

Sikora, Jerzy

"Muzyka" w poezji grupy "Kontynentów" : (cz. II)

Studia Teologiczne 17, 331-345

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KS. JERZY SIKORA

“MUZYKA” W POEZJI GRUPY “KONTYNENTÓW” (CZ. II)

Treść: Wstęp; I. Instrumentarium poetyckiej orkiestry “Kontynentów”; II. Muzyczna przestrzeń ciszy; Zakończenie.

WSTĘP

W drugiej części artykułu na temat *“Muzyki” w poezji grupy “Kontynentów”* (pierwszą część zaprezentowałem w poprzednim numerze *Studiów Teologicznych*) przedstawiam dwa zagadnienia, które dały się wyraźnie zauważyć w omawianej poezji. Łączą się one z funkcjonowaniem muzyki w dziele literackim przede wszystkim na poziomie tematycznym oraz ideowym i aksjologicznym. Możemy je zatytułować: **“Instrumentarium poetyckiej orkiestry >Kontynentów<”** i **“Muzyczna przestrzeń ciszy”**.

I. INSTRUMENTARIUM POETYCKIEJ ORKIESTRY “KONTYNENTÓW”

Każdy poeta gra na jakimś instrumencie muzycznym - twierdzi Bolesław Leśmian w *“Traktacie o poezji”*. Tym instrumentem, który często-kroć symbolizuje szkołę literacką, bywa lutnia, lira, flet, cytra, ligawka, fujarka¹.

A na jakich instrumentach grają poeci grupy “Kontynentów”? Ich instrumentarium jest dość liczne. Orkiestra “Kontynentów” gra na ponad dwudziestu instrumentach². W rozmaity sposób. Jedne z nich są

¹ B. Leśmian, *Traktat o poezji*, w: “Poezje”, Warszawa 1957, s. 21.

² Brałem pod uwagę wiersze z dwóch antologii: “Ryby na piasku” i “Opisanie z pamięci”. Najwięcej instrumentów muzycznych znajdziemy w poezji Taborskiego.

bardziej wykorzystywane, uruchamiane, słyhać je w strukturze wiersza. Inne więcej funkcjonują (grają) w temacie niż konstrukcji utworu - bardziej brzmią "tematycznie", "przedstawieniowo" (jako element świata przedstawionego) niż "konstrukcyjnie". Mniej ich słyhać, a w większym stopniu widać. Nagromadzenie instrumentów muzycznych w poezji "kontynentowców" jest niczym na obrazie Jana Brueghela.³

Przeważnie występują w liczbie mnogiej. Mamy zdecydowaną dominację **cymbałów, trąb, dzwonów i bębnow**⁴. Często pojawia się **flet**. Jednak to flet milczący. Nie gra on w terażniejszej orkiestrze wraz z innymi instrumentami. To instrument przeszłości. Obecnie tylko w sferze marzeń, tęsknot:

*my tu na głowach tańczymy
w rytm cymbałów odzywających się zewsząd,
i nie przestajemy, choć nęci nasze nozdrza
muzyka leśnych fletów...*

(Czerniawski, "Pieśń filaretów", Rnp 107)

Inne instrumenty w orkiestrze "kontynentowców", to: **trąbka, róg, tuba, fanfara, puzon, tamburyn, perkusja, werble, kotły, klarnet, skrzypce, fortepian, harfa, fujarka, ligawka, dudy, gęśle**, a nawet **grzebień**.

Orkiestra "Kontynentów" często wydobywa dźwięki o spotęgowanej ekspresji: ekspresji dramatyzmu, tragiczności. Skupiając się na materii dźwięku, zastanawiając się nad barwą brzmienia dominujących instrumentów muzycznych wchodzących w skład "kontynentowej" orkiestry: cymbałów, trąb, dzwonów i bębnow - dochodzimy do wniosku, że rozgrywa się tragiczny rozkład uporządkowanego dawniej świata, jego deharmonizacja, demuzykalizacja.⁵ Mało rozbrzmiewa dźwięków har-

³ Jan Brueghel, zwany Aksamitnym, malował zazwyczaj kwiaty i pejzaże. Ale jest też jego obraz zatytułowany "Słuch". Oto w ogromnej komnacie mnóstwo różnych instrumentów muzycznych - na podłodze, na stole, oparte o krzesła: m.in. klawesyn, puzon, skrzypce, lira, lutnia, wiolonczela, flet, dzwonki, rogi...

⁴ Należy pamiętać, że instrumenty muzyczne to nie tylko źródło dźwięków, ale także przedmioty kultu oraz nośniki symboli i pojęć kosmicznych. Rozwój muzyki i instrumentów pozostawał zawsze w ścisłym związku ze stopniem rozwoju kultury. Zob. A. B ü c h n e r, *Encyklopedia instrumentów muzycznych od czasów przedhistorycznych do XX wieku*, tłum. M. Zięba-Szmaglińska, Racibórz 1995, s. 7.

⁵ Takich określeń użył Ryszard Przybylski w swojej książce "To jest klasycyzm", Warszawa 1978.

monijnych, miękkich, ciepłych, nastrojowych. Biorą górę dźwięki, które cechuje: twardość, chłód, ostrość, konwulsyjność, wybuchowość, rozdarcie, fałsz zamiast harmonii oraz niepokojące powtórzenia, nawroty, a jeśli śpiewność - to uporczywa, natrętna.

Ryszard Przybylski w książce "To jest klasycyzm" pisze: *Symbolami harmonii były początkowo tylko antyczna lira i chrześcijańskie organy. Lecz kiedy sztuka, broniąc się rozpaczliwie przed chaosem, zaczęła uciekać do Arkadii Poussina, w idealny pejzaż Lorraina, kryć się w żelaznej konstrukcji mszy muzycznej Bacha, koncertach Vivaldiego i kantatach Haendla, symbolami harmonii stały się również takie instrumenty jak flet, trąbka i skrzypce. (...) Instrumenty te zostały włączone w "orkiestrę polifoniczną świata" grającą na chwałę boskiej harmonii.*⁶

Lira i organy są nieobecne u "kontynentowców". Lira symbolizuje harmonię kosmiczną, poezję, piękno, kunszt, w tradycji judeochrześcijańskiej - atrybut króla Dawida. Natomiast w tradycji mitologicznej jest instrumentem przypisanym Orfeuszowi, który przemożną siłą swego śpiewu i gry na lirze poruszał nawet drzewa i skały i obłaskawiał dzikie zwierzęta. Pisarze starochrześcijańscy, np. Klemens Aleksandryjski, porównują Chrystusa do Orfeusza. Ten nowy śpiew wprowadzał ład i porządek we wszechświecie; różnorodne elementy zestroił tak, że w całym świecie zapanała harmonia; uporządkował wszechświat, nie według trackiej muzyki, podobnej do tej, którą wynalazł Jubal (por. Rdz 4,21), lecz podług woli Boga Stworzyciela, którą starał się wyrażać swą muzyką Dawid.⁷

Natomiast organy są atrybutem św. Cecylii, uosobieniem Muzyki, Polihymnii, instrumentem anielskim.⁸

Trąbka i skrzypce, włączone do orkiestry polifonicznej świata, są obecne u "kontynentowców", lecz marginalnie, "mało muzycznie", bardziej w sensie metaforycznym. Mamy więc np. *szalejące skrzypce powietrza* (Sito), *slimaka trąbkę wśród traw* (Darowski). W "Moralitecie dla niezonatych" Darowskiego trąbka brzmi konkretniej - jej dźwięk zwojuje na Sąd Ostateczny.

⁶ Tamże, s. 128. Polifonia i przejrzystość w muzyce panuje do końca XVIII wieku. Potem, gdy minęła epoka klasycyzmu i nastął romantyzm, aż do czasów współczesnych zadaniem muzyki (i instrumentów muzycznych) jest w coraz większym stopniu wyrażanie i budzenie emocji, pełna wyrazu ekspresyjność. Zob. A. B u c h n e r, *dz. cyt.*, s. 142.

⁷ Zob. W. K o p a l i ń s k i, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 201-202 oraz D. Forstner, "Świat symboliki chrześcijańskiej", przekład i opracowanie W. Zakrzewska, P. Pachciarek i R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 340-341.

⁸ W. K o p a l i ń s k i, *Słownik symboli, dz. cyt.*, s. 243.

Flet - symbol harmonii, jak już wspomniałem, jest przedmiotem westchnień naszych poetów, pragnień, należącym niestety do przeszłości. W "Siedmiu sonetach do Persefony" Sity *Nim zaniesie się fletnia Trelem Tartiniego / jest ciemność, mit się kończy...* (Rnp 223). W wierszu "Włoski pastiche" Taborskiego *Filon na flecie / nad strumykiem / nie grywa* (Rnp 253). Taborski jest autorem wiersza pt. "Flet", wprawdzie nie z okresu grupowego, bo znalazł się w tomiku "Cisza traw" z 1986 r., lecz ze względu na znamienność tego utworu przytoczę jego fragmenty:

*na flecie tym nie zagra kto tylko nuty
potrafi w dźwięk zamieniać przy pomocy
instrumentu i powietrza bo tu całkiem
inne umiejętności są potrzebne niż palców
zręczność i dmuchanie i techniczna biegłość
to wszystko niczym jest bez wiedzy o tym
co istotne bo tu wyśpiewać trzeba absolutu
pieśń i flet ten tylko dla wtajemniczonych
(...)
ulga że fletu już nie ma
i nie trzeba już osiąść za trudnej nadsztuki*

Śmierć fletu to znamienny motyw XX-wiecznej poezji, łączący się ze zburzeniem arkadyjskiej krainy szczęśliwości, który często - chociaż nie tylko - występuje w liryce katastroficznej. Np. Władysław Sebyła napisał wiersz zatytułowany dokładnie: "Śmierć fletu", a w nim:

*Zachodni wiatr kołysze wierzbę pustą.
Kołuje niebo młyńskim głazem przywalone.
Już nie ma czego pić zielonym ustom.
To już ostatni szum; to flet już kona.⁹*

U "londyńczyków" prym wiodą instrumenty głośnie, hałaśliwe. Oto na pierwszym miejscu **cymbały** - nie jako instrument strunowy, a bardziej jako starożytny instrument perkusyjny (łac. cymbalum), czyli metalowe półkule albo pogłębione talerze z uchwytem, które przy uderzeniu wydawały głośny dźwięk. Podobny instrument towarzyszy jeszcze dziś muzyce wojskowej.¹⁰

⁹ "Od początku. Antologia poezji polskiej od średniowiecza do wieku XX", opr. P. Matywiecki, t. 2, Gdańsk 1997, s. 41.

¹⁰ D. F o r s t n e r, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 393.

Cymbały, oprócz bębna, słycać w "Doomsday Blues" Taborskiego. Blues Sądu Ostatecznego (polskie tłumaczenie tytułu) to:

za uchem rytmiczne
ruchy wrzask w takt
cymbałów stukot (...)
bo stukot na znak że koniec
(...)
za uchem brzęk cymbałów

W "Uwerturze tragicznej" Taborskiego cymbały są umiejscowione obok kotłów:

Trzeba dopiero było człowieka,
który w kotły uderzył i cymbały,
by pamięć wyrodną uczłowieczyć.

W "Pieśni filaretów" Czerniawskiego cymbały stanowią rytm dla szalonego tańca: *my tu na głowach tańczymy / w rytm cymbałów odzywających się zewsząd*. Cymbały brzmią łagodniej, jeśli są użyte w sensie metaforycznym: *deszcz kląska na cymbalach kocich grzbietów* (Sito, "Deszcz na ulicy Ormeley", Rnp 202).

Bęben jest charakterystycznym instrumentem epoki demuzykalizacji świata, zagłuszył w wieku XX flety obwieszczające powrót harmonii.¹¹ Był instrumentem niezastąpionym w życiu ludów prymitywnych. Żaden z instrumentów nie miał tylu rytualnych zadań, żaden także nie uchodził za bardziej święty. Jego groźny i przerażający hałas wykorzystywano przeciwko wrogim istotom, zwierzętom, przeciwnikom, złym duchom.¹²

Tak było dawniej, natomiast współcześnie, w kulturze śródziemnomorskiej bęben odarto z sakralności. Zyskał ujemne konotacje. Na przestrzeni wielu wieków towarzyszył barbarzyńskim najazdom, w jego rytm zabijano ludzi. To instrument barbarzyński, nieludzki. Jego rytm jest parodią stukotu serca. Zagłusza nie tylko krzyk ofiar, ale i harmonijną muzykę niebios, mowę aniołów. Bęben symbolizuje grzmot, wojnę, egzekucję, pogrzeb. Bębny, często wraz z piszczałką lub trąbką, służyły do zagłuszania krzyków skazańca (Iz 30, 32).¹³

¹¹ R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, dz. cyt., s. 129.

¹² C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. S. Olędzki, Kraków 1989, s. 20, 23.

¹³ W. Kopałiński, *Słownik symboli*, dz. cyt. s. 20-21.

Zbigniew Herbert w tomie "Hermes, pies i gwiazda" z 1957 r. (znanego "kontynentowcom") umieścił znamiennej "Pieśń o bębnie":

*Odeszły pasterskie fletnie
złoto niedzielnych trąbek
zielone echa waltornie
i skrzypce także odeszły -*

*pozostał tylko bęben
i bęben gra nam dalej
odświętny marsz żałobny marsz
(...)
zostanie tylko bęben bęben
dyktator muzyk rozgromionych¹⁴*

Wśród "kontynentowców" najczęściej Taborski wprowadza bęben do swoich wierszy. W cytowanym już "Doomsday Blues" mamy jazgot bębna:

*w ewolucyjnym jazgocie
rozwój to bębna rzecz
krzycz że tym pożegnasz
otchłań zamkniętą co na żar
błysk cię wyrzuci*

W "Uwerturze tragicznej" jest jego łoskot:

*Przewaliła się burza, co boli -
zmieszany trąb i bębnów łoskot*

oraz bolesna parodia stukotu serca:

*serce głucho bębny tłuką -
jak długo, jak długo?*

W cytowanej już "Pieśni filaretów" Czarniawskiego bębny dla pozbawionych nadziei ludzi są źródłem rytmu, niczego więcej:

*Ale nic, mówimy, śmiejąc się, słuchajmy
tych bębnów, mówimy, nie mamy nadziei,
mówimy, ale przynajmniej jest rytm*

¹⁴ Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, wyd. II, Wrocław 1997, s. 89-90.

Trąby już w starożytności, oprócz puzonów, wydawały najgłośniejsze dźwięki. Były poprzedniczkami naszych dzisiejszych dzwonów. Najpierw służyły do dawania znaków, bądź do gromadzenia się ludu, bądź do wymarszu z obozu.¹⁵ Ale u naszych poetów, zwłaszcza u Taborskiego, trąby brzmią nie służebnie, ale złowieszczco. U Czerniawskiego w "Polowaniu na jednorożca" słychać *ujadanie trąb* oraz *hałaśliwą zgrają trąb* (Rnp 103).

Można powiedzieć, że bębny, trąby, cymbały w poezji "kontynentowców" prześcigają się, który z tych instrumentów będzie głośniejszy. Liczy się natężenie dźwięku. To w romantyzmie, wśród wymagań stawianych instrumentom muzycznym, najważniejsza była siła brzmienia. Nawet najcichszy z nich, flet, uzyskał też silniejsze brzmienie.¹⁶ "Elegia" Taborskiego zawiera imperatyw: *niech warczą bębny i niech trąby zagrzmią*.

Dzwony nie są wprawdzie właściwymi instrumentami muzycznymi, są jednak z nimi blisko spokrewnione. Dzwon w chrześcijaństwie to: głos Boga, zaznaczanie określonych punktów rytuału, wezwanie do modlitwy, wybijanie godzin, wzywanie do posłuszeństwa przykazaniom boskim, ostrzeżenie, radość, żałoba, obwieszczanie świąt, ważnych wydarzeń.¹⁷

W poezji Ławrynowicza biją dzwony katedralne ("Ars poetica"), zwołujące na wieczorne nieszpory ("Metamorfozy"). Ale jeszcze wyraźniej rozlega się w "Salonach emigracyjnych" Ichnatowicza dźwięk dzwonów pogrzebowych, które poeta przywołuje z ironią, sarkazmem:

*Śniło mi się ostatniej nocy, że na Wawelu mnie chowano
i dzwony biły i generałów za trumną mnóstwo
i wieńce i Polonii na wieku wstęga (a może
to Łażni, nie pamiętam) i te dzwony biły.
Dzwony żałobne ze wszystkich kościołów*

*a biją nam dzwony pogrzebne
i wieńce nam niosą współczujące narody
(...)*

*a dzwony żałośnie biją i biją, i Szopen
od fortepianu wstaje i polonez się kończy*
(Rnp 151-152)

¹⁵ D. Forstner, *dz. cyt.*, 393.

¹⁶ C. Sachs, *dz. cyt.*, s. 366.

¹⁷ W. Kopaliński, *Słownik symboli, dz. cyt.*, s. 87.

Niejednokrotnie instrumenty z "kontynentowej" orkiestry oznajmują o czymś, co mija, o jakimś kresie, końcu, o wydarzeniach smutnych i tragicznych. Grają w przestrzeni wartości ujemnych: *płynie nuta fałszywa i kłują dźwięków dzidy* (Taborski), *struny gór drą się* (Sito), *dzwony żałośnie biją* (Ihnatowicz), *zadął puzon nieskromnie obwieszczając koniec świata* (Śmieja). Bohater liryczny w wierszu Śmiei "O piątej po południu" (Rnp 235) po prostu wyzna: *Niech umizg trąbki rozpęta ostatni akt / skoro nie mam już kroczyć śladami pastuszych ligawek. Stosunkowo rzadko jest świat / śpiewny, świat radości pełen, jak deszcz / niebo z ziemią łączący sznurkami szmeru: po tej pięciolinii szczęście się gra* (Ihnatowicz, "Deszcz", Rnp 152). A do wyjątków należy, do krainy marzeń, taki oto arkadyjski krajobraz z fujarką i fletem:

*Osiedliśmy w krainie górzystej i zalesionej:
jest tu kilka jezior i strumyków, obłoczki
watolinowe przewalają się po lazurowym
przestworzu, a wieczorami, nim wszędzie nów,
płynie dźwięk fujarki czy fletu.*

(Czerniawski, "Topografia wnętrza", Ozp 76)

Reasumując należy stwierdzić, że instrumenty muzyczne "kontynentowców" grają w orkiestrze przemijania. Rozlega się ziemski hałas, zgiełk, dysonans. Te instrumenty "dźwiękowo" charakteryzują, "opisują" współczesny świat - jego demuzykalizację. Przestrzeń wrzaskliwych dźwięków leży w rejonach niskich, ziemskich, w obszarze śmierci. Z tą "przestrzenią dźwięków" łączy się znaczeniowo - mimo że na przeciwnym biegunie, opozycyjnie - "przestrzeń ciszy".

II. MUZYCZNA PRZESTRZEŃ CISZY

Jurij Lotman zwraca uwagę na pomocną w sztuce (i w pisaniu o niej), podobnie jak w matematyce czy fizyce, możliwość przestrzennego modelowania pojęć, które same przez się nie mają charakteru przestrzennego, np. "przestrzeń barw".¹⁸ Analogicznie możemy mówić, a nawet w większym stopniu, o "przestrzeni dźwięków". Wprawdzie podstawę wszelkich kreacji przestrzennych stanowią wrażenia wzrokowe, jednak

¹⁸ J. M. Lotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, Pamiętnik Literacki 1976, s. 211-226.

w kształtowaniu przestrzeni przedstawionej istotny udział mają też inne typy doznań zmysłowych, zwłaszcza właśnie wrażenia akustyczne (przestrzeń akustyczna). Chodzi o przestrzeniotwórczą funkcję dźwięków. Ważną cechą tej przestrzeni jest to, że różni się od przestrzeni wzrokowej ograniczonością nacechowań kierunkowych. Dźwięki - jako materiał ulotny i zmienny - kształtują przestrzeń momentalną, sytuacyjną, niestałą, nie posiadającą statusu autonomii, niezależności od sytuacji. A więc dwie podstawowe właściwości przestrzeni akustycznej, to nieokreśloność kierunku i nietrwałość istnienia.¹⁹

Poeci "Kontynentów" dążą do ukierunkowania "przestrzeni ciszy" i nadania jej trwałości istnienia. Ich "przestrzeń ciszy" znajduje się w rejonach wysokich. Język relacji przestrzennych stanowi jeden z podstawowych środków rozumienia rzeczywistości. Model przestrzenny "górze - dół" łączy się kulturowo i interpretuje według systemu "dobro - zło", "niebo - ziemia".²⁰ U naszych twórców wertykalne umiejscowienie ciszy, połączenie z naturą i kosmosem jako jej siedliskiem, wchodzi w związek z "dobrem" i "niebem". Cisza jest więc nacechowana **aksjologicznie** - pozytywnie. W sposób graficzny "przestrzeń ciszy" na tle zorientowanego pionowo modelu układu wszechświata możemy przedstawić następująco:

górze = cisza = niebo

dół = zgiełk = ziemia

Cisza - z racji wysokiego umiejscowienia - jest rozległa, wielka; identyfikuje się z przestronnością, z pierwiastkiem duchowym. Natomiast dolny, ziemski zgiełk jest "ciasny", więzi i przygniata. Górna, niebiańska cisza - to obszar życia; dolny, ziemski zgiełk - to obszar śmierci. Instrumenty muzyczne "kontynentowców" (zwłaszcza bębny, dzwony, trąby) tak często grają w orkiestrze smutku, przemijania.

Świat, dawniej doskonale zestrojony instrument, obecnie ulega rozstrojeniu. Zostały zburzone harmonia i ład świata. Ryszard Przybylski twierdzi, że *...jeśli dzisiaj klasyk podejmie trud odnalezienia harmonii, to nie szuka jej już w kosmosie ani nawet w historii, lecz w kulturze, którą sam*

¹⁹ T. W ó j c i k , *Kategoria przestrzeni we współczesnych badaniach literackich*, Przegląd Humanistyczny 1985, nr 1-2, s. 153-154.

²⁰ J. M. L o t m a n , *dz. cyt.* s. 213.

stworzył i która nie ucieka donikąd, ponieważ jej ruch ma zawsze sens i cel: zdąża od człowieka do człowieka.²¹

Jeśli chodzi o "londyńczyków", również zdecydowanie odrzucają oni historię, ale oprócz szukania harmonii w kulturze (liczne odwołania do kulturowego dziedzictwa, dialog z tradycją i kulturą śródziemnomorską), szukają jej również w kosmosie. Są jednocześnie świadomi, że *żyjemy w erze / technikoloru i deprawacji sztuk wszelkich* (Taborski, "Dywagacje na temat życia", Ozp 175-176) i tęsknią za ciszą umiejscowioną w kosmosie, w rejonach "wysokich" - jako wyrazem i symbolem ładu, harmonii.

Uduchowioną, usakralnioną ciszę, jako wyraz doskonałej harmonii we wszechświecie - dziele Boga mamy głównie w poezji Ławrynowicza. To cisza prawie panteistyczna, drzemiąca w świecie natury, w kosmosie. Przestrzeń ciszy jest nacechowana pozytywnie, ulokowana "wysoko" - w przeciwieństwie do "niskiego", ziemskiego krzyku i wrzasku. Nawet jest równoważna miłości: *miłość to źródło szmeru / cisza tysięcy lat / nie zmierzysz jej najmilejsza / wachlarzem łatwej pieszczoty* ("Cierpliwość drzew", Ozp 111) Ma ona boskie, niezbadane źródło: *wiem / że unoszę w sobie / echo tamtej ciszy / nie przenikniętej / żadnym teleskopem* ("Łzy Haraklita", Ozp 119). Łączy się z kontemplacją i modlitwą: *ramiona z trudem unoszą / ciszy modlącej się / ciężar* ("Caldas de Malavella", Ozp 115). To cisza nadziemską, piękną:

*ścieżki moje
leżą
na drzewach wysokich
(...)
cisza tam
haftowana ptakami
spada na pomarańcze
("Pomarańcze", Ozp 114)*

Jest wartościowsza niż dźwięk, niż słowo. Poeta wyznaje: *na marginesie milczenia / piszę namiętne wyznanie* ("Ars poetica", Rnp 169); *i ciszę składam / jak ptaka / z aksamitu / na brzegu / struchlałych słów* ("Okup", Ozp 117)

Bohater liryczny wierszy Ławrynowicza szuka azylu wysoko, z dala od ziemi, *w konstelacjach milczenia, w archipelagu ciszy*. Wysoko jest do-

²¹ R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, dz. cyt. s. 96.

brze, cicho, co najwyżej pojawia się złoty brzęk mistycznych pszczoł:

jestem
w górach wysokich
gdzie mistyczne
pszczoły
złotym brzękiem
wiszą
jak święte aureole
nad kwiatem lotosu
jestem za horyzontem
kawiarni
miasta
ziemi

(*"Nie ma mnie między wami"*, Rnp 180-184)

W sferach "wysokich", gdzie cicho, pragnie też zamieszkać podmiot liryczny (*porte-parole* autora) w wierszu Czaykowskiego pt. "Modlitwa" (Rnp 86-87). Kieruje on błagalną apostrofę do Boga:

co mię obracasz na ogniu
wyrwij mnie z płomieni
i ułóż na cichym obłoku

U Ławrynowicza cisza mieszka w wysokich sferach kosmosu. Jednak kosmos to nie tylko niebo, gwiazdy, powietrze... Ale także ziemia. Sito w "Strofach do ciszy" (Twórczość 1961, nr 8, s. 43) umiejscawia ciszę na wysokich poziomach kosmosu: począwszy od nieba (*o zmierzchu wchłaniasz magmę nieba*), a skończywszy na ziemi (*przywróć mnie mej ziemi*). "Strofy do ciszy" to modlitwa do ciszy jak do Boga. Modyfikując tytuł wiersza możemy powiedzieć, że są to "Apostrofy do ciszy". Czterokrotny zwrot *Któraś jest...* kojarzy się nieodparcie z "Modlitwą Pańską": *Ojciec nasz, któryś jest...* Ta cisza jest synonimem przemijania, ale cyklicznego; synonimem wiecznego powrotu, wiecznej przemiany. Cisza naznaczona poczuciem sensu, życiodajna:

bądź w łonach mych matek otwartych na deszcze,
w każdej spermy drobinie; w chybkich palców radość
wpleć pasmo mego cienia drżącego, i jeszcze

gdy już wszystko i we mnie i za mną przemienisz,
którym z ziemi był powstał, przywróć mnie mej ziemi.

W wierszu Ichnatowicza "Leżąc na wznak nad brzegiem Lake Me-phremmagog" (Rnp 155-156) kosmiczna cisza przybliży niebo i ziemię, unieruchamia czas i przestrzeń:

*poprzez przestrzeń pędzi skrzydło zawieszona w ciszy
świat rozpięty na dniu jak orzeł
wielki świat jak cisza niebios poza kratą
obłoków cisza świerka zastygłego nad wodą
że tak się w dwa nieba jak ostrze ciemne wbija
skrzydła wyciąga, pióra cięte w trójkąty,
zastygły czas wczoraj dziś jutro zawsze*

U Czajkowskiego cisza łączy się z pięknem stworzenia, przydaje mu nie tylko blasku, ale i sensu. Upersonifikowaną i zwielokrotnioną ciszę znajdziemy w rajskim ogrodzie: *I najpiękniejsze z cisz wciąż kryją się w ogrodzie* ("Ogród", Rnp 78-79). Również niezwykle obrazowa, zastygła w swym pięknie jest ona w przestworzach, *Gdzie ptaki na milczeniu wi-szące / Jak latawce puszczona zza błękitu* ("Spór z granicami", Ozp 46).

Upersonifikowana, podniesiona do liczby mnogiej, przeciwstawio-na małości i przyziemnej niskości dźwięków, wielka cisza (a raczej cisze) wiodąca ku niebu i nieśmiertelności bohaterów, pokazana zostaje w "Uwerturze tragicznej" Taborskiego:

*Nam za małość śpiew ptaków jest nagrodą,
a karą wyspy z majoliki, życie spraw nieważnych.
Kłuc muszą dźwięków dzidy,
uszu nie zakryć przed tętnem trwóg.
Was w górną bramę wielkie cisze wiodą.*

A w wierszu Taborskiego "Zmierzch i blask" (Zn 35) *Bóg błogostawi ciszą świat.*

W "Argumentach" Buszy cisza (milczenie) jest fundamentem, na którym poeta chce budować *miasto słońca* - nowy system wartości.

Są utwory, gdzie cisza mniej znaczy, w mniejszym stopniu jest no-śnikiem idei czy światopoglądu, a bardziej **budulcem nastroju, obrazo-wości** o odcieniu modernistycznym. Nieraz jest bardzo "muzyczna", jak np. w wierszu "Kiedy pada śnieg" Czajkowskiego. Tutaj dodatkowo "muzyczności" przydaje jej motyw tańca:

*Kiedy pada śnieg,
jasna cisza
wiruje w lekkim tańcu oczekiwania*

*i ślubną suknię kładzie
białym spokojem zakochanej
(Rnp 83-84)*

Cisza jest głosem (mową) kamienia - reprezentanta natury nieożywionej, jest krzykiem *skamieniałym*. Darowski w wierszu "Z niepodręcznika zoologii" (Ozp 97-98) daje "muzyczny" opis kamienia, gdzie ważną rolę znaczeniową przypisuje ciszy - jako swoistemu łącznikowi między światem ludzi a światem przyrody:

*W mgliste poranki słychać
pod śpiewem ślimaków
jego [kamienia] głęboki, wzruszający bas*

*Lecz wystarczy się zbliżyć
do drzwi ogrodowych
od razu cichnie
cały przemienia się w słuch*

*Może jest w naszych krokach
coś co go wciąż przeraża
może ta jego cisza jest krzykiem
skamieniałym od zgrozy
może jego głos
w głąb ziemi woła aż do skamienielin
i wśród pra-ryków, pra-ech, pra-klekotu
daje nam imię*

Według przytaczanego już wcześniej modelu przestrzennego w rejonach "wysokich", niebiańskich lokuje się ciszę, a w "niskich" (dolnych), ziemskich - zgiełk. A co w rejonach "pomędzy"? Między niebem a ziemią? Coś pośredniego między ciszą a zgiełkiem: szmer, szelest, szum, szept.

W "Ogrodzie" Czaykowskiego: *Szelesty rozniecają w wysmukły kształt płomienia / Szelesty w taflach liści i liście liście liście*.

Ten szelest słychać. Materiał słowny nabiera cech dźwiękonaśladowczych - jak już mówiliśmy wcześniej przy charakterystyce onomatopei. W "Pieśni samotnego człowieka" Ichnatowicza (Rnp 154-155) *liście ku sobie szeszczeniem wabią. Deszcz / niebo z ziemią łączy sznurkami szmeru* (Ichnatowicz, "Deszcz"). Człowiek zawieszony między niebem a ziemią *to tylko szumiąca muszla* (Czaykowski, "Człowiek to tylko szumiąca muszla", Rnp 84-85).

Pierwszą część poematu "Sura" Czajkowski tytułuje "Szepty Sury". To szepty pełne tajemniczości, niedookreślenia.

Są również wiersze, chociaż nie jest ich wiele, w których cisza występuje w aspekcie negatywnym. W "Operacji" Buszy cisza, ujęta przestrzennie i przedmiotowo zarazem, egzystencjalnie przygnięta człowieka, którego *Włożono (...) / w imadło ciszy / z góry przykręcono pułap nieba / z dołu taflę nieruchomej wody* (Rnp 60-61). Upersonifikowana, zabójcza nocna cisza, śmiertelna i żałobna występuje także w utworze "Noc na Battersea" Taborskiego (Zn 30-31):

*palce ciszy
zaciśnięte
na krtani miasta
co się dławi
bóląm pożądań
(...)
trup
kirem ciszy
spowity -
samobójca trwóg
zabójca słabych -
miasto*

Można zderzyć się z milczeniem albo brnąć przez najzawilsze milczenia narzecza (Darowski, "Westminster", Rnp 124).

ZAKOŃCZENIE

Jest coś takiego jak archaiczna, wspólna geneza poezji i muzyki. W dziejach kultury słowo i dźwięk spotykają się nieustannie²². Także w poezji "kontynentowców". Mają oni - oczywiście w różnym stopniu - poczucie muzyki jako uniwersalnego, ponadnarodowego języka, a także "muzyczną" wyobraźnię. W swoich wierszach wykorzystują organizujące walory muzyki, wzbogacają technikę pisarską jej formalnymi elementami.

W tekście stosowałem następujące skrótly:

- Ozp – "Opisanie z pamięci. Antologia poetycka londyńskiej grupy >Kontynentów<", wybrał, opracował i przedmową opatrzył A. Lam, Warszawa 1965.
- Rnp – "Ryby na piasku. Antologia wierszy poetów >londyńskich<", pod redakcją A. Czerniawskiego, ze słowem wstępnym J. Przybosa, Londyn 1965.

MUSIC IN POETRY OF THE "CONTINENTS" GROUP (PART II)

SUMMARY

In the second part of the article "Music in Poetry of the >Continents< Group" I characterise - like in the first part - musical elements in poetry of the "Continents". The "Continents" is a literary group of Polish poets creating in London on the turn of the 50-s, associated with the magazine "Continents".

I enter the area of correspondence of the arts. I analyse the presence of music in literary text at various levels.