

JERZY WIŚNIEWSKI

Ku harmonii?



Poetyckie style słuchania muzyki
w wierszach polskich autorów
po 1945 roku



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Ku harmonii?



40 LAT

WYDAWNICTWA
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

JERZY WIŚNIEWSKI

Ku harmonii?

Poetyckie style słuchania muzyki
w wierszach polskich autorów
po 1945 roku



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2013

Jerzy Wiśniewski – Katedra Literatury Polskiej XX i XXI wieku
Uniwersytet Łódzki, al. Kościuszki 65, 90-514 Łódź

RECENZENT

Piotr Łuszczykiewicz

SKŁAD I ŁAMANIE

Oficina Wydawnicza Edytor.org

REDAKCJA I KOREKTA

Paulina Kierzek-Trzeciak

PROJEKT OKŁADKI

Barbara Grzejszczak

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2013

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.06157.13.0.H

ISBN (wersja drukowana) 978-83-7525-847-9

ISBN (ebook) 978-83-7969-329-0

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

*Harmonia jest zjednoczeniem rzeczy różnorodnie zmieszanych
i zestrojeniem różnie nastrojonych.*

pitagorejczyk Filolaos

Spis treści

Wprowadzenie.....	9
I	
Heroiczny śpiew w obliczu śmierci. <i>Arietta</i> Jarosława Iwaszkiewicza.....	25
Bach Mirona Białoszewskiego.....	45
Muzyka słuchana ciałem i umysłem. <i>Nieszpory w Notre-Dame</i> Aleksandra Wata.....	80
II	
Barokowa muzyka z Wenecji w wierszach Julii Hartwig.....	101
O inspiracjach muzycznych dwu wierszy Wojciecha Wencła.....	114
Muzyka „prawdziwa” i „jazgot” według Bolesława Taborskiego.....	123
W obronie muzyki. Adam Zagajewski (<i>Wiolonczela</i>) w rozmowie ze Zbigniewem Herbertem (<i>Skrzypce</i>).....	146
III	
<i>Teoryjka</i> Witolda Wirpszy.....	159
Wiśława Szymborska o muzykach i muzyce.....	174
Zamiast zakończenia.....	191
Nota bibliograficzna.....	197
Wybrana bibliografia.....	199
Indeks nazwisk.....	209
Summary.....	215
Od Redakcji.....	219

Wprowadzenie

1

Na książkę tę składają się interpretacje literackich przedstawień muzyki w wybranych utworach polskich poetów z drugiej połowy XX wieku i początków XXI stulecia. O jej powstaniu zdecydowała fascynacja dwoma odrębnymi dziedzinami twórczości artystycznej, poezją i muzyką, które w swych początkach stanowiły jedność i które, stopniowo usamodzielniając się, nie przestały na siebie wielorako oddziaływać¹. Obecność muzyki

¹ Muzyka i poezja w połączeniu z tańcem tworzyły w archaicznym okresie historii starożytnej Grecji „trójjedyną choreję” – sztukę opartą na ekspresji, przeciwstawną do innej, opartej na konstrukcji, będącej połączeniem architektury, rzeźby i malarstwa (zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki, Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, s. 28). Zakres znaczeniowy pojęcia „muzyka” ulegał w historii naszej kultury wielu istotnym zmianom (przegląd wybranych „definicji” tego pojęcia, funkcjonujących w różnych epokach, przedstawia m. in. Hans Heinrich Eggebrecht w artykule *Czy istnieje muzyka „po prostu”?*, [w:] C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, wstęp M. Bristiger, Warszawa 1992, s. 24–34). W starożytności muzyką nazywano wszelką sztukę i naukę będącą pod opieką muz. Współczesne znaczenie tego terminu zaczęło kształtować się w średniowieczu między innymi dzięki przyswojeniu platońskiego twierdzenia, że elementami składowymi tej sztuki są: *harmonia*, *rythmos* i *logos* (uporządkowanie systemowe relacji dźwięków, porządek czasowy wyrażany w rytmie i tempie oraz język jako wyraz ludzkiego rozumu). Platońskie rozumienie muzyki – jako sumy tych trzech elementów – obowiązywało do wieku XVII, w którym rozpoczęła się stopniowa emancypacja i autonomizacja muzyki instrumentalnej – pozbawionej słów. Jednak zasady barokowej retoryki muzycznej nadal wiązały wszystkie rozwiązania strukturalne muzyki ze słowem; Johann Mattheson stwierdzał, że muzyka instrumentalna jest mową dźwięków – „językiem dźwiękowym czy też mową brzmieniową” – i sugerował równouprawnienie muzyki instrumentalnej i wokalne (zob. C. Dahlhaus, *Co oznacza termin „pozamuzyczny”?*, [w:] C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, dz. cyt., s. 56–57). Przełom wieków XVIII i XIX przyniósł powstanie idei muzyki absolutnej jako najwyższej formy sztuki. Ernst Theodor Amadeus Hoffman w 1810 roku stwierdzał: „Jeśli mówimy o muzyce jako samoistnej sztuce, to powinniśmy rozumieć przez to wyłącznie muzykę

w poezji (szerzej: w literaturze) to oczywiście tylko jeden z możliwych wariantów powiązań obu tych sztuk; literatura uobecnia się także w muzyce (w jej formach programowych), natomiast obie dziedziny współdziałają ze sobą na równych prawach w gatunkach twórczości wokalne (np. w pieśni czy piosence)². Wybrane przeze mnie teksty ukazują przede wszystkim rozmaite formy tematyzowania muzyki: odniesienia do gatunków, dzieł oraz instrumentów muzycznych, nawiązania do twórczości i biografii kompozytorów, sylwetki muzyków. Poetyckie tematyzacje muzyki nie są oczywiście jedynymi sposobami przejawiania się sztuki dźwięków w dziele literackim. Jej funkcjonowanie w sferze przedmiotów przedstawionych jest jednak kluczowe dla muzycznego kwalifikowania innych

instrumentalną, która wzgardziwszy wszelką pomocą, wszelkimi domieszkami innych sztuk, wyraża czysto osobliwą, tylko w niej się objawiającą istotę tej sztuki” (cyt. za: tamże, s. 57). „Idea autonomii estetycznej [...] przeniesiona na teren estetyki muzycznej, znalazła swój właściwy przedmiot w muzyce instrumentalnej – absolutnej – wolnej od jakichkolwiek programów i funkcji [...]” (tenże, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 13). W wieku XIX w twórczości Richarda Wagnera rozwinęła się koncepcja syntetycznego dzieła sztuki, w którym słowo i muzyka, stworzone przez tego samego artystę, łączą się w integralny dramat sceniczny; „zapładniającą mocą jest słowo; na nim jeszcze może się oprzeć muzyka, gdyż tylko ono zdolne jest nadać pełny i doskonały sens jej ekspresji” (E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 315). Natomiast wiek XX przyniósł dekonstrukcję systemu tonalnego (stanowiącego od połowy XVII stulecia podstawowy sposób organizowania materiału dźwiękowego muzyki europejskiej), narodziny atonalności i dodekafonii oraz poszerzenie zakresu tworzywa muzycznego, do którego zostały włączone dźwięki konkretne, nieujmowane wcześniej w kategoriach muzycznych skal i rozstrzygnięć estetycznych. Muzyka, definiowana współcześnie, to sztuka, której budulcem (tworzywem) jest specyficznie uporządkowany materiał dźwiękowy prezentowany w czasie, a elementami składowymi są: rytm, metrum, melodia, harmonia, kolorystyka dźwiękowa, dynamika, agogika, architektonika, artykulacja (zob. Z. Lissa, *Zarys nauki o muzyce*, Warszawa–Rzeszów 2007, s. 14–21).

- ² Związki muzyki i literatury oraz sposób prowadzenia badań obejmujących obie te dziedziny sztuki przejrzyście ukazuje schemat stworzony przez Stevena Paula Schera, eksponujący literacką perspektywę tychże badań, opublikowany w jego rozprawie *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, red. J.P. Barricelli, J. Gibaldi, New York 1982, s. 237). Schemat ten został przedrukowany w książce Andrzeja Hejmeja *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 11. Obecność muzycznych odniesień na różnych poziomach tekstu dzieła literackiego sprawia, że konieczne staje się przeprowadzenie terminologicznych uszczegółowień. Andrzej Hejmej wyróżnił „trzy muzyczności dzieła literackiego”: „muzyczność I”, która obejmuje „wszelkie przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii” (tamże, s. 52), ukształtowane świadomie w związku z muzyką; „muzyczność II”, ograniczającą się „do poziomu tematyzowania muzyki, sposobów prezentowania (zwłaszcza deskryptywnych) aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim, ale także – akcydentalnie – przedstawiania muzyki w stanie natury” (tamże); „muzyczność III”, która „dotyczy interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim” (tamże).

elementów dzieła – jego warstwy brzmieniowej albo planu kompozycyjnego³. W kilku przypadkach wybrane przez mnie utwory przedstawiają także próby transponowania (odtwarzania) struktur muzycznych środkami właściwymi poezji.

Każdy tekst, ukazujący muzykę sposobami literackimi, stanowi bez wątpienia interesujący, wręcz atrakcyjny przedmiot interpretacyjnych eksploracji. Decyduje o tym chociażby **pojedynczość** (niepowtarzalność) przedstawień muzyki w literaturze, wynikająca z braku literackich konwencji prezentowania tej sztuki⁴, a jednocześnie inspirująca dla interpretatora, zobowiązująca go do inwencji, ale i wymagająca cierpliwości w poszukiwaniach sensu odczytywanego utworu. Osobliwość przedstawień muzyki w literaturze jest niestety również źródłem kłopotów. W przypadku każdego studium musiałem wypracowywać w istocie osobną metodę interpretacji, podyktowaną zarówno niepowtarzalnością badanego przedstawienia⁵, jak i doborem materiału tekstowego; przedmiotem moich lektur stały się bowiem rzeczy różne: motto, jeden wiersz, dwa wiersze, zbiór poezji, serie powiązanych tematycznie utworów. Tym wielogłosem metodologicznym, odzywającym się w mojej książce, rządzi

³ Na uwarunkowanie to zwrócił uwagę Michał Głowiński w artykule *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, komentując tezę Tadeusza Szulca, że muzyka może być „jedynie tylko przedmiotem wchodzącym w zakres rzeczywistości dzieła literackiego, którą dzieło to tworzy właściwym sobie literackim materiałem i dyrektywami” (Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937, s. 87). Głowiński stwierdził: „muzyczność dzieła literackiego wiąże się z mówieniem o muzyce, która staje się przedmiotem wypowiedzi. Ujmując rzecz w innej nieco terminologii, powiedzieć można, iż warunkiem muzyczności literatury jest tematyzacja muzyki w wypowiedzi literackiej. [...] Warunkiem, a więc punktem wstępnym, koniecznym, ale nie wyczerpującym zjawiska” (Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*. „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej” LVI, red. T. Cieślukowska i J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 79; [przedr. w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 119–120).

⁴ O braku tych konwencji pisał Michał Głowiński w artykule *Muzyka w powieści*, przypominając, że w przypadku dzieł plastycznych „istnieje osobny gatunek literacki – ekfrazy – którego tradycje sięgają głębokiej starożytności [...]. Nie ma muzycznego odpowiednika ekfrazy, co świadczy o tym, że literatura w tej dziedzinie przejawiała dużo mniejszą inicjatywę, że nie ukształtowały się wyraziste konwencje” (Głowiński, *Muzyka w powieści*, [w:] *Muzyka w literaturze...*, s. 286. Pierwodruk: „Teksty” 1980, nr 2). Zauważa to także Andrzej Hejmej: „nie istnieją literackie konwencje prezentowania muzyki – osiąga się zaledwie niepowtarzalny, jednorazowy efekt w konkretnym utworze literackim” (Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, s. 13).

⁵ Wyjątkowość i pojedynczość tych przedstawień stanowi konsekwencję wielowymiarowości samej muzyki. Michał Głowiński, omawiając zagadnienie przedstawiania muzyki w prozie, stwierdził: „jeśli nie uformował się muzyczny odpowiednik ekfrazy, to nie dlatego, że ów osobliwy przedmiot [muzyka] nie miał cech swoistych, ale że – przeciwnie – miał ich zbyt wiele” (Głowiński, *Muzyka w powieści*, s. 286).

jednak podwójny modus. Z jednej strony, korzystam – w sposób elementarny – z narzędzi służących do badania muzyczności dzieła literackiego, z drugiej, czytam wybrane do interpretacji teksty hermeneutycznie. Te dwa tryby organizujące metodę mojej pracy nad wybranym tekstem (tekstami) działają jednak niesymetrycznie. Pierwszy – nazwijmy go (posługując się propozycją Andrzeja Hejmeja) zasadą „trzech muzyczności dzieła literackiego” – funkcjonuje przede wszystkim w początkowych fazach analizy, jednocześnie wytyczając zasadniczy kierunek dalszych działań interpretacyjnych. Umożliwia on rozpoznanie rodzaju (rodzajów) muzyczności w danym utworze: czy przejawia się ona przez tematyzację („muzyczność II”), czy objawia się przez znaczące ukształtowanie warstwy brzmieniowej („muzyczność I”), czy też uwidacznia się w konstrukcyjnych ekwiwalentach technik lub struktur muzycznych („muzyczność III”)⁶? Te wyjściowe badania przedstawień muzyki otwierają drogę do ich funkcjonalizacji. Drugi tryb – czyli zasada hermeneutycznego tłumaczenia tekstu (tekstów) – organizuje tok interpretacyjnych narracji zawartych w tej książce. Stawiając sobie za cel zrozumienie utworu literackiego⁷, nie ograniczałem się tylko do rozszyfrowywania pojedynczych sensów wpisanych w muzyczne motywy. Ważne jest również określenie ich roli w utworze – powiązanie ich sensów ze znaczeniami ukrytymi w innych jego elementach. W ten sposób mogła się rozpocząć pasjonująca „rozmowa” z poetą oraz jego dziełem⁸ i tym samym – jak to wyraził Hans-Georg Gadamer – przewyciężanie „obcości” literackiego tekstu⁹. Słowo „obcość” wydaje się dość trafnie charakteryzować tekst wiersza zawierającego muzyczne odniesienia. To bowiem ich obecność potęguje wrażenie osobliwości języka utworu, tym silniej uzasadniając potrzebę ustanowie-

⁶ Umieszczenie w tej „kontrolnej liście startowej” na pierwszym miejscu pytania o tematyzację wynika z kluczowej roli właśnie tej odmiany muzyczności w rozpoznawaniu innych jej przejawów.

⁷ Założenie to stanowi podstawę hermeneutycznej „metody”, opisywanej przez Hansa-Georga Gadamera: „Hermeneutyka to nie tyle metoda, co postawa człowieka, który chce zrozumieć innego człowieka, albo – jako słuchacz bądź czytelnik – chce zrozumieć językową wypowiedź” (Gadamer, *Kim jestem Ja i kim jesteś Ty? Komentarze do cyklu wierszy Celana Atemkristall* (1986), [w:] tegoż, *Czy poeci umilkną?*, wybór i oprac. J. Margański, tłum. M. Łukasiewicz, wstęp K. Bartoszyński, Bydgoszcz 1998, s. 160).

⁸ „Wiersz zaprasza do długiego wsłuchiwanie się i do dialogu, w którym dokonuje się zrozumienie” (tenże, *Wiersz i rozmowa*, [w:] tegoż, *Poetica. Wybrane eseje*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001, s. 135).

⁹ „Obcość czyniąca tekst niezrozumiałym powinna być zniesiona przez interpretatorów. Interpretator mówi pomiędzy, jeśli tekst (mowa) nie jest w stanie spełnić swego powołania bycia słuchanym i rozumianym” (tenże, *Tekst i interpretacja*, [w:] tegoż, *Język i rozumienie*, wybór, tłum. i posłowie P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 128).

nia tłumacza, którego mowa przybliżyłaby nie tylko ich sens, ale także zapoczątkowała porozumienie z całym dziełem. Odwołanie do podstawowych założeń Gadamerowskiej hermeneutyki nie tylko ukształtowało dyskursywną narrację studiów zawartych w mej książce. Powodowało także zawężenie pola interpretacyjnych poszukiwań do pojedynczych utworów¹⁰; trzy z umieszczonych tu dziewięciu rozdziałów to teksty o ujęciach przekrojowych, w pozostałych przedmiotem analizy są jeden lub dwa wiersze. W studiach poświęconych większej liczbie tekstów (połączonych tematyką czy zbieżnością motywów, albo zaczerpniętych z tego samego zbioru wierszy) perspektywa hermeneutyczna została zachowana; z konieczności jednak interpretacje stały się tu mniej szczegółowe, celem tych studiów było bowiem opowiedzenie dłuższych historii na temat przygód poetów z muzyką.

Pojedynczość literackich przedstawień muzyki wprawia w zakłopotanie w związku z innym jeszcze zagadnieniem: czy ze względu na niepowtarzalność tych prezentacji właściwsze jest tworzenie ich syntetycznego opisu (katalogu?), czy też koncentrowanie się na ich jednostkowości? Jedno i drugie wydaje się pożyteczne, choć w perspektywie moich badań za ciekawsze i cenniejsze poznawczo uważam przyglądanie się pojedynczym fenomenom. W oglądzie podporządkowanym klasyfikacyjnym rygorom albo przeglądowym ujęciom mogą bowiem ginąć istotne dla ich obrazu szczegóły (a wtedy „rozmowa” z tekstem, w którym funkcjonują, może okazać się tylko pozorna). Dlatego studia zawarte w tej książce nie ukazują w panoramicznym ciągu (np. historycznoliterackim) wielości przedstawień muzyki w polskiej poezji po 1945 roku. Są „punktowymi oświeczeniami” wybranych zjawisk, uwidaczniających się w utworach dziesięciu twórców, należących do różnych generacji: Jarosława Iwaszkiewicza, Aleksandra Wata, Witolda Wirpszy, Julii Hartwig, Mirona Białoszewskiego, Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta, Bolesława Taborskiego, Adama Zagajewskiego, Wojciecha Wencła. Można by oczywiście poszerzać skład tej reprezentacji lub konstruować inne jej warianty. Wyraźne i drobne ślady muzycznych inspiracji można bowiem odnaleźć na przykład w wierszach: Jana Lechonia¹¹,

¹⁰ To rezultat zastosowania się do następującej wskazówki: „Ale zawsze chodzi o rozszyfrowanie tego jednego człowieka, tego jednego tekstu. Interpretator, który faktycznie opanował wszystkie naukowe metody, stosuje je tylko po to, by umożliwić doświadczenie wiersza przez lepsze zrozumienie. Nie będzie na ślepo posługiwał się tekstem, by zastosować metody” (tenże, *Kim jestem Ja...*, s. 160).

¹¹ Wiersze z muzycznymi odniesieniami można odnaleźć w powojennych tomach Lechonia (*Aria z kurantem* oraz *Marmur i róża*), np. *Aria z kurantem*, *Nokturn*, *B-moll*, *Skowronek*, *Harfa w nocy*, *** [*Choratu Bacha słyszę dźwięki...*], *Preludium*, *Sarabanda dla Wandy Landowskiej*.

Kazimierza Wierzyńskiego¹², Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego¹³, Stanisława Swena Czachorowskiego¹⁴, Stanisława Grochowiaka¹⁵, Jarosława Marka Rymkiewicza¹⁶, Stanisława Barańczaka¹⁷, Macieja Woźniaka¹⁸. Głosy poetów z obu tych list, przytaczane w monografii o przedstawieniach muzyki w ich twórczości, mogłyby tworzyć masywnie brzmiący chór. Nie czuję się jednak powołany do napisania takiej rozprawy. Nie śmiałbym – gdyby użyć muzycznego porównania – komponować wielogłosowego motetu według matematycznych zasad franko-flamandzkiej polifonii, ściślego i doskonałego, głoszącego pochwałę uczoneści sztuki dźwięków. Chciałbym raczej, by moje studia były jak zbiór kameralnych barokowych *capriccii*, które różnią się od siebie długością i stopniem komplikacji, choć stanowią odzwierciedlenie tych samych reguł tworzenia i ukazują reali-

¹² Motywy muzyczne pojawiają się w pojedynczych wierszach z emigracyjnych zbiorów Wierzyńskiego (*Korzec maku*, *Kufer na plecach*, *Sen Mara*), np. *Koncert zimowy*, *Ballada o Haydnie*, *Koncert*, *Dyrygent*, *Wiersz dla Romana Palestra*.

¹³ Motywów muzycznych w wierszach należących do powojennej twórczości Gałczyńskiego jest wiele. Najbardziej znane utwory zawierające tematyizacje muzyki to np.: *Przed zapaleniem choinki*, *Dziewczyzna z Centrali Instrumentów Muzycznych*, *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, *Grób Beethovena*, *Pieśń V*. Muzyczne pojęcia figurują w podtytułach części wiersza *Zaczarowana dorożka* (*Allegro*, *Allegro sostenuto*, *Allegretto*, *Allegro ma non troppo*, *Allegro cantabile*, *Allegro furioso alla pollaca*) i poematu *Niobe* (np. *Uwertura*, *Chacona*, *Ostinato*, *Mały koncert skrzypcowy*, *Duży koncert skrzypcowy*).

¹⁴ Motywy te można zauważyć w np. wierszach: *Salome*, *Harfiarka*, *Portret ptaka*, *Kartki przypadkiem odczytane*, *Preghiera do nasturcji*, *Koncerty brandenburskie*, *Katedra*, *Fiolet bez pejzażu*, *Bieżnia Apollina* (z tomu *Kłęczniki oriońskie*).

¹⁵ W poezji Grochowiaka zwracają uwagę muzyczne tytuły wierszy, np. *Menuet* (ze zbioru *Menuet z pogrzebaczem*), *Nokturn* i *Requiem* (ze zbioru *Rozbieranie do snu*), *Fuga* (ze zbioru *Agresty*), *Kanon* (ze zbioru *Kanon*), *Grave* (z tomu *Polowanie na Cietrzewie*).

¹⁶ Motywy muzyczne w poezji Rymkiewicza odnajdujemy np. w wierszach: *Schubert*, *Schumann*, *Mozart*, *Moje dzieło pośmiertne*, *Franz Schubert*, *O mój Mozarcie*, *Rok 1887*, *Allegro ma non troppo*, *Chopin pisze fantazję f-moll*; *Ogród w Milanówku*, *arietta*; *Piękna młynarka*, *Październikowy wierszyk dla Józefiny Czermakowej i Antonina Dworzaka*, *Kathleen Ferrier umiera w młodości na raka*, *Ktoś śpiewa pieśń Schuberta*, *Arietta zimowa* (na temat z sonaty f-moll na skrzypce i fortepian Sergiusza Prokofiewa), *Kosmiczny walc Johannes Brahmsa*, *Wędruj – ländler pogrzebowy*, *Upiór pojawiający się podczas wykonania sonaty B-dur D960 (ostatniej)* (z tomów: *Thema regium*; *Znak niejasny*, *baśń półżywa*; *Zachód słońca w Milanówku*).

¹⁷ Motywy muzyczne w twórczości Barańczaka można wskazać w wierszach: *Kontrapunkt*, *Hi-Fi*, *Bist Du bei mir*, *Madrygał probabilistyczny*, *Aria: awaria*, *Blues przy odgarnianiu śniegu za ścieżki przed domem*; *Serenada*, *szeptana do ucha przy wtórze szmeru klimatyzatora* (z tomów *Widokówka z tego świata* oraz *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki...*). Natomiast tom *Podróż zimowa* zawiera wiersze pisane do melodii cyklu pieśni *Winterreise* Franza Schuberta.

¹⁸ To np. wiersze: *Scherzo*, „*The Turning Point*”, *Drugi list na Dieu Restant*, „*Kind of Blue*” (z tomu *Obie strony świata*), *Biedna Klara Schumann*; *Mahler, czarna skrzynka*; *Jesień 1950*. *Dinu Lipatti w Besançon*, *Debussy* (z tomu *Wszystko jest cudze*).

zacje kompozytorskich pomysłów, mogących zainteresować innego muzyka lub słuchacza. Są jednak i tacy poeci, którzy raczej milczą o muzyce albo mówią o niej niewiele – jak Tadeusz Różewicz¹⁹ lub Czesław Miłosz²⁰. Ich powściągliwość w tym zakresie z pewnością zasługuje na uwagę i mogłaby stać się przedmiotem odrębnych rozważań. Czym może być powodowane to milczenie? Jego znaczenie wydaje się niebagatelne i może budzić skojarzenia z nieodzowną w muzyce „grą ciszy” – z koniecznymi pauzami, oddechami frazowymi i antraktami, pozwalającymi wybrzmieć urwanym przed chwilą dźwiękom.

Dlaczego jednak na liście wybranych przeze mnie poetów znaleźli się właśnie Iwaszkiewicz, Wat, Wirpsza, Hartwig, Białoszewski, Szymborska, Herbert, Taborski, Zagajewski oraz Wencel? Najczęściej trudno dociec fascynacji takim lub innym rodzajem sztuki. Muzyka wydaje się ważnym tematem twórczości tych poetów, choć nie zawsze pierwszoplanowym. Zainteresował mnie sposób mówienia o niej – w każdym przypadku inny, niewątpliwie stanowiący wyzwanie dla interpretatora poezji i dodatkowo dający możliwość rozważania kwestii: jak sztuka dźwięków była przez nich postrzegana i wartościowana? Przedstawienia muzyki w utworach tych autorów są bowiem także reprezentacją ich przekonań, ocen, upodobań czy uprzedzeń.

2

Lektura tekstu, ukazującego muzykę sposobami literackimi, jest interesująca nie tylko ze względu na jego „potencjał interpretacyjny”. Moim zdaniem istnieje przynajmniej jeszcze jeden powód: pobudza ona do rozważań o „etiologii” i „teleologii” funkcjonującej w nim muzyczności. Sięgając po teksty różnych autorów trudno nie stawiać pytań o przyczynę i cel pojawiających się w nich tematycznych, brzmieniowych czy konstrukcyjnych nawiązań do sztuki dźwięków. Jedno z takich pytań chcę postawić poprzez lekturę wybranych tekstów. Dotyczy ono słuchania muzyki – czynności,

¹⁹ Istnieją chyba tylko dwa wiersze, które w całości zostały poświęcone przez Różewicza tej sztuce: *I pomyśleć z tomu Zawsze fragment*, poświęcony Beethovenowi, oraz *Zła muzyka (uwagi na marginesie festiwalu piosenki)*, opublikowany w zbiorze *Szara strefa*.

²⁰ Niektóre z tych nawiązań do muzyki w wierszach Miłosza trudno pominąć. Na przykład niezwykle sugestywne opisy dźwięków, pojawiające się w *Bramach arsenału* z tomu *Trzy zimy*, albo tematyzacje w wierszach ze zbioru *Dalsze okolice: W muzyce i Dalsze okolice*. Odniesienia muzyczne w twórczości tego poety interpretował Wojciech Ligęza w studium *Trwanie dźwięku. Muzyka i muzyczność w poezji Czesława Miłosza*, [w:] *Intermiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, Studia pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004, s. 329–338.

której można by nadać miano „pierwszej przyczyny” każdej literackiej muzyczności²¹. Nie chcę jednak pytać o realny – wpisany w biografię autora – akt, ale o jego literackie konsekwencje, konkretyzujące się w obrazie (autoportrecie) poety, wyłaniającym się z jego utworu. A zatem: w jaki sposób poeta, reprezentowany w wierszu przez liryczne „ja”, słuchał muzyki? Powiedzmy to jeszcze inaczej: jak „słuchał tekstowo” muzyki? Czym charakteryzował się praktykowany przez niego styl odbioru tej sztuki?

Dociekanie to dookreśliło metodologię i wyznaczyło kompozycyjne ramy mojej książki. Przyjąłem, że dla rozwinięcia spekulacji o interesującym mnie docelowo stylu odbioru muzyki, nie jest konieczne przeprowadzanie systematycznego i całościowego oglądu muzycznych odniesień w twórczości każdego z autorów; za wystarczające uznałem skoncentrowanie się na kilku wybranych lub pojedynczych utworach, mogących zawierać zobrazowanie aktu (aktów) słuchania muzyki lub pośrednio przekazujących informacje o sposobie jej odbioru. W trzech przypadkach sięgnąłem jednak po większą liczbę tekstów (w studiach o Mironie Białoszewskim, Bolesławie Taborskim i Wisławie Szymborskiej), chcąc przedstawić – obok spekulacji o stylach słuchania – trzy „opowieści” o bliskich relacjach poetów z muzyką.

W rezultacie tak zaprojektowanej lektury mogłem stwierdzić, że style słuchania muzyki, ukazywane w wybranych tekstach, są warunkowane przez dwa, zazwyczaj krzyżujące się czynniki. Po pierwsze, są to indywidualne przekonania, doświadczenia i predyspozycje poetów. Po drugie – akceptowane i elementarnie przyswajane przez nich idee oraz teorie muzyczno-estetyczne (dawne lub dwudziestowieczne). Mogłem też przekonać się, że style te są w istocie **niepowtarzalne** (pojedyncze i osobne)²², co komplikuje lub wręcz uniemożliwia przeprowadzenie ich zestawień i klasyfikacji, podyktowanych na przykład wymogami kompozycyjnymi książki. Dlatego zaproponowany przeze mnie układ rozdziałów – a więc porządek koncepcyjno-kompozycyjny całego studium – jest rezultatem kompromisów i uproszczeń.

Książka składa się z trzech części. W pierwszej umieściłem teksty poświęcone Jarosławowi Iwaszkiewiczowi, Mironowi Białoszewskiemu i Aleksandrowi Watowi. W części drugiej znalazły się interpretacje utwo-

²¹ Literackie przedstawienia muzyki stanowią zawsze rezultat jej słuchowego odbioru. Zwrócił na to uwagę Michał Głowiński, omawiając zagadnienie muzyczności prozy powieściowej: „W powieściach, czy – ogólnie – wszelkiego typu utworach literackich, mówi się o dziełach muzycznych tak, jak są odbierane. Zasadniczo więc jest to język percepcji. [...] Opowiadanie o muzyce jest w literaturze opowiadaniem o słuchaniu, o procesach słuchowego postrzegania, o tym, co odbierana kompozycja w słuchaczu wyzwała, jakie budzi skojarzenia itp.” (Głowiński, *Muzyka w powieści*, s. 291–292).

²² Tak jak pojedyncze są – co do sposobu konstruowania – literackie przedstawienia muzyki.

rów Julii Hartwig, Wojciecha Wencla, Bolesława Taborskiego oraz tekst o poetyckim dialogu Adama Zagajewskiego ze Zbigniewem Herbertem, natomiast w trzeciej – studia o wierszu Witolda Wirpszy i utworach Wisławy Szymborskiej. Wyznacznikami tego podziału stały się trzy idee muzyczno-estetyczne, a dokładniej trzy zespoły idei i teorii, których ślady pojawiały się w utworach wspomnianych poetów. Te trzy części prezentują zatem interpretacyjne studia o wierszach, w których zaznaczyły swą obecność: (I) **romantyczne idee muzyczne**, (II) **najdawniejsze teorie muzyki**, (III) **dwudziestowieczne idee estetyczne**²³. W każdej z tych części na pierwszym miejscu znalazły się interpretacje utworów (w pierwszej – dwa, w drugiej – trzy, w trzeciej – jeden), w których wspomniane idee i teorie stały się przedmiotem wyraźnie widocznych odniesień; na drugim miejscu – niejako w funkcji suplementu czy glosy – umieściłem po jednym tekście, wiążącym się z pozostałymi (pozostałym) dygresyjnie.

Pierwszą część książki tworzą studia poświęcone *Ariettie* Jarosława Iwaszkiewicza, serii utworów Mirona Białoszewskiego o Bachu oraz wierszowi *Nieszpory w Notre-Dame* Aleksandra Wata. W tekstach Iwaszkiewicza i Białoszewskiego można odnaleźć odniesienia do dwu dopełniających się idei muzycznych, ukształtowanych w początkach romantyzmu. W przypadku pierwszego poety sposób odbioru muzyki został uwarunkowany przez przekonanie o wyższości sztuki dźwięków nad innymi dziedzinami twórczości artystycznej. Natomiast dla stylu słuchania praktykowanego przez Białoszewskiego czynnikiem istotnym

²³ Rozważania poświęcone recepcji romantycznych idei muzycznych w tekstach poetów dwudziestowiecznych nie przypadkiem znalazły się na pierwszym miejscu w kompozycji tej książki. Wiele elementów dziewiętnastowiecznej kultury zachowywało paradoksalną żywotność w stuleciu awangard artystycznych; spośród nich wyjątkowo trwale okazywały się składniki kultury muzycznej i to one miały niekiedy decydujący wpływ na kształtowanie się sposobów wartościowania i odbioru muzyki w wieku dwudziestym. Na przykład muzyczne dziedzictwo romantyzmu (poszerzane o dzieła wcześniejsze, traktowane jako antycypacja romantycznych idei) kształtowało dwudziestowieczne rozumienie pojęcia „muzyka”, stanowiącego element typologicznej triady: „muzyka dawna – muzyka – nowa muzyka. Muzyka stanowiąca środkowy element tej triady, muzyka pozbawiona przymiotnika, to muzyka «XIX wieku», a dokładnie muzyka od Haydna, Mozarta, Beethovena po Brahmsa, Mahlera, Straussa i Regera. Ma ona następujące cechy: harmonika funkcyjna i związany z nią system norm, skierowanie ku publiczności, łatwość recepcji – w zasadzie nie wie ona, co to «brak odbioru». [...] To ona stanowi wszędzie i dziś jeszcze standardowy repertuar sal koncertowych. Mówiąc słowami Handschina, «stanowi ona po prostu oczywisty dla nas rodzaj muzycznego bytu»” (H. H. Eggebrecht, *Muzyka dawna i nowa*, [w:] C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, dz. cyt., s. 100). Opowieść o poetyckich stylach słuchania muzyki w wierszach poetów dwudziestowiecznych warto więc zacząć właśnie od interpretacji utworów kryjących ślady romantycznych idei muzycznych.

wydaje się idea przedstawiająca muzykę jako sztukę absolutną (będącą wyrazem Absolutu). Z tymi dwoma sposobami odbioru koresponduje styl reprezentowany przez Wata, oparty na subiektywnym przeświadczeniu (skądinąd wpisanemu także w wiersze Iwaszkiewicza i Białoszewskiego), że muzyka może skutecznie uspokajać i prowadzić do nadzwyczajnych doznań.

W drugiej części książki znalazły się studia poświęcone utworom Julii Hartwig (*Podziękowanie i Na cześć Monteverdiego*), tekstom Wojciecha Wencła (*Srebrne i złote* oraz *Oda na dzień św. Cecylii*), a także wierszom Bolesława Taborskiego (ze zbioru *Nowa Era Big Brothera...*); została tu również umieszczona interpretacja poetyckiego dialogu Adama Zagajewskiego (*Wiolonczela*) ze Zbigniewem Herbertem (*Skrzypce*). Utwory Hartwig, Wencła i Taborskiego zawierają elementarne nawiązania do najdawniejszych zapatrywań na muzykę – do teorii pitagorejskich i platońskich (a także do ich historycznych ponowień oraz kontynuacji). Zwrot w stronę tych idei, determinujących style odbioru muzyki, warunkowały jednak w każdym przypadku inne czynniki. Po pierwsze, były to niepokoje późnego wieku, które mogłaby skutecznie uleczyć barokowa muzyka, słuchana podczas bezsennych nocy (wiersze Hartwig). Po drugie, kultywowanie przeświadczeń o trwałości rzeczy dawnych i symbolicznej jedności czasu, który przez słuchaną muzykę powraca z przeszłości, by wraz z teraźniejszością osiągnąć przyszłość i stamtąd ponownie wrócić do przeszłości (wiersze Wencła). Po trzecie, potrzeba perswazyjnego oddziaływania na ludzi młodych, których charakter mogłaby przeobrazić słuchana przez nich muzyka „prawdziwa” (zbiór wierszy Taborskiego). Do tych trzech wizerunków odbiorców muzyki został dołączony podwójny portret, ukazujący dyskurs o sztuce dźwięków poety-melomana (Zagajewskiego) z poetą dotkniętym amuzją (Herbertem – skądinąd pełnym dystansu wobec najdawniejszych muzycznych teorii).

Na część trzecią książki składają się: interpretacja wiersza *Teoryjka* Witolda Wirpszy oraz studium o utworach Wisławy Szymborskiej. Wyrazistą determinantą stylu odbioru muzyki, sugerowanego w wierszu Wirpszy, stały się awangardowe postulaty racjonalnego odbioru dzieła sztuki, przeciwstawne ideom romantycznym. Według poety istotę przeżycia estetycznego stanowi wyrafinowana, intelektualna zabawa, której mogą sprzyjać muzyczne formy polifoniczne, szczególnie predestynowane do analitycznego słuchania. Natomiast w utworach Szymborskiej (przedstawiających portrety muzyków i refleksje o muzyce) zostało wyrażone przekonanie, że muzyka, niezależnie od swego stylu czy gatunku, powinna być blisko spraw ludzkich, a jej słuchanie – godzić z życiem i po prostu pocieszać.

3

Lektura dzieł literackich ukazujących muzykę bywa też interesująca ze względu na ich historyczny kontekst. Specyfika okresu, z którego wywodzą się te utwory, może również skłaniać do stawiania pytań o przyczynę i cel ich muzyczności. Trudno w sposób wyczerpujący i zarazem zwięzły określić charakter czasów, w których powstawały wiersze interpretowane w tej książce. Okres minionego półwiecza można jednak bez większych zastrzeżeń nazywać epoką przewlekłego kryzysu aksjologicznego, którego początek stanowiła druga wojna światowa. Literackie reprezentacje muzyki mogły więc w tych okolicznościach stawać się nośnikami dodatkowych sensów – być gestem symbolicznym, związanym ze znaczeniami przypisywanymi sztuce dźwięków w naszej kulturze. Jedno z tych znaczeń, ukształtowanych jeszcze w czasach antycznych, głosiło, że muzyka jest ucieleśnieniem harmonii (emanacją głębszego ładu, ukrytego w budowie rzeczy i wszechświata) i że ma zdolność wpływania na ludzkie wnętrza (na duszę)²⁴. Możliwe było jednak również dystansowanie się od tych teorii oraz kontestowanie dawnych idei – wobec ogromu zła, destrukcji

²⁴ To teorie sformułowane przez Pitagorasa w VI w. p.n.e. (i rozwijane w jego szkole w V–IV w. p.n.e.). Głosiły one, że muzyka jest odzwierciedleniem harmonii wszechświata (*harmoniae mundi*); jej dźwiękowymi konstrukcjami rządzą bowiem – tak jak całym kosmosem – relacje liczbowe. Piękno muzyki jest zatem sprawą proporcji i miary, a więc w konsekwencji panującego w niej porządku (jej harmonijne współbrzmienia są oparte na prostych stosunkach matematycznych). Pitagorejczycy, założywscy, „że każdy ruch prawidłowy wydaje harmonijny dźwięk, sądzili, że wszechświat cały dźwięczy, wydaje «muzykę sfer», symfonię, której jeśli nie słyszymy, to dlatego, że dźwięczy stale” (W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, s. 89). W ich teorii pojawiają się trzy odmiany muzyki, które – używając późniejszych nazw, wprowadzonych przez Boecjusza – „można określić, jako: *musica instrumentalis*, czyli zwykłą, słyszalną muzykę uzyskiwaną przez grę na lirze czy flecie; *musica humana* – nieustającą, lecz niesłyszalną muzykę wytwarzaną przez każdy ludzki organizm, a wyrażającą się przede wszystkim w harmonijnym (lub nieharmonijnym) współbrzmieniu między ciałem a duszą; oraz *musica mundana* – muzykę samego kosmosu, która wkrótce miała zasłynąć jako muzyka sfer” (J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996, s. 37). Pitagorejczycy twierdzili również, że muzyka wpływa zarówno na swego wykonawcę, jak i słuchacza; jej dźwięki są wyrazem emocji, ale też je powodują. A „wywołując uczucia, działają na dusze. Dźwięki znajdują w duszy oddźwięk, ona współdźwięczy z nimi” (W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, s. 90). Muzyka może mieć zatem zdolność doskonalenia duszy, ale także jej niszczenia; może „wprowadzać dusze w dobry lub zły *ethos*. Na tym tle wytworzyła się nauka o [...] jej psychagogicznym i wychowawczym działaniu [...]. W imię tej nauki pitagorejczycy, a potem ci liczni, co utrzymali ich myśl, kładli szczególny nacisk na odróżnienie dobrej muzyki od złej [...]” (tamże).

i dysharmonii, które urzeczywistniły się w historii dwudziestowiecznej²⁵. Jak zatem w latach owego kryzysu aksjologicznego mogła być postrzegana muzyka przez poetów? Czy bez zastrzeżeń było przyjmowane jej dawne rozumienie? Czy prowadziła ku harmonii? Odpowiedzi na te pytania może dostarczyć lektura tekstów zawierających jej przedstawienia, powstałych w drugiej połowie XX wieku, a więc także tych, które stały się przedmiotem analiz w mojej książce.

Jako preludium proponuję lekturę przedostatniego fragmentu autobiograficznego wiersza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Przed zapaleniem choinki* (opublikowanego w 1947 roku). Poeta przedstawił w nim receptę na złagodzenie traumatycznych lęków, będących następstwem wojny:

Zamieć, zamieć na bożym świecie,
na całym świecie zamieć.
Śnieg, powiadacie? A cóż wy wiecie,
co to jest zamieć?
Strach? A cóż wy możecie poradzić
na taki strach?

²⁵ Krytyczny stosunek do wszystkich sztuk (w tym i do muzyki) charakteryzował postawę młodego Tadeusza Różewicza, planującego po rozpoczęciu studiów w Krakowie (na historii sztuki) napisanie poematu o odbudowie kościoła Mariackiego, który choć realnie nie został zniszczony, jawił się mu jako rumowisko dawnych idei i wartości. Wspominał on ten niezrealizowany zamiar w szkicu *Do źródeł* (1965), przyznając, że wszystkie gałęzie sztuki darzył wówczas zarówno podziwem, jak i nieufnością: „...przechodnie myślą, że kościół Mariacki stoi nienaruszony, nie widzą, że jest to wielka pryzma cegieł i kamieni. Kościół leży w gruzach. Kościół jest zniszczony w moim wnętrzu. Ten budynek, na który patrzę, nie jest kościołem, nie jest zabytkiem architektury, nie jest dziełem sztuki, jest spustoszoną, rozwaloną budą, jest kupą gruzu...» [...] W tamtym okresie mieszkało we mnie jakby dwóch ludzi. W jednym był podziw i szacunek dla sztuk «pięknych», dla muzyki, literatury i poezji – w drugim nieufność do wszystkich sztuk. Polem, na którym toczyła się walka między tymi osobami, była moja praktyka poetycka. Byłem pełen nabożnego podziwu dla dzieł sztuki (przeżycie estetyczne wstąpiło na miejsce przeżycia religijnego), ale równocześnie rosła we mnie pogarda dla wszelkich wartości «estetycznych». Czulem, że coś skończyło się na zawsze dla mnie i dla ludzkości. Coś, czego nie uchroniła ani religia, ani nauka, ani sztuka...” (Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, wyd. II rozszerzone, Warszawa 1977, s. 90). Można zapytać: co się skończyło? I wyrazić przypuszczenie, że poeta bezpowrotnie stracił wiarę w harmonię jako ukrytą, wewnętrzną własność świata.

Natomiast Zbigniew Herbert, początkowo przywołujący bez krytycznych akcentów pitagorską teorię „muzyki sfer niebieskich” w wierszu *** [*„Powietrze mieszka w instrumentach...”*] (sprzed debiutu książkowego), podjął z nią dyskurs w wierszach *Głos*, *Pieśń o bębnie*, *Mały ptaszek* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957). Zagadnienie demuzykalizacji świata w poezji Zbigniewa Herberta zostało omówione przez Ryszarda Przybylskiego w pierwszej części eseju *Między cierpieniem a formą*, [w:] tegoż, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 124–131.

Na śnieżnej chmurze jak na białym byku sadzi
tłusty Sebastian Bach.
Liryka, muzyka coraz to wyższa,
do nieba by się szło,
właśnie tak, gdy Bacha w zamieć słyszał
w Paryżu, w PALAIS CHAILLOT:
Organy w chmury, w chmurach cherubin
chmurom krzyczący: „Grajcie”

.....
Wszystko, coś stracił, wszystko, coś zgubił,
w Bachu, bracie, odnajdziesz²⁶.

Antidotum na psychiczne urazy okazuje się muzyka Jana Sebastiana Bacha. Jej wyjątkową skuteczność terapeutyczną ukazuje groteskowy obraz kompozytora, który dosiadł śnieżnej chmury, symbolizującej wojenny strach („tłusty Sebastian Bach” ujarzamia ją jak niepozwalającego się poskromić byka). Muzyka ta uzdrawia słuchacza, wprowadzając go w błogie uniesienie („do nieba by się szło”) i jednocześnie oszałamia polifonicznymi brzmieniami („Organy w chmury, w chmurach cherubin / chmurom krzyczący: «Grajcie»”²⁷). Wywołuje wielką radość. Jest figurą doskonałości, skoro kontakt z nią może rekompensować wszelkie straty. W powojennej rzeczywistości, zdaniem poety, muzyka może nadal pełnić swoje od dawna znane funkcje: przypominać, że świat jest harmonijny i porządkować rzeczywistość.



²⁶ K. I. Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, BN I 189, Wrocław-Warszawa-Kraków 2003, s. 166–171. Pierwodruk: „Przekrój” 1947, nr 142. Wiersz został opublikowany kilkanaście miesięcy po powrocie poety do kraju z obozu przejściowego dla dipisów w Höxter.

²⁷ Wydaje się, że gra słów zawartych w tym zdaniu (poliptoton), stanowiącym deskrypcję muzyki usłyszanej przez poetę w Palais Chaillot, ma przedstawić zarówno surowe (szumiąco-warzące) brzmienia organów, jak i techniki imitacyjne (cykliczne powtórzenia fragmentów melodycznych) występujące np. w fudze.

*Dalsza część książki dostępna w wersji
pełnej.*

