

Anna Wenglarzy

Związki z muzyką i "muzycznością" w poezji Haliny Poświatowskiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 103/4, 147-173

2012

Artykuł został 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.

ANNA WENGLARZY
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

ZWIĄZKI Z MUZYKĄ I „MUZYCZNOŚCIĄ” W POEZJI HALINY POŚWIATOWSKIEJ

Zmysł słuchu – „zmysł udziału”

Najabstrakcyjniejszą ideą, jaka daje się pomyśleć, jest genialność zmysłowa. Jakie *medium* może ją przedstawić? Jedyne i wyłącznie muzyka. [...]

W *medium* języka to, co zmysłowe, zostaje sprowadzone do roli środka i jest stale negowane¹.

Choć Halina Poświatowska czytała Sørensa Kierkegaarda, nie można stwierdzić, że duński filozof wywarł bezpośredni wpływ na autorkę *Ody do rąk*². Przywołane przeze mnie cytaty z *Albo – albo* mają na celu wprowadzenie do zagadnień dotyczących związków poezji z muzyką i „muzycznością”. Interesować mnie będzie ów aspekt bezpośredniości, próba udziału i doświadczenia – dla Kierkegaarda możliwe do zrealizowania jedynie w przestrzeni muzyki, a przez Poświatowską upragnione w przedsięwzięciach poetyckich. Muzyka, jako środek komunikacji najsilniej unerwiony emocjonalnie, zdaje się najlepiej ukazywać „genialność zmy-

¹ S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*. W: *Albo – albo*. T. 1. Przeł., wstęp J. Iwaszkiewicz. Wyd. 2. Warszawa 1982, s. 60, 73 (przeł. A. Buchner).

² W liście do siostry z Paryża z 1966 roku H. Poświatowska (*Listy*. Red. M. Rola, B. Górka. Współpr. M. Porębska. Kraków 1998, s. 383. *Dzieła*. T. 4) wspominała: „W antykwariacie kupiłam sobie, będziesz się śmiała, Kierkegaarda – i teraz go będę czytać – po francusku, a tak”. Jak dowiadujemy się z przypisu, chodzi o następujące wybory tekstów: G. Gudsorf, *Kierkegaard*. Paris 1966. – S. Kierkegaard, *Traite du desespoir*. Paris 1965. O związkach przemysłów w poezji Poświatowskiej z filozofią egzystencjalizmu oraz przekonaniach Kierkegaarda zob. D. Staszewska, *Alchemia Haliny Poświatowskiej*. W zb.: *Halina Poświatowska. Czytanie wielokrotnie*. Red. A. Czajkowska, E. Hurnikowa, A. Wypych-Gawrońska. Częstochowa 2010. – L. Szaruga, *Ku liryce dialektycznej (próba lektury jednego wiersza Haliny Poświatowskiej)*. W zb.: jw.

Dalej do *Listów* odsyłam skrótem L. Stosuję też skrót do *Poezji* H. Poświatowskiej: P = *Poezja*. Wstęp A. Nasiłowska. Red., nota wydawcy M. Rola. T. 1–2. Kraków 1997. *Dzieła*. T. 1–2. Ponadto występuje w artykule skrót J = „ja minę, ty miniesz...” *O Halinie Poświatowskiej. Wspomnienia, listy, wiersze*. Zebrała, oprac. M. Przywan. Warszawa 2000. Liczby po skrótach oznaczają stronicę; w wypadku *Poezji* Poświatowskiej pierwsza liczba wskazuje tom, a następne stronicę. Wszystkie podkreślenia w tekstach pochodzą ode mnie. Dla wyróżnień w utworach poetyckich stosuję czcionkę pogrubioną.

słową”. Słowo jest narzędziem opisu, dźwięk – sposobem bezpośredniego udziału, doświadczeniem:

W poezji Haliny Poświatowskiej eksperyment, doświadczenie uzyskują ogromną rangę i jako bezpośredni wziernik w otaczającą rzeczywistość, ale nade wszystko jako sposób artykulacji indywidualnej, subiektywnej reakcji na [...] rzeczywistość w serii ujawnionych bezpośrednio zachowań, emocji, myśli³.

Wielokrotnie w wierszach Poświatowskiej „usłyszeć” można powątpiewanie w fortunność aktu komunikacji werbalnej⁴. Wrażenia zmysłowe, prowadzące do obserwacji „natury ontologicznej”, kwestie nieporadności języka jako *medium* komunikacji ze światem oraz narzędzia poznania, pragnienie doświadczenia życia, bezpośredniego spotkania z tym, co materialne i biologiczne, emocjonalność, ale nie metafizyka – wszystkie te idee występujące w poezji Poświatowskiej widzi Kierkegaard jako te, które da się przedstawić jedynie poprzez muzykę: „Język zawiera refleksję i z tego powodu nie może wyrazić bezpośredniości [...]. Refleksja niweczy bezpośredniość [...]”⁵. Gadulstwem, nadproduktywnością i rozrzutnością język zakłóca wrażenia takie, jak naturalność, osobisty i natychmiastowy udział, przyległość. Jeśli się sięgnie do odwołań i aluzji muzycznych, wskaże na związki z muzyką, odbiór poezji zostaje poszerzony o potencjał innego, bardziej bezpośredniego w przekazie, systemu. Anna Barańczak, rozpatrując zagadnienie semantyczności muzyki, podkreśla, iż sposób i formy ludzkiego odczuwania są znacznie bardziej zbliżone do form muzycznych niż do językowych⁶. Podobne konstatacje czyni Poświatowska w jednym z wierszy:

powiedziałam to słowo
i teraz możemy błądzić po nim
wspólnym imieniem przyłgnąć
zamki budować ze stronic
nasłuchiwać jak **czas**
miota się w klepsydrach **zgłosek**

miłości moja
śpiewna tęsknota **moja**
czym cię **wypowiem**
słowo bezsilne wobec **miłości**
nieważne jak **nie** istniejący dzień

(„*pronuncio: amor*”. P-2 219)

Poetka orzeka o muzycznym statusie „miłości” – jednostki systemu („powiedziałam to s ł o w o”) oraz zakresu jego denotacji (uczucie – „ś p i e w n a t ę s k n o t o”). Akt kreacji słowa to akt nadania mu dźwięku, który tworzy z szeregu liter niezależny byt. Słowo, poprzez realizację dźwiękową, już samo w so-

³ J. Piotrowiak, *Prawda ciała, prawda słowa*. W zb.: Halina Poświatowska. *Czytanie wielokrotnie*, s. 103.

⁴ O pojęciu fortunności w aktach komunikacji werbalnej zob. K. Piśarkowa, *Pragmatyczne spojrzenie na akt mowy*. W: *Z pragmatycznej stylistyki, semantyki i historii języka. Wybór zagadnień*. Kraków 1994. Autorka odnosi się także do teorii aktów mowy J. L. Austina (*Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*. Przeł., wstęp, przypisy B. Chwedeńczuk. Przekład przejrzał J. Woleński. Warszawa 1993).

⁵ Kierkegaard, *op. cit.*, s. 76.

⁶ A. Barańczak, *Jak muzyka znaczy*. „Teksty” 1976, nr 3.

bie staje się doświadczeniem⁷. Przestrzeń akustyczna zmienia się w przestrzeń, w której „możemy błdzić”, „przyłgnąć”, „budować”, „nasłuchiwać”. Wypowiedziany leksem, tak jak żywy organizm, trwa nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie („czas / miota się w klepsydrach zgłosek”)⁸. Pierwsza strofa wiersza zwraca uwagę odbiorcy na znaczenie ukształtowania fonetycznego i prozodycznego. Aliteracje, asonans dźwiękowy, zbudowany dzięki powtórzeniu głosek tego samego szeregu artykulacyjnego, epifora i porównanie, wzmocnione powtarzającą się partykułą przeczącą w kolejnej strofie, idą w zgodzie z przekazem wiersza: słowa nie potrafią znaczyć, jeśli pozbawione są dźwięku. Formy odczuwania – to formy „śpiewne”. Mówienie to wydawanie dźwięków. Żywy i skuteczny sposób komunikacji stanowi dla Poświatowskiej komunikacja oralna – dźwiękowa, melodyjna, „śpiewna”.

Propozycja Poświatowskiej dotyczy wyprowadzania słów i poezji z życia, stąd tak ważny jest aspekt dźwiękowy:

te słowa istniały zawsze
w otwartym uśmiechu słonecznika
[.]
a ty chcesz
żebyś je miała na własność
żebyś była
skrzydłem wrony brzozą i latem
chcesz
żebyś dźwięczała
brzękiem ulic otwartych na słońce
[.]
ja nie mam tych słów
pożyczam
od wiatru od pszczoł i od słońca
(*** te słowa istniały zawsze... P-1 100)

Rymy gramatyczne ukazują następujący szereg implikacyjny: „mieć” (słowo) – „być” (słowem) – „dźwięczeć” (słowem). Dźwięczność jest zatem cechą dysfunktywną, odpowiadającą za referencjalność – relację między konkretnym obiektem w świecie a wyrażeniem, które ten przedmiot nazywa i wskazuje. Podobnie jak poezja, tak i filozofia ma sens jedynie wtedy, gdy wynika z bezpośredniego doświadczenia:

Filozofia jest diabła warta, jeśli nie wynika z życia – powiedział-

⁷ Brzmieniowa konkretyzacja utworów nie była Poświatowskiej obojętna. T. Giermski, redaktor „Gazety Częstochowskiej” (*Garść zetałanych wspomnień*. J 60), wspomina: „Zgadzałyśmy się lub nie. Dziewczyna miała swoje zdanie, od którego nie odstępowała. A że przyniosła ze sobą nowe wiersze – zacząłem je głośno czytać. Autorce nie podobaba się widocznie moja interpretacja, gdyż gwałtownie i niemal obcesowo (była taka zawsze) wyjęła mi kartkę z ręki. Wiersz odczytała po swojemu, mniej płynnie, bardziej rwąco, arytmicznie”. W jednym z listów do J. Niwińskiego (Częstochowa, I 1957 (L 15)) H. Poświatowska wyznaje: „Wiem, na przykład, że mówienie wierszy daje mi głęboką satysfakcję – strasznie lubię mówić – ale serce przy tym szaleje – i nie można mówić. Mama zabroniła mi absolutnie [...]”.

⁸ Zob. B. Dumowska, „Anegdota o istnieniu”. *Wokół liryków Haliny Poświatowskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2. – B. Morzyńska-Wrzesek, „zawsze byłam tu...” *Kreacja czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej*. Kraków 2004.

ła. – Nie da się go ująć w rygory teoretyczne, i to jest jego siła. – Dlaczego więc zajmuje się pani profesjonalnie filozofią? – Między innymi po to, by uwierzyć w życie, jakiegokolwiek by było – uśmiechnęła się smutnawo⁹.

Ukształtowanie dźwiękowe, muzykotematyczność, motywy i metafory muzyczne oraz elementy „muzyczności” w liryce Poświatowskiej nie doczekały się dotąd specjalnego opracowania. Nie są wprawdzie jednym z głównych zagadnień w twórczości autorki *Ody do rąk*, ale powinno się zwrócić na nie uwagę, żeby dostrzec, jak wspomagają przekaz poetycki, czy i w jakim stopniu wpływają na odbiorcę. Za dominanty tematyczne w liryce Poświatowskiej zwykło się uznawać motywy czasu, miłości i śmierci¹⁰. Motywy muzyczne mogą stanowić nowe spojrzenie na świat tej wyobraźni poetyckiej. Związki z muzyką i „muzycznością” wpisują się także w istniejący w utworach nieustanny dialog i ciągle poszukiwanie miejsca między naturą a kulturą¹¹. Ekspozowana opozycja dźwięk–cisza, podobnie jak ruch–bezruch, stanowi rejstr dramatycznej walki życia ze śmiercią. Wyczulenie zmysłu słuchu, rytmiczność, melodyka, instrumentacja brzmieniowa i refreniczność przejawiają się również w doborze gatunków lirycznych, mających muzyczny rodowód i ukształtowanie (hymn, oda, ballada, kołysanka)¹². Wrażliwość poetki na muzykę potwierdzają fragmenty z *Opowieści dla przyjaciela* (proza), listy oraz wspomnienia przyjaciół.

Związki z muzyką w wierszach Poświatowskiej wpisują się w koncepcję Thomasa S. Eliota:

Muzyka słowa jest [...] zawarta w punkcie krzyżowania się słów: powstaje przede wszystkim w wyniku związków słowa ze słowami bezpośrednio je poprzedzającymi i po nim następującymi, i w mniej lub więcej luźnych związkach z resztą kontekstu, w którym się mieści; a także w rezultacie związków innego rodzaju, a mianowicie relacji jego konkretnego znaczenia w danym kontekście do wszystkich innych znaczeń, jakie przybierało w innych kontekstach, to znaczy jego większego lub mniejszego bogactwa skojarzeń¹³.

Elementy dźwiękowe, które stwarza poezja, „są w takim samym stopniu częścią poematu, jak jego warstwa znaczeniowa”¹⁴. Sposób rozbijania słów i układania ich w sekwencje, zabiegi zbliżone do poetyki lingwistycznej stanowią w poezji Poświatowskiej dodatkowy, pozawerbalny rodzaj komunikacji, bardziej interaktywny i bardziej zmysłowy. Dźwiękowe echa leksemów prowadzone rytmem

⁹ J. Pieszczachowicz, *Meteor*. J 206–207.

¹⁰ Zob. Dumowska, *op. cit.*

¹¹ Na klasyczną opozycję natury i kultury w poezji Poświatowskiej uwagę zwracali m.in.: J. Piotrowiak, *Poetyckie studium człowieka i świata. Liryka Haliny Poświatowskiej*. „Roczniki Humanistyczne” 1975, z. 1. – M. Krassowski, *Poetka kultury i natury*. „Wiadomości Kulturalne” 1977, nr 42. – I. Opacki, J. Piotrowiak, *Liryka punktów widzenia. (O poezji Haliny Poświatowskiej)*. W zb.: *Z poezji XX wieku. Szkice i interpretacje*. Red. I. Opacki. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Prace Historycznoliterackie” 1979, nr 14. – I. Kiec, *Halina Poświatowska*. Poznań 1997. – W. Wantuch, *Pomiędzy instynktem a intelektem*. „Nowe Książki” 1998, nr 3. – A. Siemiańska, *Drobina białka. Motywy roślinne i zwierzęce w liryce Haliny Poświatowskiej*. Toruń 2005.

¹² O gatunkach w liryce Poświatowskiej zob. G. Borkowska, *Miłość, śmierć i forma. W: Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*. Kraków 2001.

¹³ Th. S. Eliot, *Muzyka poezji*. W: *Szkice krytyczne*. Wybór, przekład, wstęp M. Niemojowska. Warszawa 1972, s. 25–26.

¹⁴ *Ibidem*, s. 26.

wiersza produkują treść korespondującą z literalnym sensem utworu. Treść mająca „muzyczną” proveniencję graniczy z doświadczeniem – jest efektem słuchania. Podkreślana przez pisarkę dźwięczność słów uprawomocnia „muzyczną” strategię, styl odbioru¹⁵. „Muzyka słowa” jawi się jako dialog między dźwiękami wyrazów, przynoszący nowe znaczenie. Co oczywiste, z racji odrębności materii jest czym innym niż muzyka poza literaturą – kuszącym zmysłowością złudzeniem, samoświadomym podobieństwem. Organizację aliteracyjną dźwięków porównać można z muzycznym uporządkowaniem:

czym jest to co mamy
co my mamy
mamy mając
maj
majowy
umajony
mi querida
caro mio
darling
lieblich
mój
(*** nie ma pewności... P-2 172–173)

Oddziaływanie figur dźwiękowych jest właściwe dla poszczególnych języków: „każdy język ma własny system fonemów, a więc system opozycji i paralelizmów samogłosek oraz pokrewieństw spółgłosek [...]”¹⁶. Poruszając się na terenie dobrze rozpoznawalnych dźwięków mowy, posługując się językiem prostym, stroniącym od zbyt wielu upiększeń, Poświatowska pozwala przemawiać temu, co Eliot nazywa „muzycznością” utworu poetyckiego. Prostota wypowiedzi wywołuje wrażenie bezpośredniości przekazu:

trzeba nam dużo prostych słów
[.]
trzeba nam dużo ciszy ciszy
i w powietrzu i w myśli
abyśmy usłyszeli głos
gołębi
mrówek
ludzi
serc
(*** trzeba nam dużo prostych słów... P-2 256)

Postulaty z wierszy potwierdzone są przez fragmenty listów:

Chciałabym prosto – bez baroku¹⁷.

¹⁵ O „muzyczności” jako „stylu odbioru” zob. A. Hejmej, *U jednej z granic literatury. (Uwagi o „muzycznych” uwikłaniach)*. „Ruch Literacki” 1998, z. 2. – M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*. W zb.: *Muzyka w literaturze. Antologia studiów powojennych*. Red. A. Hejmej. Kraków 2002.

¹⁶ R. Wellek, A. Warren, *Eufonia, rytm i metrum*. W: *Teoria literatury*. Przeł. J. Krynicki, I. Sieradzki, M. Żurowski. Red., posł. M. Żurowski. Wyd. 2. Warszawa 1975, s. 206.

¹⁷ H. Poświatowska, list do J. Aleksandrowicza, z Yonkers, z 8 III 1959. L 135.

I nie chcę pisać żadnych mądrych rzeczy [...]. Ty znowu powiesz – „to wszystko jest bardzo zwyczajne”. Wiem, że zwyczajne i dlatego właśnie piękne¹⁸.

Dbałość o harmonię i melodykę poezji nie były Poświatowskiej nigdy obojętne. Świadczy o tym sposób jej pracy nad tłumaczeniami, pełen troski o brzmieniową wierność względem oryginału:

Halina zajmowała się również przekładami. Kiedy chciała przetłumaczyć wiersz, słuchała najpierw jakiegoś tekstu w tym języku. Wsłuchiwała się w jego melodię. Dopiero później dobierała do niej słowa odpowiadające treści oryginału. Chciała, żeby wiersz był lekki, śpiewny i względnie prawdziwy¹⁹.

Każdy język posiada indywidualną przestrzeń dźwiękową, zarówno w brzmieniu poszczególnych głosek („cechy podstawowe” – warunkujące eufonię), jak i w połączeniach wyrazowych i międzywyrazowych („cechy relacyjne” – warunkujące istnienie rytmu i metrum)²⁰. Roman Jakobson, opisując „symbolizm dźwięków”, przywołuje badania Gabelentza, Grammonta, Sapira, Jespersena, Newmana, Peterfálviego, Browna i Fónagya, dowodzące wewnętrznych, naturalnych skojarzeń podobieństw poszczególnych dźwięków z konkretnym znaczeniem²¹. Głoski mogą konotować sensy dotyczące rozmiaru, szybkości, czasu, przestrzeni, odległości, wagi, stabilności, koloru, barwy, charakteru. Obszar skojarzeń dźwiękowych jest wspólny dla użytkowników jednego języka. Nagromadzenie poszczególnych głosek, celowa ich organizacja, stanowi produkcję znaczeń korespondujących z semantyką słów na zasadzie zgodności lub polemiki. Poezja, jak dookreśla Jakobson, stwarza specjalną przestrzeń do wykorzystania możliwości dźwięków jako nośników dodatkowych i ukrytych znaczeń²².

Poświatowska niejednokrotnie sięgała po motywy muzyczne: opisy lub próby naśladowania dźwięków natury i kultury, metafory z wykorzystaniem muzycznej terminologii, porównania uczuć, zjawisk i obserwacji do dźwięków lub instrumentów, synestezje²³. O najistotniejszych kwestiach poetka wypowiadała się za pomocą muzycznych metafor: o życiu, że „posypało się dźwiękiem” (*Na złamanie karku*. P-1 51), a o śmierci – że przyniesie ciszę tak wielką, „jak gdyby we wszystkich orkiestrach umarły / bębny” (***) *kiedyś przyjdzie wielkie pogodzenie...* P-2

¹⁸ H. Poświatowska, list do I. Morawskiego, z Częstochowy, z IV 1957. L 41.

¹⁹ B. Panczenko-Kresowska, *Była zwyczajną dziewczyną*. J 182.

²⁰ Sformułowanie „cechy podstawowe i relacyjne” podają za Wellekiem i Warrenem (*op. cit.*, s. 204).

²¹ R. Jakobson, L. Waugh, *Magia dźwięków mowy*. W: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. Wybór, red., wstęp M. R. Mayenowa. T. 1. Warszawa 1989.

²² Zob. na ten temat *ibidem*, s. 330, 338–339:

„Pojęcie wiersza implikuje [...] obecność pewnej specyficznej *ad hoc* organizacji materiału dźwiękowego. [...]

Dźwięki w poezji w sposób konieczny dźwigają na sobie wyraźnie bardziej autonomiczne zadanie i ich związek z poetyką semantyką nie daje się redukować do zwykłej roli wymaganej od nich w ramach konwencjonalnych jednostek w banalnym użyciu języka. W poezji dźwięki języka spon-tanicznie i bezpośrednio spełniają swoją właściwą funkcję semantyczną”.

²³ Zob. A. Wysocka, *O roli zmysłów w obrazie miłości erotycznej*. W: *O miłości układanej ze słów. Obraz miłości erotycznej w polszczyźnie ogólnej oraz poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Anny Świrszczyńskiej i Haliny Poświatowskiej*. Lublin 2009.

końca zdefiniowanym, ale trudnym do ominięcia, gdy mowa o zjawisku naddanej (w sposób niewątpliwy) organizacji brzmieniowej²⁴.

„Muzyczność” oraz jej cechy zostały dokładnie opracowane przez Andrzeja Hejmeja i wypada się zgodzić z postawioną na wstępie badań tezą, iż „nie ma jednej »muzyczności«”²⁵. Przywołany termin winien być doprecyzowany przy każdorazowym użyciu, gdyż niesie ze sobą wiele nieścisłości i rozbieżności, wśród których Hejmej wspomina kwestię podziału muzyki na muzykę kultury i muzykę natury, spojrzenia na „muzyczność” jako na estetykę tekstu bądź też jako na strategię odbioru. Inaczej przedstawia się „muzyczność” w muzyce, literaturze i filozofii. Hejmej podaje:

obszar badań muzyczno-literackich [...] trzeba by rozpatrywać naraz w czterech wytypowanych strefach: bezpośrednich związków literatury z muzyką (pieśń, opera), ogólnej estetyki (opis relacji między sztukami), inspiracji literackich w muzyce oraz, analogicznie, inspiracji muzycznych w literaturze [...]²⁶.

Ze względu na brak ostatecznych rozstrzygnięć co do właściwego i jedyne, określonego znaczenia termin „muzyczność” w niniejszej pracy pozostawiam konsekwentnie zapisany w cudzysłowie.

Bezowocnie można doszukiwać się u Poświatowskiej „muzyczności III”, będącej próbą „wprowadzenia kontekstu konstrukcyjności kompozycji muzycznej w obręb utworu literackiego”²⁷. Interdyscyplinarność w tym wypadku przybiera kształt nie tyle dialogu, co przekładu na inny kod w obrębie samej konstrukcji i stanowi, podług Hejmeja, kwintesencję „muzyczności”. Sytuacje to jednak w literaturze nader rzadko występujące i ograniczone do wąskiego kręgu adresatów: niewielkiego grona wykształconych muzycznie odbiorców literatury. Za pokrewny „muzyczności III” rodzaj związków interdyscyplinarnych uznać można wybór gatunków literackich, połączonych poprzez swe pochodzenie i ukształtowaniem z muzyką, np. ody, hymnu, kołysanki czy piosenki. Wyszczególnione utwory Poświatowskiej są „muzyczne” w I i II sposób ze wskazanych przez badacza. Kolejno należą do nich „wszelkie przejawy odnoszące się do instrumentacji dźwiękowej i prozodii” oraz „tematyzowanie muzyki [...], ale także – akcydentalnie – przedstawianie muzyki w stanie natury”²⁸.

Poświatowska opublikowała za życia trzy zbiory poetyckie o następujących tytułach i datach wydania: *Hymn bałwochwalczy* (1958), *Dzień dzisiejszy* (1963) i *Oda do rąk* (1966). Dwukrotnie zatem zdecydowała się na opatrzenie całego tomu tytułem wskazującym na gatunek literacki, jednakże bliski lub nawet pokrewny muzyce. W tytułach utworów widzimy natomiast nazwy gatunkowe, takie jak *Serenada* (P-1 98), *dytyramb* (P-2 166), *Kołysanka* (P-1 210), *ballada* (P-2 89), *Ballada* (P-2 246). Wbrew oczekiwaniom wiersze sygnowane muzycznym odniesieniem w tytule nie zawsze przejawiają szczególną organizację brzmieniową. Często muzyka jest zaledwie kontekstem zdarzenia, tłem scenerii lirycznej.

²⁴ M. Tomaszewski, *Muzyka i literatura*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. A. Kowalczykowa, J. Bachórz. Wrocław 1991, s. 581.

²⁵ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2000, s. 43.

²⁶ *Ibidem*, s. 49.

²⁷ *Ibidem*, s. 63.

²⁸ *Ibidem*, s. 52.

Paradoks w nazwie „hymn bałwochwalczy” jest tyle oczywisty, co zwodniczy. Gatunek hymnu zwraca nie tylko uwagę ze względu na powszechnie przyznawane mu podniosłość i patos. Hymn to forma silnie ekspresyjna, potencjalnie przeznaczona do realizacji muzycznej, niezwykle zmysłowa, wyrazista, odpowiadająca opiewanej namiętnej miłości do życia. Krótkie, zdecydowane wersy, powtórzenia słów i eufoniczne podobieństwa przyoblekają obrazoburczą z pozoru treść w hymniczną powagę konstrukcji poetyckiej i dźwiękowej. W jednym z wierszy z tomu *Hymn bałwochwalczy* Poświatowska wyznaje:

modłę się do ciebie
jaka to **religia**
w której czci się usta
wygiętego boga przedświtów
ach **religia**
wspaniali bluźniercy
jesteśmy sobie
zamkniętym czworokątnym światem
(*** *jestem dla ciebie czuła...* P-1 58–59)

Zachłanna i zmysłowa miłość do życia spowodowana była zazdrością i buntem wobec losu, który właśnie życia odmawiał. Dlatego w poezji tej odnaleźć można bałwochwalstwo, a nie – pokorne uwielbienia. Pojawia się potrzeba donośnego i zdecydowanego dźwięku, *quasi*-muzycznego doświadczenia. Nawiazanie do pełnej ekspresji formy hymnu w muzyce, często wielogłosowej, dodaje utworom Poświatowskiej siły pozasłownego przekazu.

W wierszu *** *Scheila – masz brunatne ramiona...* (P-1 34) anaforyczne rozpoczynanie każdej zwrotki apostrofą ustala hymniczną, litanijną wręcz powagę i podniosłość. Po bezpośrednim zwrocie do kobiety każdorazowo następuje pauza: „Scheila – masz brunatne ramiona”, „Scheila – masz wargi”, „Scheila – masz skórę”, „Scheila – spójrzałaś ciemno”.

Wypowiedź rytmizują nie tylko konsekwentnie rozłożone pauzy i powtórzenia, lecz także liczba wersów w strofach: 4, 5, 5, 4. Przywołanie imienia bohaterki niczym refrenu jest zasadą organizującą rytmikę i melodykę wiersza, stwarza charakter zaśpiewu. Imię, podobnie jak świętość, domaga się chwili powagi i ciszy. Ciszę sugerują pauzy oraz nagromadzenie szeleszczących, „szepczących” głosek w wyrazach: „Scheila”, „masz”, „spójrzałaś”. Liczba sylab i rozkłady akcentów poddają się pełnym emocji opisom części ciała. Każda ze strof określa doznania związane ze zmysłem dotyku, w strofie drugiej dotyk łączy się ze słuchem, w strofie czwartej – ze wzrokiem. Nawet wrażenia dotyku, które wydają się najważniejsze dla poetki, wymagają cyklicznego dopełnienia przez odczucia pozostałych zmysłów.

Świat przyrody przesycony jest odgłosami i muzyką natury. Do postrzegania zmysłem słuchu odnosi się druga strofa wiersza:

Scheila – masz wargi
na których siadają pszczoły
złote chrabąszcze brzękiem
opowiadają o ich cierpkiej
słodczy –

Przywołane przez poetkę owady już w budowie swoich nazw kryją onomato-

Kolejny utwór opiera się na jukstapozycji, powtórzeniach, pauzach, wyliczeniach, uzgodnieniach spółgłoskowych (przewaga długiej, dźwięcznej, szczelinowej spółgłoski „s”):

życie jest takie długie
stukała szafka kredens i etażerka

życie długie
stół tupał nogami pod stołem

długie
obraz zakołysał się i spadł

długie długie długie
chodnik ułożony krzywo
wygiął się jak wąż
z przetrąconym ogonem

życie jest takie długie
zadzwończyły ramy okien
szkło
pęknięte szkło

długie
posypało się dźwiękiem

życie jest długie
co to –
krew
wyskoczył oknem
piętro – 6

życie jest takie długie
(Na złamanie karku. P-1 51)

Sygnały „muzyczności II” pojawiają się w wierszu wraz z onomatopejami „stukala”, „tupał”, „zadzwończy”, „dzwiękiem”. Samogłoska „u” w prowadzonych przez Jakobsona badaniach jest kojarzona z czymś dużym, długim i wolniejszym, mocniejszym i gorzkim³⁰. Wielokrotne powtarzanie epitetu „długie” i nagromadzenie samogłoski „u” aktywują w wierszu obszar dźwiękowego symbolizmu. Szczelinowe „s”, „sz”, „ż” w nazwach przedmiotów przedłużają dodatkowo epitet „długie”, określający życie. Epitet ten w większym stopniu jest upragniony niż trafny. Czas stukotu szafki, kredensu czy etażerki, tupotu stołu, zakolysania się obrazu i chwili jego spadania zmierzyć można w sekundach. Rytm wiersza, zdecydowane, krótkie urywane frazy, wyrazy o jednej, dwóch lub trzech sylabach – przypominają odgłosy stepowania, wyliczanki, kastanietów. Krótkie, płaskie, tłumione dźwięki: stukot, tupot, upadek; zestawione z dźwiękami długimi i donośnymi: dzwonieniem, echem, obrazują przeciwieństwa życia i śmierci. Poprzez zmienną dynamikę dźwięku ukazane zostało napięcie między czasem a jego brakiem, trwaniem a błyskawicznym przemijaniem. Wers „stół tupał nogami pod stołem”, o niezwykle trudnym sposobie artykulacji, przypomina znany „łamaniec” językowy: „stół z powyłamywanymi nogami”. Zwraca uwagę na realizację dźwiękową utworu, na wymowę i ukształtowanie brzmieniowe.

Długość życia mierzona jest w wierszu za pomocą dźwięku, póki trwa dźwięk – trwa życie (strofy pierwsza i druga). Pragnienie, aby życie było długie, spina tekst klamrą na początku, w środku i na końcu: „życie jest takie długie”. Życie

³⁰ *Ibidem.*

może stać się długie, jeżeli czas, tak jak czyni to osoba mówiąca w wierszu, postrzega się poprzez zmysły – czas natury zastępuje się czasem kultury, czyli osobistym intensywnym doświadczaniem życia (zatrzymywaniem chwil), trwaniem przedmiotów, idei, wspomnień. Te dwa porządki temporalne mieszają się w tekście, powodując niedowierzanie wobec długości życia. Czas dany człowiekowi może być odbierany subiektywnie, może zmieniać swoje metrum i tempo niczym muzyka³¹. Koncentracja i wyłanianie z przestrzeni maleńkich, ale żyjących swoim życiem (wydających dźwięki, poruszających się) przedmiotów: szafki, kredensu, etażerki, stołu, obrazu, służą podkreśleniu ich trwania w biologicznie upływającym czasie.

Urwane frazy „refrenu” („życie jest takie długie”) świadczą o kruchości życia: „życie długie”, „życie jest długie”. Życie jest krótkie, nie ma czasu na pełne powtórzenia, decyduje się ono na skrótowość i pominięcia, jedynie pragnie być „długie długie długie”. Uporczywie i konsekwentnie powtarzany epitet ma oddać pełen okres życia, utrwalić go i uprawomocnić, tak jak słowa wiersza utrwala bardzo uporządkowana kompozycja.

Dźwięk nie tylko akompaniuje trwaniu życia, ale ostrzega również przed jego końcem: „zadzwończyły ramy okien / szkło / pęknięte szkło / długie / posypało się dźwiękiem [...]”. Sytuacja zagrożenia nieustannie towarzyszyła Poświatowskiej, stąd też w jej wierszach występują motywy śmierci, także śmierci samobójczej, skoku z okna, przeraźliwego dźwięku pękającego szkła. Do ukazania próby samobójczej użyto w wierszu słów krótkich, pauz, liczebnika skrótowo zapisanego cyfrą. Życie „posypało się dźwiękiem”, tak jak krucha szyba, pęknięte szkło³².

Z muzyczną techniką powtarzania i przetwarzania motywu zbieżna jest konstrukcja wiersza *Drgający kłębek tęsknoty*. Ekspozycja motywu i jego rozwinięcie – taka zasada zdaje się rządzić wierszem. Pochód tematów przywodzi na myśl konstrukcję fugi. Dodatkowo, dwa pierwsze „tematy” to onomatopeje. Echolalie i aliteracje, rozbijanie słów na sylaby, powtarzanie głosek i wyrazów potwierdzają, iż drgający kłębek tęsknoty – żywe ciało – to obiekt wydający dźwięki. Cieleśność i obecność objawiają się nie tylko poprzez ruch, ale i poprzez dźwięk. Ciało bezwładne to ciało, wokół którego milknie dźwięk:

szept szept szept szept

nocą płoszy sen
zjadliwymi paznokciami gwiazd
poprzez szkło i deszcz

szmer szmer szmer

łapą kota potrąca
mysi grzbiet

³¹ Zob. J. Marx, *Przeznaczenie to jeszcze nie los*. W zb.: *Kaskaderzy literatury*. Red. E. Kolbus. Łódź 1990. – B. Morzyńska-Wróse, *Zmiany w czasie*. W: „zawsze byłam tu...”

³² Prób samobójczych poetki domyślać się można z relacji jej przyjaciół i znajomych. L. Zgoda (*Jej oczyma patrzę na Kraków*. J 302) wspomina:

„Wróciłem kiedyś z Paryża [...], a Halina leżała w szpitalu. To była taka szczególna historia... [...]

Pytam, jak to się stało, że... a ona: »No tak, ludziom się wydaje, że nie chciało mi się żyć, a mnie się chciało i chce. Bardzo. Tylko powiedz – jak?«”.

R. Kłysz (*Jak ważka*. J 106): „Leciła jak ćma do ognia. Spalała się w tych emocjach. Tak łapczywie chwytła chwile. I ta próba samobójstwa, która odbiła się na jej późniejszym samopoczuciu”.

krew krew krew
 chłęptana chciwie miękkim językiem
po – ca – lu – nek warg
 oczekujących tyle
 od cieni narosłych w kątach
 pajęczyna owinięta dokoła szyi
 pulsującej pragnieniem
 zaciska dławi
liść liść liść
 nieżywe drzewo
 w ostatnim tchnieniu
 urodziło trupa
nić nić
 bezwładne ciało kołysze
 snują się pająki gwiazd
 gwiazd

Skoro dźwięk jest oznaką życia, symbolem śmierci staje się cisza:

krzyk umierającego ptaka
 poprzez roznute pręty włosów
 stężała cisza oparta
 o chwiejne ramię melodii
 [.]
 miłość odeszła
 (Niedziela. P-1 44)

Ramię melodii nie jest stałe i pewne, nie daje schronienia na wieczność. Zastygająca cisza oznacza koniec. Krzyk był ostatnim tchnieniem życia. W przestrzeni tej strofy rozgrywa się akustyczna walka o życie, życie rozpięte pomiędzy krzykiem a ciszą. Chwiejność melodii, jej możliwy do unaocznienia zapis przebiegu na pięciolinii wraz ze szczegółami dotyczącymi tempa, metrum, wysokości dźwięku, dynamiki pozwalają przyrównać ją do zapisu przebiegu równie niepewnego życia, zmiennego elektrokardiogramu uderzeń serca.

W świetle niniejszych rozważań nasuwa się konkluzja, iż dźwięki w poezji Poświatowskiej są silnie zabarwione emocjonalnie, wyraźnie zdynamizowane. W większości przypadków jest to albo dźwięk o wysokim natężeniu i szybkim, zdecydowanym tempie: krzyk, wołanie, albo też delikatny, zmysłowy, ściszony szept, szelest, szum, śpiew, konsonans. Jak zauważa Wiesława Wantuch: „balansowanie między ciszą a wybuchem, między skrajnymi doznaniem, między najrozmaitszymi opozycjami konstytuuje język artystyczny Haliny Poświatowskiej”³³.

Szczególnie bliskim autorce *Hymnu bałwochwalczego* i wykorzystanym w poezji gatunkiem literacko-muzycznym jest piosenka:

zaszeleścimy anielsko
 skrzydłami o pociemniałych zgłoskach
 zaśpiewamy piosenkę
 o ludzkiej prostej miłości
 (Wieczny finał. P-1 82)

Szeleszczenie jest specyficznym rodzajem dźwięku, rodzi się z dotyku, pocie-

³³ Wantuch, *op. cit.*, s. 53.

rania powierzchni. Po raz kolejny poetka łączy zmysł słuchu ze zmysłem dotyku. „Pociemniałe zgłoski” to przykład synestezji wzrokowo-dźwiękowej, hiperbolizacji doświadczeń zmysłowych, ale także można je uznać za zgłoski o przewodzie spółgłosek. Głoski wychodzą poza obręb mowy, stają się tworzywem muzycznym.

Tom *Hymn bałwochwalczy* w całości wykazuje tendencje do śpiewności. Bardzo sensualna, somatyczna idea wierszy, kipiąca zmysłowością i energią, łączy się z hymnicznym, silnym i doniosłym brzmieniem oraz z uporządkowaną, zwrotkową konstrukcją większości tekstów. Miłość zmysłowa przyjmuje równie zmysłowy – „muzyczny” kształt. Na „śpiewność” tomu zwraca uwagę Stanisław Stabro:

Rodzaj rytmiki i charakter owego łagodnego zaśpiewu, jaki w jej wyniku otrzymujemy, brzmi w sporej grupie utworów szczególnie z debiutanckiego tomu – czechowiczowską nutą. Zdobyła się jednak [Poświatowska] na własną, indywidualną propozycję estetyczną, będącą poetką określonej postawy i określonego stosunku do świata³⁴.

W zbiorze *Oda do rąk* Poświatowska w autorskich wierszach (tom zawiera także tłumaczenia) rzadziej sięga po symbole i metaforykę związaną z muzyką. Współgra to z wymową wierszy – bardziej ściszoną i dojrzałą, mocniej skupioną nad bolesnym przemijaniem niż w pierwszym tomie, trafniej odpowiadającą elegijnemu nastrojowi niż odzie. W wierszu otwierającym *Odę do rąk* poetka zaznacza: „nie mam dawnej czułości dla mojego ciała / jednak je toleruję jak pociągowe zwierzę [...]” (***) *nie mam dawnej czułości...* P-1 301). Z akustycznych i muzycznych nawiązań wśród utworów Poświatowskiej w tomie tym odnaleźć można jedynie następujące: śpiewanie (*protest*, ***) *modłę się do zieleni*), hymn (*protest*), szelest papieru (***) *trzeba życzyć temu kotu...*), muzykę sfer niebieskich (***) *jaki to piękny szkielec...*), krzyk (*naprzeciw obrazu*, ***) *zawsze kiedy chcę żyć krzyczę...*), śpiew (***) *mówił – że kocha mówił...*). Zdecydowanie rzadsze odwoływanie się do motywów muzycznych wolno tłumaczyć poczuciem odchodzenia życia, wzmogoną sytuacją osłabienia i zmęczeniem ciągłą walką. To jednak w barwach i zapachach poetka szukała swojego schronienia. Być może właśnie ze względu na największy ładunek emocjonalny w stosunku do innych kodów komunikacyjnych i na najsilniejsze oddziaływanie bodziec słuchowy nie zawsze był preferowany przez Poświatowską. Świadectwem mechanizmu wypierającego przestrzeń akustyczną w szczególnie trudnych momentach życia jest fragment listu poetki do Ireneusza Morawskiego:

Czepiam się barw i zapachów, ciągle muszę potwierdzać swoje istnienie. Tylko muzyki nie słucham, bo nie umiem. Wszystko jest świeże, nowe, upragnione – w tym moim świecie nie ma odrobiny przesyty – jest tylko głód. Nie do ugłaskania, (nie) do zabicia, bo już chyba za duży³⁵.

Z tomu *Oda do rąk* pochodzi wiersz prezentujący kolejny typ związków poezji z muzyką, obrazujący filozoficzną, Pitagorejską koncepcję *harmonia mundi*:

jaki to piękny szkielec
gdyby przycisnąć usta

³⁴ S. Stabro, wstęp w: H. Poświatowska, *Poezje wybrane*. Warszawa 1976, s. 18.

³⁵ H. Poświatowska, list do I. Morawskiego, z Częstochowy, z V 1958. L 54.

odpowiedziałby pocałunkiem
kość misternie związana z **kością**
 owinięta w elastyczne włókna

kiedy idzie ulicą
 demonstruje **dokładność**
 z jaką staw się zgina, rozgina

 w **płynności** jego ruchów
 jest **muzyka** niebieskich sfer
o – jedną trzymam w dłoni

 [.]
 jaki to kruchy **szkielet**
 rozpada się w proch
 przy łada niepowodzeniu
 (***) *jaki to piękny szkielet...* P-1 321)

Musica mundana, obejmująca muzykę całego kosmosu i wszystkich sfer, była porządkiem świata, porządkiem, w którym człowiek mógł odnaleźć swoje miejsce w przestrzeni natury i kultury, biologii i intelektu, ograniczoności i nieograniczoności. System myślowy Pitagorasa opierał się na idei dwoistości, ukazującej dzieśnię przeciwstawnych zasad, wśród których odnalezienie racjonalnej i spójnej więzi było celem filozofii. Najważniejszą dychotomię stanowił podział na to, co ograniczone i nieograniczone, kolejnymi parami przeciwieństw były np.: męskie–żeńskie, spoczywające – poruszające się. System tych opozycji występuje w poezji Poświatowskiej. Podobnie jak występuje pitagorejska *musica humana* – „nieustająca, lecz niesłyszalna muzyka wytwarzana przez każdy organizm, a wyrażająca się przede wszystkim w harmonijnym (lub nieharmonijnym) współbrzmieniu pomiędzy ciałem a duszą [...]”³⁶.

Pitagoras zastosował monochord, przyrząd stanowiący pomost między poznaniem intelektualnym a postrzeganiem zmysłowym. Przyrząd ten pozwalał „usłyszeć” proporcję liczbową i „zobaczyć” interwał muzyczny. Monochord składał się z naciągniętej struny i dającego się przesuwac mostka. Przesuwając mostek, skracano „grającą” część struny. Ustawiając mostek dokładnie pośrodku, Pitagoras otrzymał matematyczny stosunek 2:1 (czyli stosunek połowy do całości). Uderzona struna brzmiała oktawę wyżej od dźwięku podstawowego. Dzięki proporcji 3:2 uzyskano kwintę, a dzięki 4:3 – kwartę. 9:8 zaś dało liczbową proporcję całego tonu³⁷. Filozof unaoczniał logikę i matematyczne proporcje muzyki, dając początek teorii muzycznej. Muzyka urzeka nie tylko zdolnością emocjonalnego przekazu, ale także matematyczną i pełną harmonii precyzyjną logiką. Muzyka jest systemem i porządkiem, sposobem trwania. Takiego schronienia, „kształtu” szukała dla siebie Poświatowska.

W centrum harmonii świata znajduje się człowiek, to wokół niego kręcą się muzyczne sfery i świat. Zarazem jednak jego byt jest kruchy. W wierszu słysząc nieustanną pracę zgłosek, które także pomiędzy wyrazami, anagramatycznie po-

³⁶ J. James, *Mistrz Pitagoras. W: Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*. Przeł. M. Godyń. Kraków 1996, s. 37.

³⁷ Zob. *ibidem*, s. 42.

wtarzają dwa słowa: „kość” i „szkielet”. Tym, co ożywia szkielet, jest dotyk, a przede wszystkim muzyka nadająca ruchom płynność. Muzyka niebieskich sfer jest słyszalna w ciele człowieka. Człowiek jest niczym kosmos, jego ciało stanowi zbiór ciał niebieskich, poruszających się w przestrzeni kosmicznej. Pitagoras, posługując się pojęciem sfer niebieskich, przyjął, iż sfery te, krążąc wokół środka świata, wywołują swoim regularnym ruchem dźwięk. Żywy szkielet musi odnaleźć w sobie prywatny monochord, który pozwoli ustalić odpowiednie relacje i zależności we własnym ciele. Upragniona harmonia to zgoda z własnym ciałem, *musica humana* oraz zasada organizująca kontakt i relacje z drugim człowiekiem i ze światem. *Musica instrumentalis* i *musica humana*, harmonia duszy i ciała w myśl założeń Pitagorasa mają moc „łagodzenia dzikości serca”. Rytm, pieśń, inkantacje uśmierzają cierpienia duszy i ciała³⁸. W muzyce szukać można ukojenia, kształtu, porządku, harmonii.

Odrębną grupę w tomie *Oda do rąk* stanowią teksty przetłumaczone przez Poświatowską. Właśnie w tej grupie znajduje się poświęcony w całości muzyce wiersz *Katarynka* (P-1 378) Jacques’a Préverta. Utwór nie tylko tematycznie związany jest z instrumentalistyką, lecz jego ukształtowanie i kompozycję można nazwać „muzyczną”. Dorobek literacki Préverta skupia się wokół wierszy-piosenek, często bezpośrednio poddawanych adaptacjom muzycznym. Dla francuskiego poety liryka to „*la langue qui chante*” – „język, który śpiewa”. W opracowaniu muzycznym wiersze Préverta wykonywali m.in. Yves Montand i Édith Piaf, przez Poświatowską słuchani i cenieni³⁹.

Oprócz tytułowej katarynki wiersz prezentuje cały zestaw najrozmaitszych instrumentów: skrzypce, banjo, harfę, grzechotkę, trąbę, flet, harmonię, pianino i wiolonczelę. Skrzący się od echolalii, anafory, powtórzeń i wyliczeń tekst bez zastosowania wykrzykników oddaje atmosferę i dźwięki hałasu przechwałek i przekomarzań bohaterów, którzy swoim „gadaniem” zagłuszają muzykę:

I gadali gadali gadali gadali
o tym na czym grali

³⁸ Zob. *ibidem*, s. 37.

³⁹ J. Roman (*Rówieśnicy*. J 213) zdradza upodobania Poświatowskiej: „Lubiła też słuchać muzyki [...]. Słuchaliśmy i zachwycaliśmy się przywiezionymi ze Stanów i z Paryża płytami Armstronga, Édith Piaf, Joan Baez, Paula Robesona”. Zbigniew Myga, brat poetki, wskazuje, iż płytą, po którą „Haśka” sięgała najczęściej, był album amerykańskiego zespołu folkowego Peter Paul and Mary (wiadomości na podstawie przeprowadzonej przeze mnie rozmowy 19 V 2011 z p. Zbigniewem Mygą w Domu Poezji – Muzeum Haliny Poświatowskiej). Opisując zawartość płytoteki siostry, Myga zwraca uwagę na następujące nazwiska i zespoły: George Gershwin, Joan Baez, The Kingston Trio. Nieobce były młodej poetce także piosenki Kabaretu Starszych Panów. Myga wspomina częste wizyty z siostrą w Piwnicy pod Baranami, Jamie Michalikowej i w Klubie pod Jaszczurami. Epicentrum wydarzeń, a także rozmów o muzyce, była stołówka w Domu Literatów w Krakowie. W Domu Literatów Poświatowska zajmowała pokój obok Hanny Mortkowicz-Olczakowej, której córka zapisała się w historii polskiej piosenki jako współzałożycielka i kronikarka kabaretu Piwnica pod Baranami. Poświatowska знаła na pamięć ścieżkę dźwiękową z musicalu filmowego *High Society* (wyk. Bing Crosby, Grace Kelly, Frank Sinatra, Louis Armstrong). Z muzyki klasycznej w płytotece Poświatowskiej – według wspomnień brata – znajdowały się płyty Giuseppe Verdiego, Johanna Straussa, Gaetana Donizettiego, Nikołaja Rimskiego-Korsakowa, Piotra Czajkowskiego i Fryderyka Chopina. Dom Mygów rozbrzmiewał muzyką – oprócz dźwięków z płyt winylowych można było usłyszeć ojca, Feliksa Mygę, grającego na pianinie. Halina bardzo lubiła śpiewać, jej brat do dziś gra na gitarze.

aż nie słyhać było wcale muzyki
 bo gadali gadali
 gadali
 i grać przestali
 (Katarynka. P-1 378)

Muzykę słów, dźwiękowe echa wspomaga dodatkowo wersyfikacja utworu. W przestrzeni wiersza ciągłego dźwięki jeszcze bardziej się przenikają i nakładają na siebie. Wyrównane do środka w poziomie wersy (poza kwestią wypowiedzaną przez wnuczkę gospodarza) zwracają uwagę na wypełnianie dźwiękiem przestrzeni komunikacyjnej – wersu. Dodatkowo migotliwość znaczeń dźwięków w wierszu podkreśla polisemia wyrazu „grać” – grać na instrumencie, grać w grę (bawić się, np. „gram w klasy i w gonionego”, P-1 379). Wykorzystana zostaje koncepcja tłumaczenia słowa „play” – muzyka to udział, ruch, zaangażowanie.

Dźwięk wydobywający się z katarynki został opatrzony epitetami: „piękny”, „żywy” i „prawdziwy”. Epitety te okazują się złudne, gdy tylko melodia katarynki (przenośnego pudła wytwarzającego dźwięki) porównana zostanie z grą na pianinie, skrzypcach czy wiolonczeli. Tłumaczenie Poświatowskiej oddaje wyczulenie na różnicę pomiędzy instrumentami: katarynką się „kręci”, na instrumentach się „gra”. W przypadku katarynki to maszyna realizuje muzykę, człowiek jedynie ożywia ją za pomocą korby wprawiającej mechanizm w ruch. Sztuka kataryniarza jest nieludzka, akt jej stawania się ma charakter czysto techniczny, pozbawiony indywidualizacji. Jednakże właśnie taka sztuka, popularna i łatwa, budzi śpiącą pod pianinem córkę gospodarza. Wygrywane przez kataryniarza melodie są rozpoznawalne, a popularność wiąże się z siłą oddziaływania i z pozytywnym wartościowaniem: „dźwięk się rozegrał taki piękny / tak żywy i tak prawdziwy” (P-1 378). Powtarzając za Theodorem Adorno słowa o melodiach katarynki, powiedzieć można: „lubić je to niemal tyle, co je rozpoznawać”⁴⁰. Wiersz *Katarynka* jest pytaniem o sztukę, o muzykę i jej konkretyzację.

Poezja, którą Poświatowska wybierała do tłumaczenia, nosi znamiona „muzyczności” w ukształtowaniu poetyckim, a także w doborze gatunkowym. Oprócz *Katarynki* uwagę zwrócić należy na tłumaczenie wierszy Ezry Pounda: *Wyspa na jeziorze* (P-1 371), *Studium estetyki* (P-1 372), *Sestina: Altaforte* (P-1 373), *Canto XIII* (P-1 375). Poetka sprostала tu zadaniu przestrzegania rygorów kompozycyjnych, rytmicznych i rymotwórczych.

Jak już powiedziano, do gatunków łączących się z muzyką Poświatowska nawiązuje także w tytułach autorskich wierszy: *Serenada* (P-1 98), *dytyramb* (P-2 166), *Kołysanka* (P-1 210), *ballada* (P-2 89), *Ballada...* (P-2 246). W przywołanych tu utworach lirycznych odniesienie się do gatunku poetyckiego z wpisana weń programowo „muzyczność” konstruowane jest różnorako. Wbrew oczekiwaniom nie zawsze objawia się w sugerowanym przez tytuł kształcie kompozycyjnym i strukturalnym⁴¹.

⁴⁰ Th. Adorno, *O fetyszyzmie muzyki i o regresji słuchania*. W: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Przeł. K. Krzemiński-Ojak. Wybór, wstęp K. Sauerland. Warszawa 1990, s. 101.

⁴¹ Przykładowo, *Serenada* ma postać wiersza stycznego, rytmu nie organizują także rymy. Tytuł nie tyle wskazuje na gatunek, co na treść, odnosi się do „muzycznej” sytuacji, przywołuje czas i przestrzeń wypełnione dźwiękiem nocnej pieśni miłosnej. Dźwięk serenady ma zwać ukochaną na balkon.

„Coś we mnie tańczy, coś śpiewa” – dźwięk i istnienie

Wierszem na wskroś śpiewnym, rytmicznym i istniejącym poprzez dźwięk jest *Berenika* (P-2 27) z tomu *Jeszcze jedno wspomnienie*. Owo istnienie poprzez dźwięk można rozumieć w kontekście wiersza w dwojaki sposób: utwór poetycki istnieje dzięki związkom z muzyką (aliteracje, śpiewność, krótkie, silnie zrytmizowane refreny – przyśpiewki: „aj”, eufoniczna harmonia, dający się wysłyszeć „rytm–podmiot”⁴²), ale można to też powiedzieć o ciele bohaterki – ona sama jest niczym żywy instrument. Nie tylko słowa, lecz i przedmioty, osoby oraz dźwięki mają „muzyczną” naturę. Berenika istnieje wydając dźwięki:

kiedy bosą Berenikę
sprzedawali na rynku
aj aj aj
miała płaczące kolczyki
i bransoletki
które śpiewały cienko
aj aj
przyszedł z ciemną brwią ubogi
a miał tylko dwadzieścia lat
aj aj
przystanął
popatrzył na jej nogi
na tańczące kolczyki
aj
Berenika czarnooka bosa
zarzuciła ręce na głowę
palce wmodliła we włosy
bransoletki ciężko
aj aj
odszedł z ciemną brwią ubogi
Bereniko
przyszedł
z workiem pieniędzy starzec
i zarzucił na szyję powróżek
poprowadził
aj
Berenikę bosostopą
w rozplakanych kolczykach
na stypę
na stypę
aj aj [P-2 27–28]

W skocznym tempie wirują bose stopy, ożywione rytmem podobnym do flamenco – stanowczym i szybkim⁴³. Stopy ludzkie wpadają w taniec i pobudzają

⁴² „Rytm–podmiot” to figura wykraczająca poza metrum. Jak podaje A. Dziadek (*Teoretycznoliterackie ujęcia rytmu i podmiotu* [Henri Meschonnic i Julia Kristeva]). W: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999, s. 31) „rytm traktowany jest jako »szczególna konfiguracja ruchomego«, jako »charakterystyczny układ części w całości«, jako »forma ruchu«. Właśnie te wyliczone właściwości pozwalają uzgodnić pojęcia rytmu i dyskursu”. A także: „Rytm, jak pożądanie, nie jest znany podmiotowi pisania. Ten podmiot nie panuje nad nim. Oto dłaczego rytm wykracza poza metrum” (*ibidem*, s. 1, przypis 15).

⁴³ Muzykę hiszpańską, zwłaszcza zaś rytmy flamenco (bliskie zarówno królestwu Erosa, jak i Tanatosa), Poświatowska darzyła szczególnym upodobaniem:

ciało, stopy poetyckie ożywiają i konstytuują wiersz. Jakże jednak blisko w lirycznej przestrzeni aliteracji od „stopy” do „stypy” – tak blisko, jak delikatna była granica życia i śmierci dla Poświatowskiej: w sposób niepostrzeżony i nieomal bezwiedny mogła ją ona przekroczyć. Każdy żywszy ruch stopy mógł zaprowadzić poetkę na stypę. „Płaczące” i „tańczące” kołczyki, bransoletki „śpiewają cienko” – Berenika, jeszcze wolna, jeszcze nie sprzedana, ruchem ciała potrząsa ozdobami, zmysłowo i kusząco otacza się magiczną, rytualną przestrzenią dźwięku. Kobieta ożywia przedmioty (personifikacja), nadając im zdolność do wygrywania melodii. Muzyka, którą bohaterka wiersza wydobywa z bransoletek i kołczyków, jest istotniejsza od kształtu czy koloru owych ozdób. Swoista to sytuacja i zapewne nieprzypadkowe zdarzenie, iż Poświatowska odbiera biżuterii jej walory wizualne, kierując uwagę odbiorcy ku zmysłowi słuchu. Rytm i słowa mówią o muzyce, wrażenie to poddane zostaje hiperbolizacji i kondensacji poprzez refreny – echo-lalie: „aj aj aj”. „Muzyczność” wiersza porywa stopy, dlatego tak znaczący jest w utworze ruch, sygnalizowany poprzez taniec oraz następujący szereg czasowników: „przyszedł”, „przystanął”, „zarzuciła”, „odszedł”, „zarzucił”, „poprowadził”. Zmienna dynamika dźwięku (kadencji, antykadencji, różnej liczby powtórzeń, wielokropka, aliteracji) idzie w parze z opisywaną różnicą w dynamice ruchu. Berenika jest „poprowadzona” na stypę niczym partnerka w tańcu. Młodzieniec zabiera kobietę, przewodzi, tańczy „chodzonego”. Nie jest to jednak radosny taniec weselny, lecz kroki zmierzające na uroczystość pogrzebową. Z chwilą sprzedania bohaterki następuje przeniesienie – tupiące ciało ma zastąpić grające ozdoby (figura synekdochy). Berenika staje się „kobietą-instrumentem”. Jej dźwięczne imię domaga się życia – równe, dwuliterowe sylaby, podobne do nazw dźwięków w gamie muzycznej (do-re-mi-fa : Be-re-ni-ka) sprawiają, że miano to odpowiada postaci „kobiety-instrumentu”. Krótki, rwący, prowokujący do ruchu rytm imituje

„Pasjonowała się muzyką, zwłaszcza hiszpańską. Mam na to dowód, bo dostałem od niej płytę: *Anthology of Cantate Flamenco. Cantos sin guitarra*. Jest potwornie zdarta, zniszczona, ale ma swoją historię. To osobliwa płyta. Budziła w Halinie ogromne emocje i strach jednocześnie. W końcu powiedziała do mnie: »Ryszard, ja nie mogę słuchać tej płyty – weź ją do domu«. [...]”

Utwór, który budził w Halinie lęk i niepokój, jakby odpychał ją od tej płyty i równocześnie przyciągał. Potem była to ulubiona płyta Jerzego Andrzejewskiego. Zawsze, ilekroć odwiedzał mnie, zaczynaliśmy od słuchania tej budzącej lęk w Poświatowskiej muzyki [...]. To prawdziwa muzyka flamenco, a utwór, o którym mówię [*Çuatro saetas* – wyk. L. de Triana i R. Montoya – A. W.], to tzw. *saetas* – pieśni wielkopostne [...].

Nie słucham teraz tej płyty – traktuję ją jak relikwię. [...] Kiedy była nowa, robiła niesamowite wrażenie. Przecież mówi o śmierci...

Halina fascynowała się kulturą hiszpańską. Uwielbiała Lorkę i poetów tworzących przed puczem faszystowskim. Gdy spotykaliśmy się u kogoś z nas na Krupniczej, Jaś Zych [Jan Zych – poeta, tłumacz od lat mieszkający w Meksyku – A. W.] najpierw czytał wiersze w oryginale, a potem wspólnie tłumaczyliśmy urządzając wieczory hiszpańskie. Bawiliśmy się przekładając te wiersze na polski” (K ł y ś, *op. cit.* J 105–106).

W jednym z listów do matki (Yonkers, 13 V 1959) H. Poświatowska (L 157) sama wyznaje: „się nasłuchiłam najpiękniejszej muzyki, bo hiszpańskiej [...]”. Brat poetki, Zbigniew Myga, zwraca uwagę na upodobanie siostry do muzyki andaluzyjskiej, meksykańskiej. Znaczną rolę w zaprezentowaniu Poświatowskiej tej muzyki odegrał przyjaciel poetki, Tadeusz Nowak, ówczesny *attaché* kulturalny Ambasady Polskiej w Meksyku Mary (wiadomości na podstawie przeprowadzonej przeze mnie rozmowy 19 V 2011 z p. Zbigniewem Mygą w Domu Poezji – Muzeum Haliny Poświatowskiej).

muzyczną technikę artykulacji *staccato*, w której kolejne dźwięki są grane oddzielnie ze skracaniem ich wartości. Posługując się nazwą tej artykulacji, poetka charakteryzowała w swych utworach bicie serca: „szelest moich kroków i szept, szept, szept – rytmiczne staccato mojego serca” (***) *Chciałabym ci nakreślić portret dziewanny z profilu...* P-2 241).

Figura „kobiety-instrumentu” pojawia się także w innych wierszach, w których kostki nóg zostają porównane do kastanietów:

a co mi
kostki nóg
pobrzękują w takt kastanietów
cienkie kości
żyją osobno od ciała
(***) *a co mi...* P-1 192)

to dla ciebie – posłuchaj – w dalekiej Andaluzji
kostki nóg kastanietom posłuszne
dźwięczą
(***) *gwiazdy mają odkryte piersi tureckich niewolnic...* P-1 271)

Tragizm i przewrotność wiersza kryją się w odmienności od przewidywanego na podstawie wcześniejszych rozważań paradygmatu: dźwięk = życie. Berenika, ta, która przynosi dźwięk i ruch, która jest pełna i obfitująca w życie, kończy na stypie. Nie w tańcu weselnym jest prowadzona, lecz ku obrządkom pogrzebowym. Podobny tragizm i przewrotność losu spotkały Poświatowską. Im bardziej chciała zanurzyć się w bezpośredniości zdarzeń, tym szybciej się od nich oddalała.

Kończąca, śpiewna i roztańczona echolalia „aj aj aj” z trzeciego wersu zamienia się w elegijny i żalobnie „jęczący” refren „aj aj aj” w strofie ostatniej. W świetle finalnej sceny wiersza zawodzi także imię, tłumaczące się jako „przynosząca zwycięstwo” (gr. *phérō* – ‘niosę’, *níkē* – ‘zwycięstwo’)⁴⁴.

Koncepcja „muzyczności” słów i poezji jest dla Poświatowskiej częścią filozofii egzystencji, sposobem istnienia:

Jesteś dla mnie **szeregiem zielonych liter dźwięczących** miło [...].
(*Taki list*. P-1 229)

lubię tęsknić
wspinać się po poręczu dźwięku i koloru

⁴⁴ *Berenika*. Hasło w: J. Grzenia, *Słownik imion*. Warszawa 2002, s. 72–73. Imię Berenika było bliskie Poświatowskiej przynajmniej z zaświadczonych powodów. Murzynka, z którą H. Poświatowska (*Opowieść dla przyjaciela*. Kraków 1996, s. 14) dzieliła salę w Hahemann Hospital w Filadelfii, miała na imię Berenice – „Dzięki wspaniałomyślności swych braci Berenice będzie mogła pójść na operację już za kilka dni”. H. Poświatowska (list do J. Aleksandrowicza, z Yonkers, z 3 IX 1958. L 82) lubiła patrzeć na gwiazdy, wśród nich wyróżniała gwiazdozbiór o nazwie „Warkocz Bereniki”: „mam ochotę łączyć pod kasztanem i patrzeć na gwiazdy. Podobno takie same – Wielki Wóz – Kasjopeja – Warkocz Bereniki – mój Kraków – życie. Takie ładne życie – takie niebezpieczne – z ciemną kreską w poprzek”. Jak podaje Grzenia, nazwa gwiazdozbioru pochodzi od imienia żony Ptolemeusza III Eurgetesa (III w. p.n.e.), która, gdy jej mąż wybrał się na wyprawę wojenną do Syrii, ślubowała złożyć swe piękne włosy bogom w ofierze, jeśli powróci on szczęśliwie. Przrzeczenie spełniła, jednak warkocz złożony w świątyni Aresa zniknął. Imię Berenika spotkać można w literaturze klasycznej, m.in. w tragediach P. Corneille’a *Tytus i Berenika* i J. A. Racine’a *Berenika*.

w usta otwarte chwytać
 zapach zmarznięty
 (** *lubię tęsknić...* P-1 157)

chciałabym je zakłąć w płótno
 albo w **dźwięk**
 kiedy płyną
 na skrzydłach mocnych
 [.]
 [.]

ptaki schodzą z nieba
 (** *chciałabym ją zakłąć w płótno...* P-1 282)

więc jesteś jesteś jesteś
daj niech sprawdzę
 [.]

jeszcze głos twój usłyszeć chcę
 (** *więc jesteś jesteś jesteś...* P-2 95)

cztery strony podwórka
kotek – kici kici
piesek – hau hau
 (** *mała malutka nie odchodź...* P-2 198)

Zmysły, w tym również zmysł słuchu, są drogą poznania, zweryfikowania i potwierdzenia nie tylko obecności drugiego człowieka i otaczającej rzeczywistości, lecz także własnego istnienia. Pozwalają rozróżnić sąd innych o naszej obecności i poczucie samoświadomości:

mówili o oczach patrzą
 a moje oczy niespokojne
 tańczyły na czubkach palców
 w takt wścieklej nienapisanej melodii

melodia dźwięczała w uszach
 o których mówili że są
 a one klęczały zasłuchane
 przymykając powieki
 (** *mówili o oczach: patrz...* P-2 152)

Kobieta samą siebie postrzega jako rezonator, swoisty „instrument słuchający”. Podmiot mówiący w wierszu dokonuje personifikacji i alegoryzacji zmysłów – stają się one samodzielne. Niczym przedmioty w manierystycznych kompozycjach obrazów Giuseppe Arcimbolda zmysły „żyją inaczej” – przejawiają nieskrępowane działanie: oczy „tańczą na czubkach palców”, uszy klęczą, usta miotają ogniem gorących iskier. Kobieta zmienia się w przestrzeń akustyczną, gdyż ożywione zmysły postępują „w takt wścieklej nienapisanej melodii”, pozostają „zasłuchane”, ich siła witalna budzi się z wewnętrznej muzyki ciała, muzyki, która gra w kobiecie. W obrazach poetyckich Poświatowskiej kobieta nie tylko produkuje dźwięk, ale jest także aktywnym odbiorcą, słuchaczem i rezonatorem dźwięku.

„Udźwiękowanie” poezji

Poezja Poświatowskiej wchodzi w związki z muzyką nie tylko ze względu na motywy i metafory muzyczne, dialog z gatunkami lirycznymi mającymi wybitnie „muzyczne” korzenie oraz predyspozycje. Owe zależności nie kończą się także na szczególnym ukształtowaniu brzmieniowym, rytmicznym i prozodycznym utworów. Kryjący się w wierszach poetki potencjał komunikacyjny, obejmujący zarówno ważki temat, jak i jego kompozycję, został wybrany przez Tadeusza Bairda jako materiał odpowiedni do „udźwiękowania (umuzycznienia)”. Pojęcia te, zapożyczone od Krystyny Tarnawskiej-Kaczorowskiej, należy rozumieć jako „jawną i raz na zawsze ustaloną egzystencję i konkretyzację dźwięku i słowa, muzyki i tekstu, w którym warstwa słowna dysponuje i rozporządza muzycznym instrumentarium”⁴⁵. Wśród tekstów *Pięciu pieśni na mezzosopran i orkiestrę kameralną do słów Haliny Poświatowskiej* trudno dopatrzeć się śladów „muzyczności I i II”. Baird wybrał wiersze, w których muzyki brak, lub, inaczej mówiąc, w których na dodanie muzyki jest miejsce. Owo miejsce, przestrzeń potrzebną muzycznej ekspresji, tworzy tekst pełen dramatycznych napięć, kryjący szeroki potencjał emocjonalny. Ujawnieniom tychże emocji, ich eksplozji w sposób bezpośredni, służyć ma „udźwiękowanie”. Kompozytor pomaga działać słowom, oprawiając je odpowiednim dźwiękiem, wyzwala ich energię, czyni przekaz bezpośrednim i natychmiastowym. Paradoksalnie i przewrotnie: brak „muzyczności” (rozumianej w świetle teorii literatury) w wybranych pięciu wierszach jest podstawą do związków z muzyką, do zespolenia słowa z dźwiękiem.

Relacje między słowem a muzyką w utworze wokalnie-instrumentalnym Bairda zwróciły uwagę muzykologów. Jak podaje Tarnawska-Kaczorowska

zależność to swoista: spontanicznie dobrowolna i dopingująca, rekompensowana – paradoksalnie – dużym stopniem inicjatywy ze strony muzyki, „atakującej” i aktywizującej tekst wielorako (deformacją, sublimacją, uczytelnieniem, komponowaniem nowej całości formalnej lub znaczeniowej itp.) [...] ⁴⁶.

Tekst poetycki pozostaje bytem autonomicznym, a z połączenia słowa i muzyki tworzy się nowa jakość artystyczna. Pieśni Bairda są rodzajem muzycznej interpretacji, tłumaczeniem języka słów na język muzyki, czyli kod bardziej bezpośredni. Przede wszystkim jednak stanowią muzyczną odpowiedź, próbę podjęcia dialogu zarówno na płaszczyźnie emocji, jak i znaczeń.

Słowo i dźwięk spotykają się wzdłuż granicy, którą nazwać należy napięciem, wewnętrzną dysharmonią, emocjonalnym i filozoficznym rozdarciem między życiem a śmiercią, naturą a kulturą, szeptem a krzykiem, ruchem a statycznością, *più piano pianissimo* a *forte*, *adagio* a *allegro*. Liczne zmiany tempa, wielokrotnie pojawiające się crescendo i diminuenda świadczą o nieustającym dialogu między

⁴⁵ K. Tarnawska-Kaczorowska, *Tadeusz Baird – Pięć pieśni do słów Haliny Poświatowskiej*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Krakowie” 1997, nr 2. Na stronie internetowej: http://www.koniczynka.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=575&Itemid=94 (data dostępu: 12 X 2011). Określenia dotyczące agogiki i dynamiki dźwięku oraz analizy, parafrazy i cytaty fragmentów kompozycji T. Bairda podane zostały na podstawie jego publikacji partytury: *Pięć pieśni na mezzosopran i orkiestrę kameralną do słów Haliny Poświatowskiej*. Partytura. Kraków 1969.

⁴⁶ Tarnawska-Kaczorowska, *op. cit.*

biegunami życia i śmierci, natury i kultury, ruchu i bezruchu, ciszy i krzyku, czyjejs obecności i samotności. Zabiegom dynamicznym i frazowaniu towarzyszą powtórzenia wersów poetyckich, jak w następującym fragmencie *Pieśni I*:



W *Pięciu pieśniach* [...] do słów Haliny Poświatowskiej partia solowa okazuje się przewodzić całej kompozycji, wszystko inne odgrywa rolę tła, stanowi swoiste dopełnienie brzmieniowe zasadniczej linii. Wraz z pojawieniem się partii wokalne faktura partii instrumentalnych staje się cieniasta. Gdy tekst wydaje się bardziej nasycony emocjonalnie, faktura partii wokalne zagęszcza się. Muzyka „udźwięcznia poezję”, poezja czyni muzykę „liryczną”. Jak komentuje w recenzji Marzena Kotyńska:

interpretacja muzyczna oddaje całe nasycenie emocjonalne tekstu, zbliżając się nawet chwila mi do ilustracyjności [...].

Główną – i jedynie ciągłą – linię głosu uzupełnia kameralna kontrapunktka „rozsypanych” motywów i subtelna gra barw pojedynczych dźwięków [...]. Bairdowską interpretację tekstów Haliny Poświatowskiej można więc odczytać jako poezję ubarwioną zaledwie muzyką [...] ⁴⁷.

Czyżby więc niewypowiedziane „napięcia” w poezji Poświatowskiej były ową „struną grającą”, sprawiającą, że poezji tej nie trzeba zbyt mocno ubogacać, wystarczy „zaledwie ubarwić muzyką”? Spośród wierszy Poświatowskiej wybrał Baird nie te, które w sobie zawierają „muzyczność” (tematyczną, kompozycyjną czy eufoniczną), lecz które swoim wewnętrznym potencjałem komunikacyjnym, emocjonalnością, dramatem niewypowiedzianego, stwarzają miejsce na związki z muzyką.

Odpowiedniość emocjonalna na linii „utwór liryczny” – „utwór muzyczny” jest dla Bairda czynnikiem decydującym o wyborze tekstów poetyckich. Poezja wchodzi w związki z muzyką zwłaszcza na obszarze odczuć i emocji, wrażeń bezpośrednich, nie zaś w obrębie kompozycji czy tematu:

Mam taki utwór, do którego jestem szczególnie przywiązany [...] – *Pięć pieśni do słów Haliny Poświatowskiej na mezzosopran i szesnaście instrumentów*.

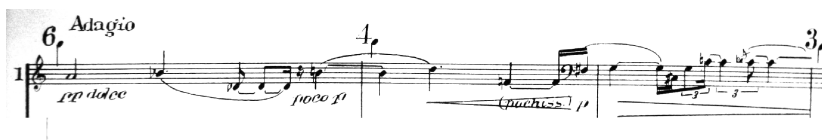
Kiedy miałem zamiar napisać cykl wokalnie-instrumentalny, cykl pieśni na głos z niewielką orkiestrą, przeżywałem dość trudne dla siebie chwile. Szukałem tekstów poetyckich, których

⁴⁷ M. Kotyńska, *Pieśni Tadeusza Bairda*. „Ruch Muzyczny” 1968, nr 23, s. 10.

nastrój, charakter, treść możliwie dokładnie odzwierciedlałyby moje ówczesne stany wewnętrzne czy też przeżycia. [...]

Ich [tj. wierszy Poświatowskiej] ton, klimat, nastrój były czymś bardzo zbliżonym do tego, czego poszukiwałem⁴⁸.

Częste zmiany metrum (w niektórych fragmentach kompozycji – w każdym takcie!), krótkie wartości rytmiczne (tworzące nerwowy nastrój, obrazujące migotliwość znaczeń i chwiejność emocji, ilustrujące trzepot skrzydeł i bicie serca), *glissando*, *burdon* (oznaczony falistą linią drżący, wibrujący dźwięk), określenia artykulacyjne, takie jak *dolce*, *delicato*, *espressivo*, niespodziewane i nagłe obniżenia wysokości dźwięku (nawet o odległość większą niż jedna oktawa, zmiana klucza muzycznego na przestrzeni dwóch nut, w obrębie jednego taktu!) są transpozycją na kod muzyczny ekspresji wyrażonej w języku:



Zbiegające i rozbiegające się linie, tzw. belki, łączące wartości rytmiczne, oznaczają stopniowe przyspieszanie i zwalnianie rytmu w sposób podobny do rozpędzania się i hamowania:



Tarnawska-Kaczorowska komentuje ów fakt następująco:

Jak kostki do gry, wprawione w ruch raz mniejszą, innym razem większą energią ręki, tak mikroelementy [...] skupisk, konstelacji dźwiękowych rozsypują się, różnicują rytmicznie, nabierają rozmachu i powietrza, emanuje z nich utajone życie i ekspresja⁴⁹.

Wsluchując się w przejmujące wykonanie *Pięciu pieśni* [...], odczuć można nastrój grozy, napięcia, niepokoju, zaskoczenia, ale także ogromnej siły, tajemniczej i uwodzącej mocy. W *Pieśni III*, rozpoczynającej się od słów „Boże mój, zmiłuj

⁴⁸ T. Baird, *Pięć pieśni do słów Haliny Poświatowskiej*. J 42. Na podstawie audycji radiowej *Niedzielne spotkania* (7 III 1982).

⁴⁹ Tarnawska-Kaczorowska, *op. cit.*, s. 81.

się nade mną...”, ważną rolę, ilustrującą żal, ból, smutek i napięcie, odgrywają septymy – wielka (na słowie „wino”) i mała (na słowie „płomień”):



W spojrzeniu Bairda można dostrzec następujący związek między poezją Poświatowskiej a muzyką: ukryte w wierszach życie daje energię szukającą muzycznego ujęcia. Ciekawym spostrzeżeniem odnoszącym się do agogiki Bairdowskich pieśni jest przewaga tempa *andante* – tempa spokojnego kroku. Oczywiście wydaje się zależność tempa kroku od pracy i rytmu ciała, wyznaczanego przez rytm serca. Rytmem serca dyktowana była wszakże poezja Poświatowskiej:

Słyszę szum spienionej wody i czuję, jak w mojej piersi delikatnie uderza najczulszy ze wszystkich odmierzających czas instrumentów – serce. [...]

Posłuchaj, przyjacielu, te wszystkie kartki to tylko jego rytm⁵⁰.

Baird odnajduje w rytmie tego serca swój rytm, w obcych emocjach – swoje odczucia. Owa zgodność w zamyśle kompozytora przekłada się na chęć współdziałania muzycznych środków wyrazu ze słowem poetyckim, wzajemnego dopełniania się (nie zaś przekładu czy szukania odpowiedników fonicznych i konstrukcyjnych), pogłębienia i ubogacenia warstwy semantycznej i ekspresywnej. Emocje zawarte w wierszach domagają się od kompozytora „udźwięcznienia”. Baird podąża za odczuciami i za ciałem Poświatowskiej – rytm serca, kroku staje się rytmem muzyki. Podobnie dzieje się z naśladowaniem głosu chorej na serce poetki. Głos Poświatowskiej utrwalony został na płycie *Głosy poetów Polski*⁵¹. Poetka recytuje dwa nie opublikowane wiersze: *** *pod uśmiechniętym zielenią drzewem kasztanu...* i *** *zgarńnij mnie oczyma...* Prawdopodobnie wiersze te miały wejść w skład tomiku, którego Poświatowskiej nie udało się wydać (*O uśmiechniętym tygrysie*). Nagranie zostało zrealizowane na amatorskim magnetofonie w czerwcu 1959, w czasie pobytu poetki u rodziny w Nowym Jorku. W sposobie recytowania autorki *Hymnu bałwochwalczego* bardzo wyraźne są pauzy (konieczna przerwa na oddech). Strumień powietrza, intensywnie wypuszczany z ust, hałaśliwie uderza o głośniki magnetofonu. Recytacja nie traci sztucznością, mimo iż słowa artykułowane są bardzo dokładnie, z nienaganną dykcją, z dźwięcznymi głoskami nosowymi. Momentami skala głosu Poświatowskiej przechodzi w górne rejestry. Szarpany, rwący i niekiedy ożywiany zdecydowanym, wysokim, ostrym dźwiękiem sposób mówienia przywodzi na myśl muzyczną technikę artykulacyjną *pizzicato*. Głos poetki rozchodzi się w żwawym i energicznym rytmie kastanietów. Podobnie głos Poświatowskiej scharakteryzował Ryszard Kłós:

Ogromnie lubiła się śmiać. Głos miała raczej wąty, przechodzący w bardzo wysokie tony
[...]. [...]

⁵⁰ Poświatowska, *Opowieść dla przyjaciela*, s. 214.

⁵¹ Nagrania głosu Poświatowskiej można wysłuchać w Muzeum Haliny Poświatowskiej w Częstochowie.

Pozostanie dla mnie delikatną ważką – szybką, z wiecznie trzepoczącymi skrzydełkami. I ta trzepotliwość w mówieniu, trzepotliwość w reakcjach...⁵²

Przedwczesna śmierć Poświatowskiej uniemożliwiła osobiste spotkanie kompozytora z poetką, znali się jedynie korespondencyjnie. Pokrewna wrażliwość pozwala jednak odnaleźć w partyturze serię krótkich pauz – prób złapania powietrza, walki z własnym organizmem. Drobne wartości rytmiczne obrazują wspomnianą przez Kłysia „trzepotliwość w mówieniu [...]”:



Znamienity jest fakt, że Baird nie wybrał któregoś z wierszy opisanych wcześniej w niniejszym artykule, mających pewne „muzyczne” walory. Kompozytor, także w warstwie emocjonalnej, nie szuka tekstu do reduplikacji czy odwzorowywania, nie porywa się na zamierzenia mimetyczne, nie próbuje udowodnić, że jedna sztuka może być naśladownictwem drugiej. Przynosi raczej muzykę tam, gdzie w tekście jest dla niej miejsce, gdzie jej potrzeba, tam, gdzie słowo zaprasza do dialogu partnera. Parafrazując strofę Cypriana Norwida, wolno powiedzieć o Bairdzie, iż czuje on silną chęć i potrzebę, narzucającą się konieczność, by „odpowiedni dać wierszom Poświatowskiej dźwięk”⁵³:

Gdy muzyka potrafi słowo jak otoczką ubarwić, wypełnić, wzbogacić, to wówczas jest szansa, że powstanie utwór, który zinterpretuje słowo głębiej, niż robi to teatr czy aktor, nie mający do dyspozycji możliwości, jakie daje dźwięk⁵⁴.

Poezja Poświatowskiej pozwala się „uwić” muzyce z różnych stron: tematu, motywu, symbolu, gatunku czy wreszcie – jednoczesności wykonania. Związki z muzyką i „muzycznością” są przede wszystkim świadectwem zmysłowego rozbudzenia, akustycznego doświadczania, badania i poznawania życia za pomocą słuchu. „Muzyczność” poezji Poświatowskiej jest rodzajem lirycznej koncepcji ożywiania słów, wprowadzenia ich w ruch, dźwiękową interakcję, jest brzmieniowym pochodem skojarzeń. Muzyka natury i kultury, a nawet mikroskopijne, pojedyncze dźwięki, rozpoznawane są jako formy istnienia, figury życia. Muzyczna

⁵² K ł y ś, *op. cit.* J 107.

⁵³ Warto podkreślić, iż C. Norwid (*Za wstęp. <Ogólniki>*). W: *Vade-mecum*. Oprac. J. Fert. Wyd. 2, popr. i uzup. Wrocław–Warszawa 2003, s. 14) zwraca uwagę na wymowę, czyli realizację dźwiękową słów – zestawia ją z poezją, jako części z pozoru tożsame, lecz w świetle analizy podlegające podziałowi na zapis słowny i jego fonetyczną realizację:

Ponad wszystkie wasze uroki –
Ty! poezjo, i ty, wymowo –
Jeden wiecznie będzie wysoki

Odpowiednie dać rzeczy słowo.

⁵⁴ T. Baird, I. Grzenkowicz, *Rozmowy, szkice, refleksje*. Wyd. 2, uzup. Kraków 1998, s. 67.

wrażliwość poetki instynktownie, może nieco chaotycznie i różnorako, ale bardzo życiowo i wiarygodnie, szuka wsparcia dla słownej konkretyzacji przeżyć i prze-myśleń.

pokazują mi słowa

[.]

a ja znajduję papier papier i papier

ani zapachu

ani koloru

(***) *pokazują mi słowa...* P-2 13)

W kontekście całości poetyckich zmagañ Poświatowskiej dopominać się można o jeszcze trzecie dopowiedzenie – ani zapachu, ani koloru, ani... d ż w i ę k u.

Abstract

ANNA WENGLARZY

(University of Silesia, Katowice)

RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND “MUSICALITY” IN HALINA POŚWIATOWSKA’S POETRY

The article attempts to examine one of the themes in Halina Poświatowska’s lyric poetry as well as treats the issue of the texts’ sound pattern and musical inspirations which gave rise to Poświatowska’s poems.

The part *Sense of hearing* – “*sense of participation*” describes the search for a direct means of expression which needs to be “supported” by sound. The second part collects and analyses Poświatowska’s references to genres which are connected to music through their music origin or formation, and stylistic features tied to them. Music, in the following part, is also perceived as a way or a form of being. The poetry’s “musicality” in the view of Tadeusz Baird shown in the final part completes the topic from another perspective, namely one in which the literary world is perceived from the prism of sound sensations.