłej i słonecznej wiosny, bo kwiecień wita ich szarością, deszczem, wilgocią, przejmującym zimnem. Jedynymi zwiastunami zmiany na lepsze są tutaj ptaki, przede wszystkim bociany szukające miejsca na nowe gniazda, jednakże zrujnowana przestrzeń pełna jest połamanych dachów, w związku z czym są pozbawione miejsca do budowania siedlisk. W opowiadaniach, których akcja toczy się wiosną oraz latem, zmienia się również katalog ptaków, bo wszechobecne zimą i jesienią wrony częściowo zostają zastąpione

²⁷ B. Utkowska, *Poza powieścią...*, s. 291.

²⁸ S. Voegelin, *Słuchając hałasu i ciszy. Ku filozofii sztuki dźwiękowej*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 262.

budzącymi pozytywne skojarzenia wspomnianymi skowronkami. Pojawia się również muzyka, której autorami są ludzie, w kontekście modlitwy albo radosnego wyrażania emocji.

Pełen obraz letniej audiosfery czytelnik odnajduje w opowiadaniu *Suka*, w którym dziecięcy protagoniści, bez pozwolenia rodziców, wybierają się na konną przejażdżkę. Późnopołudniowej wyprawie towarzyszy zachód słońca, a dzieci decydują się odpocząć na skraju lasu przepełnionego dźwiękami, które z jednej strony świadczą o jego potędze, a z drugiej również o jego witalności. Pomimo początkowo dość sielskiej atmosfery, w której dźwięki natury z pozoru oddziałują na bohaterów dość terapeutycznie, pomagając im odnaleźć ukojenie od codziennej egzystencji, odgłosy lasu dochodzące do bohaterów – Witka i Tosi – budzą w nich nieokreślony niepokój. Reymont po raz kolejny pokazuje, że przyroda nie jest idyllą. Poszczególne elementy biosfery zdają się ze sobą komunikować, na przykład gdy narrator już na początku opowiadania przywołuje taką scenę:

Tak była chwilami cisza, że słyszą szelest spływających na ziemię długich, złotych szpilek sosnowych. To znowu stado srok nadleci ze skrzekiem, kłócą się, aż las kipi wrzawą, i odlatują, to żuk przyleciał z brzękiem lub pszczoła za kwiatem; to wieiórka zachrupocze zeszlorocznymi szyszkami; to wiatr zaszemrze, w komarach skłóci harmonię. I znowu cisza²⁹.

Mimo że w *Suce* czytelnik ma do czynienia z opisami pełnych energii aktywności, to wciąż Reymont kilkakrotnie wykorzystuje ciszę jako *suspens* do wprowadzenia pewnego rodzaju niepewności w przestrzeni, w której funkcjonują bohaterowie. Przywołajmy chociażby scenę, w której dzieci w milczeniu nasłuchują odgłosów dochodzących z oddali, czy opis nocnej przestrzeni, w której główne skrzypce gra cisza, turkotanie młyna, skrzypienie wrót oraz końskie rżenie³⁰. Okazuje się, że zanurzenie się bohaterów w świecie przyrody jest równoznaczne z zanurzeniem się w świecie dźwięków³¹. Na chwilę uwagi zasługuje także letnia cisza, która wydaje się mniej złowroga niż zimowa, a poza tym niemal zawsze towarzyszą jej dźwięki z oddali. Cisza staje się jedynie pretekstem do zatrzymania się i wsłuchania w odgłosy wsi. W omawianym tu opowiadaniu Reymont buduje atmosferę intymności między bohaterami, którzy przebywając w lesie, nasłuchują odgłosów biosfery:

²⁹ W.S. Reymont, *Suka*, w: tegoż, *Nowele. Tom I*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 249.

³⁰ Tamże, s. 250.

³¹ A. Regiewicz, *Filolog w słuchawkach, czyli jak literaturoznawca słucha tekstu*, w: *Sposoby słuchania*, red. M. Olejniczak, T. Misiak, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Koninie, Konin 2017, s. 48 i nast.

[...] las zaszumiał, że ją przeniknął niepokój [...], siedzieli w milczeniu, nasłuchując, bo w oddali gdzieś kuł dzięcioł zawzięcie, to znów wrona z krakaniem przeleciała nad lasem, to śpiew kosiany doleciał słabym echem z łąk, to jakieś pokrzyki wesołe leciały po lesie³².

Oddalenie się bohaterów od wsi i dystans sprawiają, że możliwe jest nie tylko usłyszenie otaczającego świata, odseparowanie poszczególnych dźwięków, nazwanie ich, lecz także angażujące wszystkie zmysły wejście w relacje z całym ekosystemem. Dzięki zanurzeniu się w leśnej symfonii³³ ich bezpośredni kontakt z naturą, pozbawioną obecności człowieka, staje się doświadczeniem niemalże mistycznym. Dziecięcy bohaterowie Reymonta, podobnie jak małe protagoniści u Prusa (na co zwraca uwagę Jolanta Sztachelska), „widzą lepiej i głębiej”³⁴, dostrzegają w przyrodzie znaki, na które w specyficzny sposób są wyczuleni, żyjąc w permanentnym napięciu emocjonalnym. Dzieci w opowiadaniu *Suka* dodatkowo są w pełni zaangażowane w słuchanie, dając tym samym wyraz swojej gotowości do interakcji i wskazując na pozytywną relację między bohaterami a otaczającym je środowiskiem³⁵.

Jesień

Jesień, przede wszystkim ta późna, w nowelach Reymonta wydaje się porą pewnej stagnacji, okresem oczekiwania i odpoczynku po pracowitym lecie. Ekosystem jawi się jako groźny i niebezpieczny, bo oprócz „martwej ciszy”³⁶ w noweli *W jesienną noc* słychać przede wszystkim złowrogi wiatr i towarzyszący mu deszcz. W podobnej atmosferze cisza i „bębniący deszcz”³⁷ towarzyszyły rodzinie Wawrzonów z opowiadania *W porębie*, którzy w zimny, dżdżysty dzień wyprowadzali się ze swojego domu znajdującego się w środku lasu (mężczyzna był gajowym i przez dwadzieścia lat zajmował się opieką nad lasem, w którego okolicach dorastał). Ich tragedii towarzyszą dźwięki biosfery, które nie napawają optymizmem, a wręcz

32 W.S. Reymont, *Suka...*, s. 249.

33 Na muzyczną funkcję lasu w młodopolskiej epoce zwrócił uwagę m.in. Ireneusz Sikora, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992, s. 147.

34 J. Sztachelska, *Narracje dziecięce Bolesława Prusa*, w: tejże, *Zabijanie klasyków. Studia i eseje*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015, s. 104.

35 Raymond Murray Schafer określa to jako idealną sytuację funkcjonowania w środowisku *hi-fi* (wysokiej jakości) w kontekście pejzażu dźwiękowego (tenże, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester 1994, s. 9–10).

36 W.S. Reymont, *W jesienną noc...*, s. 99.

37 W.S. Reymont, *W porębie*, w: tegoż, *Nowele. Tom II...*, s. 211.

potwierdzają panującą wokół martwość współgrającą z listopadową aurą. Wyprawka bohaterów ma znaczenie metaforyczne, bo stanowi preludium do śmierci lasu, a dźwięki korespondują z płaczem natury za mieszkańcami opuszczającymi dom, gdyż wieloletni jej opiekun, który z taką troską mówi o darach lasu (grzybach, jagodach), dostrzega niesprawiedliwość. Dzięki zabiegowi antropomorfizacji drzewa w opowiadaniu *W porębie* wydają się upodmiotowione i współodczuwają nie tylko smutek i żal bohaterów opuszczających dom rodzinny, lecz także przeżywają własny kres:

Tylko wrony wielkim stadem krążyły nad dębem i krzyczały żałośnie, a na drodze z poręby ukazywały się krowy brzęczące dzwonkami i jakiś głos krzykliwy śpiewał.
[...]

Ostatnie dźwięki utonęły w przestrzeni i spływały z pluskiem deszczu. Pociemniało nagle, świat zalał szary, wilgotny ton nocy listopadowej, że wszystko się zlało w jedną brudną masę ociemniałą i ośleplą. Stary dąb tylko szemrał sennie, strącał liście na pola i od poręby, od suchych świerków, od brzoź, od gałęzi płynął jakiś głęboki jęk, jakiś śpiew rozpaczliwy brzmiał ponurymi rytmemi: Umarł las! Umarł!³⁸

Las w opowiadaniu *W porębie* jest empatyczny: staje się świadkiem tragedii bohaterów³⁹, na którą nie chce być obojętny, stąd pojawiające się w przestrzeni złowrogie dźwięki. Należy się także zgodzić ze słowami Dariusza Piechoty, który stwierdził, że w XIX wieku „las stał się synonimem polskiej ziemi i ojczyzny”⁴⁰. *W porębie* cisza przerywana jest jedynie dochodzącymi z oddali odgłosami siekier, pieczętującymi tragedię bohatera, którego egzystencja ściśle wiązała się z przestrzenią lasu. Znamienne jest jednak to, iż po raz kolejny cisza w krótkich formach narracyjnych Reymonta nie oznacza pustki akustycznej.

Początek deforestacji, o której wspomina pisarz, był problemem powszechnym pod koniec XIX i na początku XX wieku, kiedy to dynamiczny rozwój przemysłu sprawił, że zwiększył się pobyty na drewno. Jacek Kolbuszewski, komentując taki stan rzeczy, stwierdził, że „lasy padły ofiarą dewastacyjnej gospodarki ze strony zaborców”⁴¹. Brak odgłosów potęguje niepokój u czytelnika, gdyż przestrzeń większa z definicji pełna jest dźwięków biosfery, a cisza w tym wypadku stanowi

³⁸ W.S. Reymont, *W porębie...*, s. 216.

³⁹ Podobną wizję można odnaleźć w twórczości m.in. Elizy Orzeszkowej. Por. D. Piechota, *Echa powstania styczniowego w noweli „Gloria victis” Elizy Orzeszkowej*, w: tegoż, *Pozytywistów spotkania z naturą. Szkice ekokrytyczne*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017, s. 268 i nast.

⁴⁰ D. Piechota, *Motyw deforestacji w literaturze drugiej połowy XIX wieku*, „Kijowskie Studia Polonistyczne” 2023, nr 39, s. 53.

⁴¹ J. Kolbuszewski, *Ochrona przyrody a kultura*, Oficyna Wydawnicza Instytut Ekologii PAN, Wrocław 1992, s. 91.

wymowny komentarz do niecodziennej sytuacji. W *porębie* bezgłos to nie tylko element zadumy, lecz także kwintesencja nieodwracalnego procesu degradacji lasu.

Wiatr staje się jednym z bohaterów noweli *W jesienną noc*. To on poniekąd rządzi losami mężczyzny, który zmarznięty i pijany, wracając do domu, porzuca dziecko trzymane w ramionach, bo usilnie chce osłonić się od zimnych podmuchów. Z wiatrem walczy również Marcycha:

A wiatr się zмагаł, gonił ją, to uderzał w plecy, aż się pochylała ku ziemi, to zabiegał drogę i rzucał w twarz wodę z kałuż, to strząsał na nią drobne gałązki, to tak świstał przeraźliwie koło uszu, że przystanęła na chwilę, aby złapać nieco tchu.

Ale biegła dalej, bo tak się bała strasznie, bo te rzędy topoli tak się kołysały nad jej głową, tak coś cicho szemrały do niej, tak czuła nad sobą ich pnie potężne⁴².

Wspomniana cisza nie stanowi wytchnienia, jest monotonna, wręcz grobowa i pełni funkcję suspensu. Przyglądając się audiosferze, można zauważyć, że Reymont stawia znak równości między poszczególnymi elementami ekosystemu, bo w cytowanej noweli płacze zarówno dziecko⁴³, jak i „oślepy świat”⁴⁴, tym samym pisarz sugeruje, że ważne jest polisensoryczne odbieranie rzeczywistości z jej warstwą dźwiękową⁴⁵. W tekście widać również odwrócenie ról społecznych, bo przyśpiewki, które z reguły nucą kobiety, śpiewa pijany mężczyzna. Warto również zwrócić uwagę, że bohaterowie krótkich utworów prozatorskich Reymonta wydają odgłosy przypominające te ze świata zwierzęcego; przykładem jest Marcycha, która w przyпадzie złości warczy na swoje dziecko⁴⁶, a gdy zostaje pobite, „ryczy strasznym głosem”⁴⁷.

Zima

W kontekście zimy Reymont upodobał sobie dźwięki ptaków, które o tej porze roku wydają się złowrogie, jak wrony tłukące się w poszukiwaniu pożywienia w noweli *Szczęśliwi*, skrzeczące kury w opowiadaniu *Śmierć*, które sprawiają, że rosnące w domu Antków napięcie staje się nie do zniesienia. Z kolei w noweli *Sąd* złowrogo kraczą wrony, dzięcioły i sroki. Jak podkreśliłam, wrony często pojawiają się u Reymonta, zazwyczaj opisywane są, gdy przylatują w stadzie, trochę jak

42 W.S. Reymont, *W jesienną noc...*, s. 102.

43 Na marginesie warto zaznaczyć, że dziecko również chlipie, krzyczy oraz piska.

44 W.S. Reymont, *W jesienną noc...*, s. 99.

45 Zwraca uwagę na to m.in. Adam Regiewicz, *Filolog w słuchawkach...*, s. 48 i nast.

46 W.S. Reymont, *W jesienną noc...*, s. 101.

47 Tamże, s. 105.

sępy, patrzą może nie na swoją ofiarę, ale na ludzką tragedię. Nieco rzadziej obecne są psy, które wyją lub skowyczą. Jednakże swoją uwagę pisarz skupia przede wszystkim na niesprecyzowanych odgłosach natury, jak skrzypienie drzew, szum wiatru, dźwięki poruszających się gałęzi, padający deszcz czy śnieg.

Kazimierz Wyka, komentując świat natury opisany w nowelistyce Reymonta, napisał, że „jest czas na burzę i na tęczę po burzy”⁴⁸. Parafrazując te słowa, dodać można, że pisarz skrzętnie wypełnił zarówno czas, jak i przestrzeń dźwiękami charakterystycznymi nie tylko dla polskiej wsi. Beata Utkowska, podsumowując swoje rozważania na temat problematyki wiejskiej u Reymonta, stwierdza: „Przyroda ukształtowała ich [bohaterów – A.T.-N.] na swoje podobieństwo, ale przecież nie unicestwiła poczucia przynależności narodowej i wyznaniowej”⁴⁹.

Charakterystyczna cisza, brak dźwięku, która najczęściej pojawia się wówczas, kiedy na wsi zamiera praca, późną jesienią i zimą, to nie tylko synonim spokoju i odpoczynku, lecz także bardzo często preludium do opisywania stanu umierania lub zamierania⁵⁰, bywa ona również utożsamiana z pustką⁵¹. Cisza to pierwsza reakcja na śmierć (*Śmierć*). Również milczenie pojawia się w przerwach między odgłosami, fragmentarycznymi, poniekąd nic nieznaczącymi i dochodzącymi z okolic, i towarzyszy bohaterom w drodze na cmentarz: „Wiatr szamotał czarną chorągwią [...]. Psy pomiędzy opłotkami docierały zajadle, niektóre wskakiwały na kamienne płoty”⁵².

W podobnym tonie ukazana jest cisza w *Zawierusze*, w której zostaje ona przywołana aż dziesięciokrotnie. Nowela opowiada o losach rodzeństwa, które w zimową burzę rozpoczyna wędrówkę i błakając się w nocy po zaśnieżonym lesie, umiera. Bohaterom niezmiennie towarzyszy cisza, która narasta wraz z nocą⁵³. Chwila ich śmierci to przejście w stan spokoju po burzy, wykreowanej przede wszystkim za pomocą zjawisk dźwiękowych, bo podczas śnieżycy „las jęczał prawie rozpaczliwie, giął się ze skrzypem, łamał z trzaskiem podobnym do huku piorunów, porykiwał głucho jak zwierzę, charczał jak duszony”⁵⁴. Dźwięki w *Zawierusze* przerażają, ale są również w pewien sposób nierzeczywiste, groźne, przerysowane, a nawet chwilami groteskowo złowrogie. Bohaterowie czują się nieswojo, wręcz obco, są niepewni swoich kolejnych kroków, przez co wyostrażają zmysły, osławając niebezpieczną przestrzeń. Ten animalistyczny trop podkreśla związek ludzi z naturą. Odgłosy lasu naznaczone są tu fragmentarycznością

48 K. Wyka, *Reymontowska mapa polskiej prowincji*, w: tegoż, *Reymont, czyli ucieczka...*, s. 55.

49 B. Utkowska, *Nie tylko Lipce*, w: tegoż, *Poza powieścią...*, s. 177.

50 A. Corbin, *Historia ciszy i milczenia. Od renesansu do naszych dni*, przeł. K. Kot-Simon, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2019.

51 M. Krzyżanowska, *Dźwiękowa rzeczywistość...*, s. 56–58 i nast.

52 W.S. Reymont, *Śmierć*, w: tegoż, *Nowele. Tom I...*, s. 119.

53 W.S. Reymont, *Zawierucha*, w: tegoż, *Nowele. Tom I...*, s. 268.

54 Tamże, s. 272.

i tymczasowością, bo jak zauważył Adam Regiewicz, samo słowo „odgłos” jest naznaczone szybkością jego znikania⁵⁵. Opisy natury, ale i towarzyszące im dźwięki, stanowią klamrę kompozycyjną utworu; Reymont zdaje się tu mówić, że wszystko zaczyna się i kończy w złowrogiej przyrodzie, symbolem czego ma być walka pomiędzy gwałtowną burzą śnieżną a spokojnym lasem.

Przyglądając się omawianym nowelom pisarza, można wyróżnić dźwięki towarzyszące śmierci lub ją poprzedzające. Reymontowska cisza tylko w nielicznych momentach stanowi kwintesencję spokoju, pozytywnie rozumianej stagnacji, jak wtedy, gdy na początku opowiadania *Zawierucha* nie jest ona złowroga, bo przecież tylko „wieś cicho przywarła do boków wzgórze”⁵⁶, sugerując bezpieczny azyl, w którym nie może stać się nic złego. W losie bohaterów Utkowska nie dostrzega jedynie pesymistycznej puenty, ale wskazuje, że „tragedia jednostki w żaden sposób nie podważa odwiecznego prawa przyrody i ludzkiego życia”⁵⁷.

Cisza to również swoisty rodzaj oczekiwania. Pełni ona funkcję budowania napięcia i stanowi moment suspensu, zawieszenia, czy jak proponuje Regiewicz, „sejsmografu napięć kulturowych [...], wyrażając to, co na powierzchni jest niemal niezauważalne”⁵⁸. Można byłoby zadać sobie pytanie: kto w nowelistyce Reymonta ma prawo do ciszy? Czy bohaterowie nowel o tematyce wiejskiej poszukują ciszy, jak na przykład postacie w *Ziemi obiecanej*, o czym pisze między innymi Elżbieta Rybicka⁵⁹. Czas przedświąteczny cechuje się radosnym gwarem, który Reymont przeciwstawia ciszy symbolizującej w *Szczęśliwych* pustkę i samotność mężczyzny poszukującego miłości. Wszystkie przestrzenie, po których porusza się główny bohater wypełnia głucha cisza, skonstrastowana z gwarem wiejskiej chaty i światem przepełnionym dźwiękami, do którego mężczyzna chciałby chociaż w symboliczny sposób należeć (konsekwencją są oświadczenia Kubackiego). Ciszę, w której do tej pory funkcjonował bohater, zakłócają jedynie odgłosy ptaków, między innymi podczas drogi na stację kolejową:

Cisza była ogromna w powietrzu. Wrony tylko tłukły się po plancie za pożywieniem i zrywały się z krzykiem, albo czasami stadko kuropatw wznosiło się z ćwierkaniem i zapadało na kamionki olbrzymie⁶⁰.

55 A. Regiewicz, *Audioantropologia odgłosów*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2017, nr 1 (31), s. 107.

56 W.S. Reymont, *Zawierucha...*, s. 263.

57 B. Utkowska, *Poza powieścią...*, s. 150.

58 A. Regiewicz, *Punkt wyjścia*, w: tegoż, *Słownik odgłosów somatycznych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2022, s. 15.

59 E. Rybicka, *Środowisko dźwiękowe i łódzki modernizm*, w: *Łódź. Miasto modernistyczne*, red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, K. Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024, s. 199 i nast.

60 W.S. Reymont, *Szczęśliwi*, w: tegoż, *Spotkanie. Szkice i Obrazki*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1906, s. 149.

W opowiadaniu cichą określa się również stację kolejową tuż przed przybyciem podróżnych. Fatalna sytuacja protagonisty – samotnego w tłumie (mijali go znajomi na stacji, wyszedł z gwarnego domu Wawrzonów) – doprowadziła go do załamania nerwowego i płaczu: „Cisza była dookoła, tylko ten spazmatyczny płacz rozdzierał powietrze krwawą smugą beznadziejnej rozpacz”⁶¹.

Uroczystościom, takim jak pogrzeb, wesele czy święta, towarzyszy głównie modlitwa oraz śpiew, jak w przypadku *Szczęśliwych*, w których bohaterowie odwołują się do Boga i modlą się. Podobną funkcję pełni modlitwa w *Śmierci*, rozpoczynana nieco z obowiązku, bohaterowie ją mruczą⁶², jak w poprzednim opowiadaniu, a przez to nie zostaje jej nadana odpowiednia ranga, co jest skonfrontowane chociażby w scenie, w której ksiądz śpiewa pieśń żałobną podczas pogrzebu. Istotne w tym kontekście wydaje się również zaintonowanie kolędy „Bóg się rodzi...” w kościele, gdzie przebywają bohaterowie *Szczęśliwych*.

Dźwięki w nowelistyce Reymonta tylko z pozoru stanowią margines opowiadanych historii, gdyż są one częścią pejzażu akustycznego środowiska prezentowanego z perspektywy mikrologicznej, a w wielu przypadkach wręcz definiują reymontowską wieś. Znamienne jest zatem spostrzeżenie Krzyżanowskiej, że „środowisko dźwiękowe może skłonić słuchającego go człowieka do interakcji i stworzenia więzi ze światem (polegającej na aktywizmie lub uwikłaniu)”⁶³. Natura, w tym również jej odgłosy, wypełniają niemalże połowę każdego ze wspomnianych tu tekstów⁶⁴. Dodatkowo badaczka stawia znak równości między symbiozą bohatera z przyrodą i zjednoczeniem jednostki z audiosferą⁶⁵. Dźwięki dopełniają posępną wizję świata, na którą składa się fatalistyczna koncepcja człowieka, wciąż zależnego od praw natury, czy szerzej: od biosystemu przedstawionego jako groźny, niszczycielski, złowrogi, ale też zwyczajnie smutnego, przygnębiającego i beznadziejnego. Jak zauważa Krzyżanowska, audiosfera przyrody wpisana w przestrzeń wiejską nierozdzielnie wiąże się z następowaniem po sobie kolejnych pór roku⁶⁶, cyklicznością cyklu wegetatywnego. W opowiadaniach Reymonta czytelnik może dostrzec, że zasadniczy konstrukt jego utworów stanowią dźwięki i czynności

⁶¹ Tamże, s. 154.

⁶² W.S. Reymont, *Śmierć...*, s. 119.

⁶³ M. Krzyżanowska, *Dźwiękowa więź z rzeczywistością...*, s. 451.

⁶⁴ Wspomina o tym również Beata Utkowska, która przedstawia naturę jako drugiego bohatera krótkich utworów prozatorskich Reymonta. Por. B. Utkowska, *Poza powieścią...*, s. 138.

⁶⁵ M. Krzyżanowska, *Dźwiękowa więź z rzeczywistością...*, s. 420.

⁶⁶ Tamże, s. 495.

słuchania, którym podporządkowane są kreacje bohaterów, przestrzeni czy nawet wydarzeń. Wszystko dodatkowo łączy się z niemalże pierwotnym odczuwaniem przez protagonistów czasu, wyznaczanego przez sezonowość pór roku i zmianę pokoleniową⁶⁷. „Nasłuchiwanie tekstu”⁶⁸, o którym wspomina Regiewicz, wiąże się z „silnym zaangażowaniem emocjonalnym”⁶⁹, którego zapewne Reymont oczekiwał od swoich czytelników.

Mimo że żyjemy w czasach, w których w pewien sposób uprzywilejowana jest okulocentryczność, wciąż ważne są słowa, które pojawiły się w redagowanym przez Tadeusza Peipera piśmie, mówiące o tym, że „świat się zmniejsza, a zwiększa się widnokrąg i słuchokrąg człowieka”⁷⁰, co niewątpliwie nobilituje dźwięki pojawiające się w przestrzeni i tworzące polifoniczną audiosferę.

Bibliografia

- Bernat Sebastian, *Krajobrazy dźwiękowe (soundscapes) jako przedmiot zainteresowań nauki i sztuki*, w: S. Bernat, *Dźwięk w krajobrazie. Podejście geograficzne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015, s. 83, <https://doi.org/10.17951/b.2015.70.2.165>
- Brzostek Dariusz, *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.
- Budrecka Aleksandra, *Zagadnienia natury i cywilizacji w twórczości Reymonta*, „Prace Polonistyczne. Studies in Polish Literature” 1968, nr 24, s. 44.
- Corbin Alain, *Historia ciszy i milczenia. Od renesansu do naszych dni*, przeł. K. Kot-Simon, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2019.
- Gołaszewska Maria, *Estetyka pięciu zmysłów*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.
- Knysz-Tomaszewska Danuta, *Krajobrazy impresjonistyczne w wybranych nowelach Reymonta*, w: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice. Seria III*, red. J. Sztachelska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998, s. 121.
- Kolbuszewski Jacek, *Ochrona przyrody a kultura*, Oficyna Wydawnicza Instytut Ekologii PAN, Wrocław 1992.

⁶⁷ Zob. J. Szadura, *Czas jako kategoria kulturowa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017, s. 83–95.

⁶⁸ A. Regiewicz, *Filolog w słuchawkach...*, s. 49.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ *Świetnie redagowany miesięcznik „Muzyka”, „Zwrotnica” 1926, nr 7, s. 215.*

- Krzyżanowska Magdalena, *Dźwiękowa więź z rzeczywistością*, w: M. Krzyżanowska, *W świecie dźwięków. Słuchacze w polskiej prozie lat 1864–1918*, Wydawnictwo Episteme, Lublin 2023, s. 420, https://doi.org/10.54253/Fronesis/W_swiecie_dzwiekow
- Krzyżanowska Magdalena, *Jak brzmi upływ czasu? Reymontowska koncepcja związku czasu z dźwiękiem*, „Annales Univeritatis Mariae Curie-Skłodowska. Section FF”, t. XL, 2022, s. 59.
- Litwinowicz-Drożdź Małgorzata, *Zmiana, której nie było. Trzy próby czytania Reymonta*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2019.
- Losiak Robert, *Miejskie pejzaże dźwiękowe. Z projektu badań nad audiosferą w doświadczeniu odbiorczym*, w: *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Atropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007, s. 241.
- Osiński Dawid Maria, *Reymont, czyli życie. Głosy i głosy*, „Tekstualia” 2024, nr 2, s. 11, <https://doi.org/10.5604/01.3001.0054.6384>
- Piaskowski Łukasz, *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza. Próba przybliżenia zagadnienia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, t. LXIII, z. 4, s. 136–147.
- Piechota Dariusz, *Echa powstania styczniowego w noweli „Gloria victis” Elizy Orzeszkowej*, w: D. Piechota, *Pozytywistów spotkania z naturą. Szkice ekokrytyczne*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017, s. 268.
- Piechota Dariusz, *Motyw deforestacji w literaturze drugiej połowy XIX wieku*, „Kijowskie Studia Polonistyczne” 2023, nr 39, s. 53.
- Regiewicz Adam, *Audioantropologia odgłosów*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2017, nr 1 (31), s. 107, <https://doi.org/10.4467/20843860PK.17.007.6936>
- Regiewicz Adam, *Filolog w słuchawkach, czyli jak literaturoznawca słucha tekstu*, w: *Sposoby słuchania*, red. M. Olejniczak, T. Misiak, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Koninie, Konin 2017, s. 49.
- Regiewicz Adam, *Punkt wyjścia*, w: A. Regiewicz, *Słownik odgłosów somatycznych, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2022, s. 15.
- Reymont Władysław Stanisław, *Dziennik nieciągły. 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009.
- Reymont Władysław Stanisław, *Suka*, w: W.S. Reymont, *Nowele. Tom I*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 131.
- Reymont Władysław Stanisław, *Szczęśliwi*, w: W.S. Reymont, *Spotkanie. Szkice i Obrazki*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1906, s. 149.
- Reymont Władysław Stanisław, *Śmierć*, w: W.S. Reymont, *Nowele. Tom I*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 90.
- Reymont Władysław Stanisław, *W jesienną noc*, w: W.S. Reymont, *Nowele. Tom II*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 99.
- Reymont Władysław Stanisław, *W porębie*, w: W.S. Reymont, *Nowele. Tom II*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 211.

- Reymont Władysław Stanisław, *Zawierucha*, w: W.S. Reymont, *Nowele. Tom I*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 268.
- Rybicka Elżbieta, *Środowisko dźwiękowe i łódzki modernizm*, w: *Łódź. Miasto modernistyczne*, red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, K. Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024, s. 199, <https://doi.org/10.18778/8331-276-7.14>
- Schafer R. Murray, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester 1994.
- Sikora Ireneusz, *Przyroda i wyobrażenia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992.
- Sterne Jonathan, *Sonic Imaginations*, w: *The Sound Studies Reader*, red. J. Sterne, Routledge, New York 2012.
- Szadura Joanna, *Czas jako kategoria kulturowa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017.
- Sztachelska Jolanta, *Narracje dziecięce Bolesława Prusa*, w: J. Sztachelska, *Zabijanie klasyków. Studia i eseje*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015, s. 104.
- Świetnie redagowany miesięcznik „Muzyka”, „Zwrotnica” 1926, nr 7, s. 215.
- Utkowska Beata, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004.
- Voegelin Salomé, *Śluchając hałasu i ciszy. Ku filozofii sztuki dźwiękowej*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 262.
- Wodziński Antoni, *Reymont o sobie*, „Kurier Warszawski” 1926, nr 1.
- Wyka Kazimierz, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

Dr Agnieszka Trzeźniewska-Nowak – literaturoznawczyni, asystent na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Jej zainteresowania badawcze obejmują literaturę polską i żydowską drugiej połowy XIX i XX wieku, *animal studies*, ekokrytykę, fantastykę i współczesną kulturę popularną. Autorka monografii: *W kleszczach lęku. Thriller medyczny w literaturze i kulturze popularnej* (2023), *Miasteczko dwóch kultur. Obraz Kazimierza Dolnego w literaturze XX wieku* (Lublin 2017). Współredaktorka dwóch antologii z utworami dla dzieci. Współpomysłodawczyni i współredaktorka serii Zielona Historia Literatury, w ramach której ukazały się: *Emancypacja zwierząt?* (Lublin 2015), *Ekomodernizmy* (Lublin 2016), *Między empatią a okrucieństwem* (Gdańsk 2017), *(Nie)zapomniane zwierzęta* (2021). Autorka artykułów w tomach zbiorowych oraz w czasopiśmie, m.in. „Świat Tekstów”, „Literacje”, „Podteksty”, „Amor Fati”, „Z Teorii i Praktyki Dydaktyki Języka Polskiego”, „Bibliotekarz Podlaski”.