

Sikora, Jerzy

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

Studia Teologiczne 16, 259-282

1998

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. I)

Treść: Wstęp; I. Refleksja metodologiczna nad „muzycznością” literatury. Granice porównywalności poezji z muzyką; II. Muzyczne środki wyrazu w poezji grupy „Kontynentów” i sposób ich występowania; Zakończenie.

WSTĘP

W pierwszej części artykułu „«Muzyka» w poezji grupy «Kontynentów»” najpierw daję refleksję metodologiczną nad „muzycznością” literatury i piszę o granicach porównywalności poezji z muzyką. Następnie przedstawiam muzyczne środki wyrazu w poezji „kontynentowców” i analizuję sposób ich występowania.

Wkraczam na teren badań interdyscyplinarnych - tzw. korespondencji sztuk. Analizuję obecność muzyki w tekście literackim na różnych jego poziomach: na poziomie tematycznym, jak i formalnym.

„Kontynenty” - to grupa literacka polskich poetów istniejąca w Londynie na przełomie lat 50-tych i 60-tych, związana z pismem „Kontynenty”.

Artykuł jest fragmentem pracy doktorskiej „Londyńska grupa literacka «Mercuriusz» i «Kontynenty»”, przygotowywanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Krzysztofa Dybciaka.

I. REFLEKSJA METODOLOGICZNA NAD „MUZYCZNOŚCIĄ” LITERATURY. GRANICE PORÓWNYWALNOŚCI POEZJI Z MUZYKĄ

Pisząc o elementach muzycznych w poezji grupy „Kontynentów” chodzi mi nie tyle o poszukiwanie obszarów integracyjnych poetyckiego słowa z muzycznym dźwiękiem, nie tyle o raczej uludne tropienie

słownych równoważników formy muzycznej, ile o pokazanie zafascynowania „kontynentowców” muzyką (jako jedną z dziedzin kultury). Szukali oni w muzyce na różny sposób inspiracji do swojej poetyckiej twórczości. Ich poezja jest „nachylona” ku innym sztukom. Przede wszystkim ku muzyce i malarstwu. Wiele wierszy mówi ogólnie o sztuce. Przypatrując się „kontynentowej” twórczości, możemy w dużym stopniu określić ją jako poezję kultury, zauważyć w niej nurt klasycyzujący, tendencje stylizacyjne. A z reguły w tego rodzaju poezji mamy odwołania do działalności artystycznej (różnych jej dziedzin), m.in. właśnie do muzyki.

Tropiąc ślady - i to wcale niemałe - muzyki w poezji „kontynentowców” siłą rzeczy wkraczamy na niebezpieczny, i jeszcze mało zbadany, teren badań interdyscyplinarnych, tzw. korespondencji sztuk. Grozi nam niebezpieczeństwo wpadnięcia w pułapkę interdyscyplinarności, wejścia w cudze obszary kompetencyjne, metaforyzacja i analogizowanie terminologii z dwóch dziedzin sztuki.¹ Niełatwo uniknąć metaforyczności opisu i ustrzec się tego, aby nie zwracać zbyt wielkiej uwagi na pozorną muzyczność tekstu. Właśnie „muzyczność”. Jak ją ująć, zdefiniować, skategoryzować? A niemałe zasługi w odkrywaniu i nazywaniu zjawisk dźwiękowo-muzycznych w dziełach poetyckich oddać by mogła dobrze, precyzyjnie określona i zinterpretowana kategoria muzyczności. Niestety, kategoria ta jest bardzo mało zbadana, a literatura jej dotycząca - znikoma.² Według Czesława Zgorzelskiego sprawa z tzw. *muzycznością* przedstawia się tak, iż ewentualne używanie tego określenia dotyczyć może jedynie *podobieństwa w zakresie metod całościowego organizowania wypowiedzi*, wzajemnego stosunku pojęciowych i fonicznych elementów w kompozycji utworu jako całości. Zwiększenie asocjacyjnej roli elementów fonicznych, ich przewaga nawet nad zakresem wartości logiczno-pojęciowych zbliżają wiersz liryczny do utworu muzycznego.³ Podobnego zdania jest Jan Błoński.

¹ „W badaniach interdyscyplinarnych istnieje zawsze potencjalna możliwość hysterii naukowej. Wzajemne wpływy rozmaitych dziedzin sztuki są dziś już niewątpliwe, a jednak - mimo rozwiniętego ogromnie instrumentarium (autor tutaj przynajmniej trochę przesadza - przyp. J.S.) - wciąż trudno uchwytne i wymagające wielkiej ostrożności badaczy. (...) O wiele bardziej rozwinięte są zresztą rozważania na temat wzajemnych relacji między literaturą a plastyką czy szczególnie dzisiaj zaawansowane prace o związkach filmu i telewizji z literaturą aniżeli trudne i z pozoru mało efektywne badania nad wzajemnymi wpływami muzyki i literatury”. J. O p a l s k i, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*, Poezja 1980, nr 3, s. 49.

² J. S k a r b o w s k i, *Serdeczne związki poezji i muzyki*, Poezja 1980, nr 3 s. 8.

³ Cz. Z g o r z e l s k i, *Elementy «muzyczności» w poezji lirycznej*, w: *Problemy teorii literatury*; seria 3, Wrocław 1988, s. 73.

Uważa on, że istnieje cecha, która w częstym odczuciu spokrewnia literaturę z muzyką. Trudno ją nazwać. Przez wielu jest określana właśnie muzycznością. Nie można jej sprowadzić wyłącznie do śpiewności, rytmiczności, melodyjności. Błoński (podobnie jak Zgorzelski) zauważa, że zmańczenie czy odroczenie znaczenia jego, jakby rzutowanie w przeszłość, wprowadza wyraźniej w pole uwagi czytelnika eufonię wiersza: nie chwytając sensu, poddajemy się dźwiękom. Przy czym Błoński patrzy na zjawisko bardziej od strony odbiorcy niż struktury utworu. Jego zdaniem na muzyczność, oprócz instrumentacji, składa się m.in. unaocznienie ruchu, dynamiczna projekcja znaczeń w umykającą dal. Błoński sugeruje, że poezja jest bardziej muzyczna, kiedy odrywa się od źródeł semantycznych, od własnego tworzywa (słownictwa); kiedy zaczyna gubić dyskursywne rozumienie i niejako rozpada się jej sens na brzmienie i znaczenie.⁴ Michał Głowiński mówi, że „muzyczność literatury ujawnia się w dążeniu do wejścia w tworzywo, a dokładnie - w jedną jego warstwę: brzmieniową”.⁵

Natomiast Stanisław Dąbrowski uważa, że muzyczność nie redukuje się do dźwiękowości. Wyraża się też np. w formie muzycznej. W przenoszeniu na grunt literatury (zwłaszcza poezji) formalno-kompozycyjnych wzorców muzycznych. Oczywiście, niemożliwe jest ściśle, w sensie dosłownym, przeniesienie kompozycji muzycznej na grunt literatury. Forma czy kompozycja muzyczna nie może, nie jest w stanie, w dziele literackim zastąpić kompozycji literackiej. Ale może stylizacyjnie, częściowo, nad nią się nadbudować.⁶

Jakie są granice porównywalności poezji z muzyką? Wyznacza je przede wszystkim następująca kwestia: na ile jest możliwe wykrycie, ustalenie płaszczyzny mediatyzującej dwa kody - muzyczny i literacki. Ta płaszczyzna jest bardzo uboga. Całkowita wymienialność czy przekład tych dwóch dziedzin sztuki (dwóch odrębnych kodów) jest niemożliwy. System pośredniczący między poezją a muzyką nie jest bogaty, głównie z tego powodu, że język muzyki (system dźwięków) jest odległy od systemu języka naturalnego. Sprawia to ogromny kłopot komparatystyce intersemiotycznej. Muzyka - świat dźwięków - ma nacechowanie asemantyczne; poezja - świat słów - jest nacechowana semantycznie. Chociaż jak twierdzi Theodor W. Adorno, poezja współczesna w swej skłonności do asemantyzmu zbliża się do muzyki,

⁴ J. Błoński, *Ut musica poësis?*, *Twórczość* 1980, nr 9, s. 110-122.

⁵ M. Głowiński, *Literackość muzyki - muzyczność literatury*, w: „Pogranicza i korespondencje sztuk, red. T. Cieślukowska i J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 76.

⁶ S. Dąbrowski, *Muzyka w literaturze*. *Poezja* 1980, nr 3, s. 19-32.

która jest sztuką par excellence asemantyczną. Pewne struktury formalne poezji, gdy przestają znaczyć, a zaczynają brzmieć, mogą być ewentualnie rozpatrywane jako struktury muzyczne.⁷

T.S. Eliot przyznawał, że poeta, studiując muzykę, może znacznie poszerzyć swoje możliwości twórcze. Natomiast co do literackiego urzeczywistnienia muzyczności twierdził, że wiąże się ono z zupełną zmianą bytowania muzyki. Wprowadzenie bowiem muzyczności do utworu literackiego musi dokonać się w substancji czysto językowej.⁸

Przejsie od jednego systemu sztuki do drugiego nie jest łatwe. Niektórzy semiolodzy, np. Emile Benveniste, w ogóle odrzucają możliwość intersemiotycznego przekładu, dlatego że żadna ze sztuk, poza literaturą, nie posługuje się językiem. Benveniste zastrzega więc, że o znakach możemy mówić tylko w literaturze.⁹

Zdaniem Erazma Kuźmy, jeśli chodzi o genetyczne związki intersemiotyczne w przypadku badania liryki, o wiele bezpieczniej mówić o aluzji, reminiscencji, impulsie, niż o przekładzie, prototekście i metatekście. Chociaż i tutaj - jego zdaniem - są niebezpieczeństwa. „Trudno bowiem znaleźć istotne różnice strukturalne między odwołaniem do motywów spoza sztuki, np. pejzażu, postaci, słońca, gwiazd - a odwołaniem do motywów z dziedziny sztuki, np. malarstwa, bo nie potrafimy ustalić, w jakim stopniu spojrzenie na naturę jest zmodyfikowane naszym obyciem ze sztuką. Komplikuje też sprawę zacieranie granic między sztuką a niesztuką”.¹⁰ Porównując poezję i malarstwo Kuźma twierdzi, że „przekład” obrazu na poezję jest pozorny - występuje tylko relacja interpretowalności. Ponieważ barwa czy linia nie są znakami, między systemem malarstwa i poezji brak jest symetrii.¹¹

Patrząc „semiotycznie” podobnie możemy powiedzieć o relacji porównawczej poezji i muzyki. Według teorii semiotycznej dźwięk nie jest znakiem, wobec tego niemożliwa jest jego przekładalność na słowo.

Jednak mimo tych wszystkich powyżej przywołanych stwierdzeń i sądów, co do dużych trudności w szukaniu powinowactw między

⁷ T. W. A d o r n o , *Filozofia nowej muzyki* przeł. F. Wayda, słowem wstępnym opatrzył S. Jarociński, Warszawa 1974.

⁸ T. S. E l i o t , *Muzyka poezji*, w: *Szkice krytyczne*, wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła M. Niemojowska, Warszawa 1972.

⁹ E. B e n v e n i s t e , *Semiologia języka*, w: *Znak, styl i konwencja*, wybrał M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 36.

¹⁰ E. K u ź m a , *Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem. (Na przykładzie wczesnej fazy polskiej poezji awangardowej)*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk, dz. cyt.*, s. 259.

¹¹ Tamże.

poezją a muzyką, „muzyka - mówi Błoński - istnieje przecież jakoś w dziele literackim”.¹² Mimo rozmaitych obwarowań i zastrzeżeń Czesław Zgorzelski retorycznie pyta: „Gdzież - jeśli nie na terenie liryki - szukać zjawisk pokrewieństwa obu siostrzanych sztuk: poezji i muzyki? Rezygnacja z więzi fabularnej, poddanie sfery przedstawień funkcji emotywniej (wyrażania), a przede wszystkim bardziej znacząca rola elementów brzmieniowych jako środków ekspresji poetyckiej - wszystko to sprawia, że wypowiedź liryczna wydaje się spośród różnych rodzajów literackich najbliższa organizacji muzycznej”.¹³

II. MUZYCZNE ŚRODKI WYRAZU W POEZJI GRUPY „KONTYNETÓW” I SPOSÓB ICH WYSTĘPOWANIA

Muzyka raz po raz odzywa się w wierszach „kontynentowców”. Żaden z naszych poetów nie zajmował się nią zawodowo, twórczo. Gdyby tak było, zapewne uobecniłaby się w jeszcze większym natężeniu.

Pisząc o obecności muzyki w liryce „Kontynetów” pragnę już na wstępie zaznaczyć, że nie będę stawiał tezy i dążył do genetycznego utożsamienia poezji i muzyki. Tego typu interpretację można łatwo podważyć. Będę mówił o korespondencji poezji „Kontynetów” z muzyką, oddziaływaniu na siebie tych dwóch dziedzin sztuki, przejmowaniu w utworach poetyckich muzycznych środków wyrazu. Jestem świadom, że utwory poetyckie skłaniające się w różny sposób ku muzyce nie mogą wykraczać - i nie wykraczą - poza granice zakresłone przez możliwości tworzywa, a w konsekwencji ich muzyczność uzależniona jest od literackich ukształtowań języka. Mimo „materiałowych” barier pokrewieństwa, korespondencje muzyki i poezji są w twórczości „kontynentowców” ważne i godne uwagi.

W jaki sposób występuje muzyka (czy też umuzycznienie) w poezji „kontynentowców”? Muzyka (problematyka muzyczna, dźwiękowa) wbudowana jest w wiele ich utworów - w rozmaity sposób, na różnych poziomach, zarówno tematycznych jak i formalnych (konstrukcyjnych). Muzyka nie tylko jest przedmiotem literackiego opisu, ale i sposobem na budowę wiersza. Wiersze różnie zdradzają swą muzyczną proveniencję. Muzyka wnika do ich warstwy leksykalnej, formalnej, fonicznej. Jest ich tematem, bohaterem, modelem rzeczywisto-

¹² J. Błoński, *dz. cyt.*, s. 110.

¹³ Cz. Zgorzelski, *dz. cyt.*, s. 57.

ści. Przydaje im bardziej uniwersalnej perspektywy. Umuzyczenie wyraża się w nacisku położonym na stronę brzmieniową, która naśladuje właściwości ekspresyjne muzyki za pomocą środków, jakie udostępnia język.

W samej strukturze tekstów nasi poeci przejmują nazwy form muzycznych i inne terminy związane z muzyką, co widać już w samych tytułach wierszy. Oto „muzyczne” tytuły: „Piosenka” (Busza), „O przemijaniu rzeczy z piosenką” (Taborski), „Pieśń samotnego człowieka” (Ihnatowicz), „Pieśń filaretów” (Czerniawski), „Kołęda” (Czaykowski), „Blues” (Busza), „Doomsday Blues” (Taborski), „Kwartet” (Ihnatowicz), „Uwertura tragiczna” (Taborski), „Koncert” (Taborski).

„Muzyczne” tytuły budzą muzyczne konotacje, przynajmniej o charakterze ogólnym. Konotują one muzyczność. Nieraz tytuł wskazuje ogólnie na muzyczny charakter utworu, nie pozwalając na bliższe uszczegółowienia. Pozostawia muzyczność w sferze niedookreślenia. Mający związek z muzyką tytuł jest zapowiedzią czasem rzeczywiście bardzo ogólnych muzycznych konotacji, np. tylko w sferze nastroju (Blues” Buszy, „Doomsday Blues” Taborskiego). W tych wierszach o „bluesowych” tytułach nie chodzi o przeniesienie do poezji, o naśladowanie bluesa formalnie - jako znanej, podstawowej, formy muzycznej jazzu, wywodzącej się z folkloru muzycznego Murzynów Stanów Zjednoczonych.¹⁴ Wiersze, bardzo emocjonalne, mogą mieć związek z silną emocjonalnie poetyką tekstów bluesowych. Ale z reguły te drugie dotyczą konfliktów społeczno-obyczajowych, ze szczególnym uwzględnieniem erotyki. A „bluesy” „kontynentowców” mówią o czymś innym. „Blues” Buszy o nudzie, bylejakości, przytłaczającej zwyczajności życia człowieka („Nawet to uczucie nudy / nie jest nowym wrażeniem / tylko zwykłym powrotem / w to samo zamknięte koło / rzeczy zwyczajnych” /Rnp 57/), a „Doomsday Blues” Taborskiego to - tłumacząc tytuł - „Blues Sądu Ostatecznego”, który bardzo muzycznie (cymbałów brzęk i stukot, jazgot bębna, wrzask) mówi o totalnej zagładzie. A więc powyższe tytuły jedynie wprowadzają bluesowy nastrój: nudy i smutku. Rzecz ciekawa, że sam termin „blues” był słowem powszechnie używanym znacznie wcześniej, niż narodziła się muzyka określana jako „blues”. To słowo można spotkać sięgając do angielszczyzny z epoki elżbietańskiej. Na początku XIX wieku używane było również w Stanach Zjednoczonych i wiele ze swych znaczeń z tego okresu ma do dzisiaj. Powiedzenie „I’ve got the blues” w latach trzydziestych i czterdziestych

¹⁴ Zob. *Mała encyklopedia muzyki*, wyd. 3, Warszawa 1981, s. 118-119.

XIX wieku znaczyło „nudzić się”, choć bliżej lat sześćdziesiątych tegoż wieku oznaczało już „być smutnym”.¹⁵ Możliwe, że „kontynentowcy” znali rozwój znaczenia słowa „blues” i wykorzystali tę znajomość w swoich wierszach. Nawiązali nie tyle, czy nie tylko, do formy muzycznej, ale i do językowych odcieni znaczeniowych bluesa.

We wcześniej przytoczonych „muzycznych” tytułach widzimy, że są wśród nich bardzo już skonwencjonalizowane, niezmiernie pojemne treściowo i formalnie - jak „pieśń”, „piosenka”, „kołęda”. Mają charakter wręcz metaforyczny. Inne są więcej zakorzenione w terminologii muzycznej: „uwertura”, „kwartet”, w mniejszym stopniu wszechobecny „koncert”. Tytuł może wskazywać na rzeczywiste lub jedynie zamierzone przez poetę pokrewieństwa z muzyką. Chociaż nie musi to być reguła, bowiem może być „muzyczny” tytuł, a utwór nie wykazał właściwie żadnych związków z muzyką. Tak jest w „Pieśni samotnego człowieka” Ihnatowicza. Michał Głowiński ujmuje tytuł jako element szeroko pojętej tematykacji.¹⁶

Takie tytuły utworów jak „Kwartet” Ihnatowicza, „Uwertura tragiczna” Taborskiego świadczą, że ci poeci usiłują na grunt poezji przenieść formalno-kompozycyjne wzorce muzyczne. Jasne, że nie w sensie dosłownym, bo - jak już wcześniej mówiliśmy - kompozycja muzyczna w dziele literackim nie jest w stanie zastąpić kompozycji literackiej; jedynie stylizacyjnie, częściowo nad nią się nadbudować.

„Porównywanie układów kompozycyjnych wierszy (...) z popularnymi formami muzycznymi, będzie na pewno i niewydajne, i nieswoiste - uważa Błoński. Jak bowiem te motywy i zapowiedzi wyróżnić?”¹⁷ Oczywiście, tylko wskazując bardzo przybliżone, suponowane podobieństwa.

Zdaniem Michała Głowińskiego nie sposób mówić o przenoszeniu zasad konstrukcyjnych form muzycznych w obręb wypowiedzi literackiej. Głowiński przywołuje również negatywne w tym względzie argumentacje Tadeusza Szulca.¹⁸ Według Szulca szukanie analogii między dziełem literackim a dziełem muzycznym wyzbyte jest wszelkich racjonalnych podstaw. Muzyka może być tylko przedmiotem wchodzącym w zakres rzeczywistości dzieła literackiego, którą dzieło to tworzy właściwym sobie literackim materiałem i dyrektywami.¹⁹ Muzyka więc ma

¹⁵ Zob. S. Charters, *Odtwarzanie początków. Korzenie i wpływy*, w: *Mistrzowie bluesa*, przeł. P. Starowczyk, Warszawa 1997.

¹⁶ M. Głowiński, *dz. cyt.*, s. 79.

¹⁷ J. Błoński, *dz. cyt.*, s. 111.

¹⁸ Głowiński czyni to w cytowanym już artykule *Literackość muzyki - muzyczność literatury*. Odwołuje się do książki Tadeusza Szulca pt. *Muzyka w dziele literackim* (Warszawa 1937).

¹⁹ T. Szulc, *dz. cyt.*, s. 87.

miejsce wśród przedmiotów, o których literatura może mówić - jest jednym z przedmiotów wypowiedzi literackiej. Stanowisko Szulca jest jednak zbyt skrajne, co przyznaje również Głowiński. Bowiem nie sposób chyba obecnie definitywnie zanegować - co czyni Szulc - zjawiska tzw. korespondencji sztuk, o czym współcześnie coraz więcej się mówi. Jednak nieskory do czynienia zbyt daleko posuniętych analogii, Głowiński przyznaje rację Szulcowi, że muzyczność dzieła literackiego wiąże się z mówieniem o muzyce, która staje się przedmiotem wypowiedzi. Głowiński twierdzi, iż warunkiem muzyczności literatury jest szeroko rozumiana tematyżacja muzyki w wypowiedzi literackiej, jednakże nie wszelka tematyżacja, ale taka, dzięki której muzyka nie jest jedynie przedmiotem opisu, lecz występują związki strukturalne, w obrębie których zarysowuje się pewne podobieństwo między wypowiedzią literacką a dziełem muzycznym. Tematyżacji muzyki towarzyszą odwołania muzyczne w samej strukturze dzieła literackiego.²⁰

Takie odwołania są obecne we wspomnianej „Uwerturze tragicznej” Taborskiego (Rnp 263-265) i w „Kwartecie” Ichnatowicza Rnp (146-148). Struktury muzyczne (uwertura, kwartet), i struktury literackie (ogólnie mówiąc - wiersze) zmierzają w kierunku próby wzajemnego upodobnienia.²¹ Oczywiście, w jakimś tylko, bardzo przybliżonym, stopniu. Jakie są nośniki tego upodobnienia? Tempo, rytm, napięcia, rozładowania, wariacje. Muzyka użycza wierszowi swojej formy. „Uwertura tragiczna”, „Kwartet” - już tytuły zapowiadają, mówią o muzycznych wzorcach kompozycyjnych wierszy. Muzyczny wzorec zwłaszcza w „Uwerturze tragicznej” Taborskiego, ogarnia nie tylko składnię i wersyfikację (częściowo), ale także pisarską „gospodarkę” motywami tematycznymi. Mamy kontrastowanie i przeplatanie motywów, ich „uwerturowe” skupienie. Motywy, zwłaszcza motyw przewodni (leitmotiv), ujmowane są w muzyczne porządki organizacyjne. Motywem przewodnim jest motyw wojenny: hałaśliwy, śmiertelny, bolesny. W wierszu trzykrotnie on nawraca:

- (1) *„Przewaliła się burza, co boli -
nuta fałszywa, diabelska perkusja,
pochód rytmiczny żółtych puszczeli.
Przez serca w łomotach szły cienie,
werblami pędzone w losów konieczność.
(...)”*

²⁰ M. G ł o w i ń s k i, dz. cyt., s. 79.

²¹ W kompanastyce intersemiotycznej najistotniejszym obszarem badań są właśnie odwołania kompozycyjne.

(2) *Przewaliły się gromy przez niebo
od miłości krwawej wezbrane.
(...)*

(3) *Przewaliła się burza, co boli -
zmieszany trąb i bębnow łoskot”.*

Są również motywy paralelne, kiedy autor powyższy motyw przenosi na scenę muzycznego widowiska i go niejako „muzycznie” kontynuuje w innej wariacji:

*„Zgrzytem przez wielką salę ciągną piskliwe smyczki. (...)
Jęcz, cienka struno, bo scena się pali;
aktorzy zastygli w pozach hieratycznych.
Płacz! Widowisko kłębi się dalej...”*

Dysonans, kontrastowanie dźwięków - to typowe elementy uwertury muzycznej. Widać je (i słyhać) w „Uwerturze tragicznej”:

*„Nam za miłość śpiew ptaków jest nagrodą,
(...)
Kłuć muszą dźwięków dzidy,
(...)
Was w górną bramę wielkie cisze wiodą”.*

Z kontrastowaniem dźwięków i motywów łączy się kontrastowanie nastrojów. Modułacja nastrojów w wierszu Taborskiego jest zauważalna dość wyraźnie.

Uwertura to muzyka instrumentalna skomponowana jako wstęp do opery, oratorium, rzadziej kantaty i tym podobnych dzieł. Może być też uwertura koncertowa - samodzielny utwór symfoniczny, utrzymany najczęściej w formie sonatowej.²² Wydaje się, że poeta nawiązuje bardziej do tego drugiego rodzaju uwertury. Świadczy o tym m.in. podobieństwo „Uwertury tragicznej” do formy sonatowej, chociażby w jakiejś „cykliczności”, „dźwięczności”. Ponadto większość uwertur koncertowych ma charakter programowy. Również taki charakter ma wiersz Taborskiego. Programowość nie pozostaje bez wpływu na swobodniejsze traktowanie formy - zarówno w uwerturze koncertowej, jak i poetyckiej naszego poety. Taborski poświęca „Uwerturę tragiczną” pamięci poetów: Krzysztofa Baczyńskiego, Tadeusza Gajcego i Zdzisława Stroińskiego i wprowadza do niej fragmenty ich wierszy, które stanowią jeden z uwerturowych nawrotów - powtarzających się motywów.

²² Zob. *Mała encyklopedia muzyki*, dz. cyt. s. 1025-1026.

Właśnie to powtarzanie motywów, kontrastowanie nastrojów poprzez świadome nawiązywanie do dziedziny muzyki świadczy, że mamy do czynienia z czymś w rodzaju mimetyzmu formalnego,²³ a więc stylizacyjnym przeniesieniem reguł konstrukcyjnych, pozorem - mimo wszystko - reprodukcji formy obcej, sugestii analogii - czego dostrzeżenie i zrozumienie stanowi warunek poprawnego odczytania utworu.²⁴

Przejdźmy teraz do „Kwartetu” Ichnatowicza. W mniejszym stopniu upodabnia się do kwartetu jako formy muzycznej niż analizowany wiersz Taborskiego do uwertury. Czym jest kwartet? Utworem kameralnym dla czterech wykonawców; najważniejszym gatunkiem jest kwartet smyczkowy (I i II skrzypce, altówka i wiolonczela). Jego faktura odpowiada klasycznemu ideałowi brzmienia z uwagi na jednorodność i wewnętrzną równowagę zespołu oraz możliwości realizacji 4-głosowej harmonii. Kwartet smyczkowy ukształtował się w okresie klasycznym.²⁵ Możliwe, że Ichnatowicz komponując poetycko „Kwartet” był zainspirowany nie tylko muzycznym kwartetem (może konkretnego kompozytora?), ale i poetyckimi „Czterema kwartetami” Eliota. Eliot dostrzegł użyteczność dla poezji złożonych form muzycznych, a zwłaszcza kwartetu smyczkowego - zespolenia dyscypliny i swobody. Intrygowała Eliota jego forma, struktura. Poeta ten przenosząc elementy strukturalne kwartetu (oczywiście, na ile to było możliwe) do poezji, sprawia, że nadaje jej większą funkcjonalność na kilku płaszczyznach jednocześnie, czyni bardziej podatną na nagłe zmiany tempa, rytmu, tonacji. Powszechnie uważa się, że Eliot wzorował się na późnych kwartetach Beethovena.²⁶

W „Kwartecie” Ichnatowicza odnajdziemy motywy Eliotowskie z „Czterech kwartetów”: motyw róży, motyw umierającego miasta, motyw czasu. „Kwartet” ma „temporalne” motto: „Tempus pacis, tempus belli”, czyli znaną łacińską sentencję, którą możemy przetłumaczyć: „Czas pokoju, czas wojny”. Ichnatowicz w treści utworu kontrastuje czas pokoju i wojny (ukazanej dziecinnie, obrazkowo), jako czas życia

²³ Kategorię tę wprowadził Michał Głowiński. Zob. M. G ł o w i ń s k i , *O powieści w pierwszej osobie*, w: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 63-65.

²⁴ Zob. S. D ą b r o w s k i , *dz. cyt.*, s. 31.

²⁵ *Mała encyklopedia muzyki*, *dz. cyt.* s. 533-534.

²⁶ Interpretację *Czterech kwartetów* Eliota w odniesieniu do kwartetu jako formy muzycznej przeprowadza Adam Czerniawski. Jego zdaniem bardziej przekonująca wydaje się analogia poematu Eliota nie z kwartetami Beethovena, lecz z IV i V kwartetem Bartoka. A. Czerniawski, *O poezji Eliota*, w: *tenże, Liryka i druk. Szkice i eseje*, Londyn 1972, s. 182-188.

i śmierci. Jeszcze wyraźniej do Eliotowskiej filozofii czasu z „Czterech kwartetów” nawiąże on w wierszu „Leżąc na wznak nad brzegiem Lake Mephremmagog”. „Cztery kwartety” Eliota brzmią bardziej muzycznie w kompozycji, strukturze niż „Kwartet” Ichnatowicza, mimo że nie można odmówić mu choćby melodyjności. U Eliota wręcz zadziwia umiejętność w miarę bezpośredniego i efekownego wykorzystania zdecydowanie muzycznych elementów kompozycyjnych i takie ich powiązanie, że „choć poemat dąży do czystej harmonii wirującej w bezruchu wazy chińskiej, daje nam także poczucie postępu i rozwoju”.²⁷

Dla Ichnatowicza kwartet jako utwór muzyczny bezpośrednio nie stanowi modelu konstrukcyjnego wiersza, a jeśli już, to w znikomym stopniu - mało widocznym. Trudno zauważyć muzyczną formę wiersza, konstrukcję wedle praw rządzących kompozycją muzyczną. Tytuł - „Kwartet” nawiązujący do określonej formy muzycznej, nie wprowadza tej formy do dzieła literackiego, a jedynie konotuje muzyczność. Nie w postaci całościowego upodobnienia strukturalnego do kwartetu, ale w inny, mniej globalny sposób. Otóż sama materia językowa „Kwartetu” budzi konotacje muzyczne. Poeta posługuje się „śpiewną” odmianą wiersza wolnego, nie obca mu desemantyzacja, a mianowicie likwidowanie struktur znaczeniowych i porządku logicznego w celu unaocznienia muzyczności. Wtedy ją bardziej wyraźnie „widać”:

*„mówisz o umieraniu: mów
księżyc też umiera: pełnia nów
miasto - umiera? Też:
nocne mieszkanie, drepcę jeź
kroki na schodach taka chwila
i już - życie się pochyla”*

(Rnp 147)

Muzyczność „Kwartetu” przejawia się też w różnorodności rymów. W cytowanym fragmencie występuje rym kompozycyjny przyległy, sąsiedni, wiążący z sobą kolejne wersy układu: aa, bb, cc - a więc rym parzysty (styczny). Oprócz tego wyraźny rym słuchowy (akustyczny), czyli polegający na tożsamości lub bliskim podobieństwie brzmienia, nie zapisu: drga - dnia; klomb - dom; powiało - śpiewają itp.; rym odległy, czyli którego odpowiedniki znajdują się w odległych od siebie wersach układu oraz rym półkolny (półzwrotkowy), wiążący dwie połowy zwrotki.

²⁷ Tamże, s. 188.

Eliota muzyczność jest więcej figuratywna, przestrzenna, sugestywna. Zarówno Eliot jak i Ichnatowicz wyzwalają nastrojowość. Jednak u autora „Kwartetu” ma ona nacechowanie bardziej plastyczne - płaskie, niż muzyczne (dźwiękowe) - wszechogarniające u Eliota. Jest tak mimo wspomnianego nagromadzenia mozaiki rymów u Ichnatowicza. Bo nie tylko rymy wzbogacają instrumentację wiersza i nie wyłącznie sama instrumentacja decyduje o stopniu upodobnienia utworu literackiego do określonej kompozycji muzycznej. Także m.in. - co tak widoczne u Eliota - umiejętne operowanie motywami literackimi niczym muzycznymi, a więc ich modyfikacje i powroty do nich ze stopniowaniem odcieni zmian; nadanie im mobilności; umiejętność syntezy przewijających się wątków. Ichnatowicz natomiast zbyt często zatrzymuje się w miejscu i czasie, jest zbyt statyczny. Zamiast uruchamiać dźwięki, puszczać w ruch, on je maluje. Szczególnie malarski jawi się początek „Kwartetu”:

*„W oczach mi kwitniesz znów różo
jak tatuaż na niebie - niebo drga
świat oddycha i oddychają piersi
za dużo już dnia
za dużo*

Więc na wołanie podnosi się mgła”

Wyraźnie synestezyjne zjawisko kojarzenia dźwięków z kolorami również jest nośnikiem muzyczności w utworze literackim. Tzw. barwne słyszenie - efekt transpozycji wrażeń (oddawanie wrażeń zmysłowych jednego rodzaju przez wyobrażenia związane z innym sposobem poznania zmysłowego) odgrywa znaczną rolę przede wszystkim w technice symbolizmu, posługującego się nastrojem, muzycznością wiersza itp. Słynnym przykładem tej tendencji jest sonet Artura Rimbauda „Samogłoski”, w którym poszczególnym samogłoskom przypisane zostały kolory. To plastyczno-muzyczny sposób obrazowania, nadzwyczaj poetycki środek wyrazu, jedna z postaci metafory.

Łączenie i przenikanie wzajemne muzyki i plastyki, dźwięku i koloru występuje najczęściej w poezji Czerniawskiego. Np. w jego wierszu „Homunculus pisany z boku” (Ozp 75) dźwięki i obrazy (kolory) ściśle współlistnieją, są w symbiozie, wzajemnie się przenikają dzięki jakiemś magicznemu uprawomocnieniu takiego stanu rzeczy.²⁸ Mu-

²⁸ Magiczność zostaje wprowadzona do wiersza już poprzez tytułowego homunculusa. Homunculus - człowieczek, karzełek, zwłaszcza (wg poglądów średniowiecznych) sztucznie stworzony w dyni, w retorcji, przez alchemika za pomocą magii. Łac. *homunculus* jest zdrobnieniem od „homo”. W *Fauście* Goethego sztucznie stworzony przez Wagnera, famulus Fausta. W. K o p a l i Ń s k i, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1988, s. 216.

zyka skrapla się w barwy, materializuje się i takowa zasłania słońce, jest jak przesłona w aparacie fotograficznym:

*„...migawki modulowanych akordów
zalewają oczy i dzień i noc
i to słońce widziane teraz
tylko w odbiciu złożonych rusztowań”.*

Dźwięki i kolory egzystują na jednym planie semantycznym. Dźwięk jest opisywany (interpretowany) kolorystycznie, a kolor - muzycznie. Muzyka posiada barwę i kształt:

*„Słońce zaszło go od tyłu,
ale jemu właściwie było wszystko jedno:
w głowie pływała filoetowo-cierpka muzyka
oczarowana cieniowaniem wschodniego horyzontu -
te tony! Ten ołów topniejący w stal!
(A ta jego czupryna i żartobliwe porteczki
w prążki!) W głowie więc była seledynowa
symfonia rozpląszczonej nocy, a tam, tam
już gwiazdy! O Boże, tyle kolorów
nam dałeś, tyle dźwięków kształtu jeleni!”*

W „Zaburzeniach i pozach” Czerniawskiego (Rnp 112-113) „w ogrodzie pachną pomarańcze / nocą księżycową świecą / jak latarne” i użyczają swojej barwy dźwiękom - nie opodal ktoś wędruje ścieżką i „żółtą piosenkę nuci”.

Muzyka w poezji „kontynetowców” jest też tematem wypowiedzi lirycznej, jej przedmiotem; tym, o czym mówi się w utworze. Jako temat główny lub poboczny. Odwołania tematyczne do muzyki często mają charakter ideowy, aksjologiczny. Muzyka jest nośnikiem wartościowania. Dobry tego przykład stanowi „Koncert” Taborskiego (Rnp 265-266). W tym wypadku tytuł znaczy i dosłownie i metaforycznie. o to utwór w całości:

*„ten ptak muzycznie wykształcony
wytrwale akompaniuje pianiście
niebo chmury lato gra
dworek drzewa stary park
malowana polska malowana
paruje powietrze brzęczy
park malowany park
piękno pokazowe a piękne
zielony park zielony*

więc jeszcze jest takie miejsce
 na świecie mijających polityków
 gdzie tylko sztuka i chmury
 gdzie duet chopina i ptaka
 gdzie park i zieleń i piękno
 i trzmiel od hucznych bomb ważniejszy
 polska i malowany park
 gra"

Utwór mieści się w cyklu „Z polskich wędrówek” i najprawdopodobniej przedmiotem poetyckiego opisu jest koncert muzyki Chopina w dworku kompozytora w Żelazowej Woli. Poeta rozciąga, rozprze-strzenia koncert. Staje się on koncertem otaczającej natury, jej umu-zycznieniem. Ogarnia stopniowo coraz większy obszar: dworek, park, całą Polskę. Muzyka jest tutaj nośnikiem wartości, jedną z dziedzin sztuki, jej reprezentantką; synonimem piękna - rozumianego głęboko, aksjologicznie, jako wartość trwała, przeciwstawiona „światu mijają-cych polityków”, wojnie i agresji. Poeta poprzez muzykę jako temat i przedmiot wypowiedzi wpisuje w utwór literacki określone idee. Mu-zyka w poezji wyraża się więc nie tylko na przykład w śpiewności - w jakimś sensie neutralnej - ale też „wpisuje” w wiersz idee, poglądy, wartości. Nie tylko oczywiście wtedy, gdy - jak w powyższym „Kon-cercie” - występuje jako naczelny temat wypowiedzi. Czyni to już m.in. poprzez tytuły wierszy zawierające nazwy form muzycznych - była to częsta praktyka szczególnie modernistów, ale nie tylko. Jednak-że jak w okresie romantyzmu przenoszono w obręb muzyki nazwy ga-tunków literackich (np. ballady), tak w okresie symbolizmu często w obręb literatury przenoszono nazwy form muzycznych.²⁹

Muzyka jako element, a nawet nieraz ekwiwalent, sztuki i kultury śródziemnomorskiej, jej dóbr i wartości występuje zwłaszcza w wierszach Taborskiego i Czerniawskiego, u którego niejednokrotnie sąsiaduje ze sztuką plastyczną, malarstwem - zwłaszcza klasycznym. Tak jest np. w utwo-rze „Embarquement pour Cythère” (Ozp 65), Czerniawski tytuł (w pol-skim brzmieniu: „Wyjazd na Cyterę” zapożyczył od tytułu obrazu. A. J. Watteau - wybitnego kolorysty francuskiego, reprezentanta rokoka.³⁰ Tutaj malarstwo i muzyka ulegają wręcz deifikacji. Są nacechowane tym, co boskie, pozaziemskie. Świat sztuki, będący krainą szczęśliwości, jest po-

²⁹ Zob. M. Podraza - Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975; T. Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955.

³⁰ Zob. Ch. Loid, *Historia sztuki*, przeł. M. Kluk, Warszawa 1997, s. 205; A. Bohnak, *Historia sztuki nowożytnej*, wyd. IV, t. 2, Warszawa 1985, s. 206.

nadczasowy. Człowiek zawsze może wejść do tego świata przez „furtkę wrażliwości”. Ucieczka w sztukę, powroty w świecie wyobraźni dzięki olśnieniu dają przynajmniej iluzję szczęścia. Świat sztuki to odtrutka na cywilizacyjny „postęp”. Bohaterka obrazu, ożywa, nawiązuje z bohaterem wiersza (porte parole autora) kontakt, ze swojego czasu przenosi się w jego czas. Macha do niego ręką, widzi go, pamięta o nim. Sztuka jest „zapamiętaniem” człowieka, jego tęsknot, aspiracji, bólów. Sztuka umożliwia ponadczasowy dialog. Człowiek „rozmawia” z obrazem, z dziełem muzycznym. Ponadto obcowanie z jednym rodzajem sztuki wyzwala podniętę do kontaktu, dialogu z innym rodzajem sztuki:

*„Łódź steruje ku wyspom szczęśliwym:
Ona na pokładzie zadumana
zapatrzona w miasto zadymione
Ogłuszone wściekłym świstem syren,
Biała rękę podniosła na znak, że
Mnie widzi i pamięta...*

*... więc teraz
pójdę posłuchać Bacha
przypatrzę się jak Lorrain farby zmieszał
by włosy pasterek wily się złotem
by świat roziskrzony był światłem
zaziemskim”.*

Muzyka i plastyka, a raczej muzyczność i plastyczność sąsiadują w wierszach Czaykowskiego („Collage”, „Ogród”, „Mitologia”, „Bieg na granicę”, „La condition”, „Spór z granicami”), ale inaczej niż w powyższych przykładach z poezji Taborskiego i Czerniawskiego. Nie w aspekcie ideowym, wartościującym. Są bardziej umiejscowione w organizacji i przebiegu słownym wiersza, w jego elementach obrazowania.

Oto wiersz Czaykowskiego pt. „Collage” (Ozp 54-55). Już tytuł wyraźnie wskazuje na konotacje plastyczne.³¹ Przytoczę dość reprezentatywny fragment:

*„kora ble
dnieje
wstają łodygi kości
(...)”*

³¹ Collage - to technika przede wszystkim z dziedziny malarstwa i rysunku. Wynaleźli ją kubiści, pierwszy zastosował Picasso. Uprawiana przez dadaistów i surrealistów, zwłaszcza przez Maxa Ernsta. Przejęły ją do swoich celów również inne dyscypliny sztuki: muzyka, fotografika, teatr, film, a także literatura.

gniewne przerzutnie: huk i kwilenie
 wodospad rtęci nad ptakami nocy
 lśniące przerzutnie: pełnia w błyskawicach
 przez jasny deszcz (chmur obryw: rozgromione organy)
 z błyskawicznej czerni przerzut gwałtownymi krukami

nagle ruchomych mórz na szczyty konstelacji

kora ble
 dnieje
 wstają łodygi kości
 śpiewają palisady
 świstem przez zęby mięsistych ust
 krwiste skoble

gdzie uśpiony czerew
 gdzie czerwiec dojrzewa
 oszklony nagle szkarłat drzew
 wziętych od dołu dni pożarem
 gdzie kir i kora ble
 dnieje
 rozłączona z żarem”.

Mamy collage nie tylko w tytule, lecz i w całej - trochę surrealistycznej - kompozycji wiersza. Kompozycji kolażowej, czyli z fragmentów. Dominuje fragment: „kora ble / dnieje”. Sam w sobie będący swoistym kolażem. Wokół niego, drogą wyobraźniowej osmozy, „owija się” cały utwór. Skupmy się zatem na tych trzech (?) słowach.

W segmencie słów: „kora ble / dnieje” występuje zagęszczenie semantyczne. Oprócz znaczeń „oddzielnych” (kora; ble = bełkot, zwłaszcza, gdy ble w l. mn.; dnieje = świta) mamy znaczenia łączne” (korable = skojarzenie z ros. korabl /statek / i blednieje). Najbardziej oczywiste, ze względu na swoją logiczność, byłoby chyba odczytanie: kora blednieje. Jednak czy ono nie ogranicza możliwości interpretacyjnych? Sądzę, że tak. Warto odwołać się do doznań akustycznych, słuchowych. Do muzycznej foniki. Wymawiajmy głośno pierwsze słowo kolażowego segmentu: kora. Najlepiej kilkakrotnie. Przy szybkim wymawianiu następuje ścieśnienie samogłoski „a” do całkowitego jej wypadnięcia i kontaminacja spółgłosek „k” i „r”, przez co otrzymujemy (słyszemy) złowrogi zaśpiew kruka: kra, kra, kra... Rozlega się on nie bez przyczyny. W tym wierszu kruk (w l. mn.) pojawia się kilka razy, m.in. w cytowanym fragmencie. Dlaczego jego krakanie słyszemy aku-

rat w tym kolażowym segmencie? Będzie uzasadnienie, jeśli odwołałyśmy się do symboliki kruka. Krakanie pojawia się w sąsiedztwie słowa „dnieje” (=świta). Logiczne, bowiem kruk uważany jest za ptaka świtu, krakaniem obwieszcza dzień.³² Motyw kruka jawi się jako niezwykle wymowny w tym katastroficznym, zarówno w obrazowaniu i nastrójowości, wierszu. Wzmaga aurę niesamowitości. Może też poeta nawiązuje do słynnego „Kruka” Poe’go? Poetycka siła ekspresji „Collage’u” Czaykowskiego jest duża. Podobnie jak plastycznych kolaży Maxa Ernsta. Nota bene u niego ulubionym motywem były ptaki - m.in. kruki.

Mówiąc o muzyce w poezji „kontynentowców” nie sposób pominąć - już powyżej w pewnym stopniu wspomniane - czynniki akustyczne, takie jak rytm, intonacja, rym, aliteracja, asonanse, refreny, onomatopeja. Chodzi o całą tzw. eufonię dzieła. Niektórym ze wspomnianych czynników akustycznych poświęcimy pewną uwagę.

Zjawisko rytmu polega na powtarzalności niektórych elementów, na podobieństwie części w obrębie jakiejś całości w czasie albo w przestrzeni. Precyzyjne zdefiniowanie pojęcia rytmu nastęrcza dużo trudności i jest ciągle dyskusyjne. Niektóre definicje ograniczają pojęcie rytmu tylko do zjawisk w czasie, a nie w przestrzeni (odpowiada mu tam symetria). Tak jest z definicją rytmu w muzyce: określa się go jako jeden z podstawowych elementów dzieła muzycznego, regulujący jego przebieg w czasie.³³ Według Aleksandry Okopień-Sławińskiej rytm w dziele literackim to występująca w przebiegu tekstu uchwytana powtarzalność ekwiwalentnych pod względem budowy językowej segmentów mowy pełniących rolę rytmicznych jednostek.³⁴ Poczucie rytmiczności danego utworu rodzi się nie tylko z metrycznego szeregowania podstawowych jednostek wiersza, jakimi są słowa, czy dokładniej mówiąc zestroje akcentowe, ale też z realnego zapełniania miejsc metrycznie dowolnych. Rytmiczność wiersza kształtują zatem zarówno czynniki unormowanego rozwoju wypowiedzi (metrum), jak i niemetryczne zjawiska swobodnej realizacji językowej.³⁵ U „kontynentowców” przeważają te drugie. Rytm nasycza utwór poetycki sugestią zabarwiania nastrojowego, współtworzy kulminacyjne momenty napięcia emocjonalnego lub odwrotnie - łagodzi je. Uspokaja. Rytm

³² Zob. W. K o p a l i ń s k i, *Słownik symboli*, Wyd. II, Warszawa 1991, s. 172.

³³ Zob. S. S i e r o t w i ń s k i, *Słownik terminów literackich* wyd. IV, Wrocław 1986, s. 223; *Mała encyklopedia muzyki*, dz. cyt. s. 866.

³⁴ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. II, Wrocław 1988, s. 453-454.

³⁵ Zob. Cz. Z g o r z e l s k i, dz. cyt., s. 62.

jakby akompaniuje rozwojowi wątków lirycznych. Wprowadza do wiersza różną dozę ruchu. Bardzo „w ruchu” są np. pewne wiersze Taborskiego, zwłaszcza te wykorzystujące motyw tańca, scenerię zabawy, ludowej przyśpiewki. Na pewno zaliczymy do nich „Zabawę” (Żiś 43-44), „Rymy z latawca” (Żiś 52), „O przemijaniu rzecz z piosenką” (Żiś 40-42). W tych utworach słowo jest rozpięte na rytmie muzyki. Zyskuje ono przez to swoją energię, mobilność. Dobór słów następuje nie tylko na płaszczyźnie znaczeniowej, ale w dużym stopniu na płaszczyźnie dźwiękowej. Akcenty przesunięte są w stronę warstwy brzmieniowej. Tutaj u Taborskiego rytm i ruch są wyraźnie wy-czuwalne, bardzo ważne. Poeta jakby puszczał wszystko w ruch.

W „O przemijaniu rzecz z piosenką” akcja dzieje się na tle tańca i muzyki. Słowo jest zależne od narzuconej przez nią rytmiki:

*„hej aniołki
boże wołki
zatańczujcie z nami*

*hej diabełki
boże pchełki
hej polećcie w tany
niech panienki
do trumienki
bieżą z kwiatuszkami
hej*

*tak to było
z przemijaniem
harcowaniem
grzybobraniem
hej leśni dziadkowie
kontredansik
i awansik
skończył się panowie
hej”*

Utwór ma (co poświadcza już cytowany powyżej jego fragment) cechy właściwe liryce pieśniowej (m.in. układ stroficzny, refrenowy zaśpiew: „hej”, rymy). Wzorowany jest na ludowej przyśpiewce. Uderza spontaniczność językowa, co przejawia się w natężeniu form słownych nacechowanych emocjonalnie (spieszczeń), a także w skrótowości i eksklamacjach - np. „ha”, „hej”. Stylizacja na ludową przyśpiewkę zachowuje tylko zewnętrzne: leksykalne, frazeologiczne akcenty lu-

dowości. W prezentowanej wizji świata wiersz z ludowością raczej nie ma wiele wspólnego. W jakiejś mierze rytmizację uwyrażniają paralelizmy składniowe i leksykalne. A także rymy - przeważnie dokładne. Dobrze słyhać muzyczną monotonię tej rytmiki. Wypowiedź została stylizowana na język mówiony i korzysta z prostych, charakterystycznych dla niego cech, m.in. prostej, wręcz prymitywnej, składni oraz posiłkuje się w zakresie leksyki gwaryzmami i regionalizmami: „zatańcujcie”, „bież”, „chadzaj”. Ze stylizacją na ludowość łączy się zgrzebny humor. Ważny też jest w tym wierszu motyw gry: „na łapie zielonej podrzuca / żeton / na rogowatej skorupie / blaszkę / los człowieczy / żeton brzęczy w kabzie diabła”. To cytat z początku utworu, który zaczyna się dyskursywnie, zdaniem niczym z traktatu filozoficznego, wszak to ma być „O przemijaniu rzecz - ale - z piosenką” - mówi tytuł. I piosenka rytmicznie wkracza w główną partię wiersza. Kiedy się ona kończy, kiedy kończy się taniec, zabawa i gra... kończy się wiersz. Tak brzmi jego końcowy fragment:

*„więc elfy i gnomy odejdźcie
diabie w złotej koronie chadzaj
gdy przemija świat i wszy
żetony brzęczą
zgarnięte
i koniec
gry”*

Wiersz nasuwa odbiorcy refleksję, że gra masek, ról, pozorów oddala nas od istnienia, uśmierca. To rytmicznie monotony śpiew (także taniec, zabawa, gra) o przemijaniu, a pośrednio - o bólu istnienia.

Podobny rytm jak w „O przemijaniu...” wyczuwamy w „Zabawie”, analogicznie zresztą skonstruowanej:

*„odtrąbiono spocznij rozejść się
ale czy życie jest zabawą w wojsko
żołnierzyki ołowiane puk puk
i po wszystkim puk po życiu
żywociku małym kwileńkiem
buciczku z chłodnym ostrzem kowadełka
nie poć nie leć się kwil nie
(...)
ej luli od kuli padł a dziewic sznur
wianki niesie odtrąbiono to zabawa ha
niechże w grobie cnej osobie nie cni się
my w żałobie hej po lesie tralala
echo niesie odtrąbiono rozejść się”*

Rytmika odzywa się w tym wierszu m.in. poprzez nawiązania do ludowych przyśpiewek, dość rytmicznych, z tanecznymi zawirowaniami, tanecznym przytupem, emocjonalnymi wykrzyknieniami: „ej”, „ha”, „hej”. Naśladowanie rytmicznego dźwięku słychać też w tak silnie nacechowanych brzmieniowo wyrazach, jak: „puk puk”, „tralala...”

Taborski lubi stosować tzw. rytm drobiony (jak np. w drugiej części powyżej cytowanego fragmentu) - wersy utworu rozpadają się na części przez kilka stabilizowanych przedziałów międzywyrazowych. Rytm drobiony wyczuwamy zwłaszcza wtedy, gdy poeta wzoruje się na poezji ludowej.

W „Rymach z latawcem” autor osiąga rytm przede wszystkim (jak już podpowiada sam tytuł) dzięki dokładnym żeńskim rymom, a także tak charakterystycznej dla niego ludowej „przyśpiewkowości”:

*„spotkaliśmy się na ślizgawce
puszczaliśmy na sznurku latawce
«pędź latawce białonogi»
wołaliśmy dla przestrogi
oj la oj la i co z tego było
skoro się z wiosną wszystko roztopiło
(...)
stop ślizgawko
padaj mżawko
w nasze progi
białonogi
sfrunął hyc
wielkie nic”*

W omawianych wierszach Taborskiego rytm pełni ekspresywną rolę. Poeta osiąga go m.in. również przez odpowiednie ukształtowanie ciągu wypowiedzi: świadomie realizowaną metodę wyliczania, wyrazisty ład rozwijania wątku lirycznego. Osiąga rytm bardzo wyraźny - można powiedzieć, że nie tylko rytm literacki, słowny, ale muzyczny. Zresztą poeta decyduje, nawet więcej niż aluzyjnie, nawiązuje do określonej organizacji muzycznej, np. do piosenki („O przemijaniu rzecz z piosenką”).

Ciekawe są wariacje rytmiczne Jerzego Sity w wierszu „Samostanowienie” (Rnp 223-227), czynione na jednym słowie - na „kamieniu”, „sercu” - jak na jednej strunie. Sito zmienia tempo, zwalnia lub przyspiesza za pomocą odpowiednich konfiguracji zespołów słownych, gdzie najważniejszą rolę pełni wspomniane słowo główne, również poddawane modyfikacji - i to największej: spieszczane, zgrubiane, odmieniane w paradygmacie przypadków:

„*żle mi
wróżko
serduszek odmień
mi
może się odmie
ni*

*serce
serca
serduszek*

*o
wróżka
zła wróżka odmień
(...)
po kamieniu
na kamieniu
na kamień
serce moje
we worku
zamięń
odmień*

*kamień
kamyk
kamienia
ono samo się zmienia”*

Powyższy rytm wzmacnia eufonia, objawiająca się występowaniem szeregu słów o pokrewnych rdzeniach brzmieniowych. Lubi ją stosować również Taborski, a także grający słowami, zafascynowany zbieżnością dźwięków Darowski:

*„Na koturnach-nokturnach
człap
człap
panno
po schodach objawienia”*

(„Na schodach”, Ozp 94)

„Były strofy
antystrofy
katastrofy
nie było.”

(„Ikar”, Ozp 96)

Przeciwieństwem eufonii jest kakofonia, będąca zaprzeczeniem rytmiczności, dźwiękowej harmonii i płynności. Jako zamierzony chwyt poetycki, mający semantyczne uzasadnienie, stosuje kakofonię Taborski w „Doomsday Blues”, m.in. poprzez bałagan i „zgrzyty” składniowe, przerzutnie, paplaninę „muzycznych” słów:

„za uchem rytmiczne
ruchy wrzask w takt
cymbałów stukot że to
nie to co trzeba na świecie
z piany pustym bo tak
trzeba z piany tańczenie
bo stukot na znak że koniec”

Dekonstrukcja składni osiąga duże natężenie. Wprawdzie uporządkowany dyskursywnie odbiór nie zostaje całkowicie uniemożliwiony, ale w pewnym stopniu zakłócony.

W poezji „kontynentowców” jest również wyraźnie „słyszalna” onomatopeiczna obecność muzyki. Stylistycznie organizując warstwę brzmieniową tekstu nasi poeci w jego organizacji naddanej za pomocą środków językowych (głosek) oddają zjawiska dźwiękowe spoza języka. W „Ogrodzie” Czajkowskiego:

„Szelesty w taflach liści i liście liści liście
Szelesty rozniecają w wysmukły kształt płomienia
Zielone iskry paków. I zieleń płonie traw”.

Barwa i dźwięk wzajemnie się przenikają, dopełniają. Onomatopeja oddając dźwięk, odgłos przyrody - szelestu liści - przydaje tekstowi literackiemu element foniczny, brzmieniowy, walor melodyjności.

Zjawisko onomatopei, czyli dźwiękonaśladownictwa, wywodzi się ze sporej grupy wyrazów, które powstały z naśladownictwa dźwięków przyrody, odgłosów czynności itd. „Kontynentowcy” niektóre z tych wyrazów charakteryzują dźwiękowo, podkreślają dźwiękowy związek wyrazu z jego desygnatem, zjawiskiem, które wyraz onomatopeiczny oznacza lub z niego przynajmniej się wywodzi.

W „Dylanthomasowej strofie” Czajkowskiego (Rnp 81) słyszymy „rumbambarum i tataraki / sycący zapach turberoz / dudnienie w słowie rododendron”. Do tego „dudnienia” nawiąże Andrzej Busza w wierszu „Jak można myśleć... (Rnp 61-61): „jak można radować się /

dudnieniem w słowie / rododendron / (...) kiedy przed oczyma / związanych ciemnością / mur strachu”.

Sito w „Lewym brzegu Lety” (Rnp 208-210) w sposób niezwykle plastyczny daje dźwiękową charakterystykę słowa:

*„Szyja,
łagodne wygięcie dźwięku w słowie,
trzask samogłoski zapinającej słowo na zatrząsk”.*

Element muzyczny zawiera się też w emotywie muzycznej, przez co rozumiem jakość emocjonalną wyrażającą się w nastrojowości, wzruszeniu. W zasobie poezji „kontynentowców” odnajdujemy bez problemu wiersze niezwykle nastrojowe, wręcz o modernistycznej nastrojowości. Będą to zwłaszcza ich wczesne utwory, np. „Deszcz na ulicy Ormeley” Sity, „Kiedy pada śnieg” Czajkowskiego, „Pomarańcze” i „Okup” Ławrynowicza, większość wierszy z debiutanckiego tomiku Śmieji pt. „Czuwanie u drzwi” (1953). Trzeba jasno powiedzieć, że nie są to utwory w pełni dojrzałe i mocne poetycko. Dużo w nich egzaltacji i skrajnego emocjonalizmu.

W poezji naszych poetów dominuje wzorzec wiersza retorycznego i kolokwialnego, ale jest w niej również ten typ wiersza, który zwykło się określać jako śpiewny czy melodyjny. W nim to przede wszystkim uobecnia się muzyka w postaci czynników akustycznych. Natomiast w wierszu retorycznym i kolokwialnym bardziej ją „widać” niż „słyszać”. „Widać” ją jako przedmiot, temat poetyckiego opisu, nośnik idei i wartościowania lub tylko jako element obrazowania w postaci „muzycznej” metafory: „ptaki niebieskie (...) / „suchy konar przekłuł balon ciszy / rezedrgany dzwon powietrza / bije duszny chorał powietrza” (Taborski); „gdy przyjdzie wiosna / wyśpiewają kantatę” (Śmieja); „drżały mostów archanielskie chóry / rozkraczone nad rzeką w mlecznych antyfonach” (Darowski) itp., czy też przywołania nazwisk wielkich kompozytorów: Bacha, Chopina, Tartinięgo...

ZAKOŃCZENIE

Zdaję sobie sprawę, że zagadnienie obecności muzyki w poezji grupy „Kontynentów” jest niezwykle rozległe. Pomiąłem w samym tylko repertuarze czynników akustycznych zbadanie intonacji, aliteracji, asonansów...

Wiersze „kontynentowców” różnie zdradzają swą muzyczną proveniencję. Muzyka wnika do ich warstwy leksykalnej, formalnej, fonicznej. Przydaje uniwersalnej perspektywy.

W drugiej części artykułu omówię dwa zagadnienia, które dały się wyraźnie zauważyć w interesującej nas poezji. Łączą się one z funkcjonowaniem muzyki w dziele literackim przede wszystkim na poziomie tematycznym oraz ideowym i aksjologicznym.

W tekście stosowałem następujące skróty:

- 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. Przybosia, Londyn 1965.
- Żiś – B. Taborski, „Życie i śmierć. Wybór wierszy”, Kraków 1988.

MUSIC IN POETRY OF THE "CONTINENTS" GROUP

PART I

SUMMARY

In the first part of the article "Music In Poetry of the «Continents» Group" I characterise 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 interdisciplinary research so called correspondence of the arts. I analyse the presence of music in literary text at various levels - topical as well as formal. Music becomes not only a subject of literary description, it is also a way to build a poem. The poems of the Continents reveal their lexical, formal and phonic sphere. It adds a universal perspective. It contributes to ranking this poetry among classicistic trend.