

# Maria Podraza-Kwiatkowska

---

## O muzyce i niemuzycznej koncepcji poezji

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (50), 81-97

---

1980

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Maria Podraza-Kwiatkowska*

### **O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji \***

W *Narodzinach tragedii* przytacza Nietzsche następujące słowa Fryderyka Schillera:

„Jest we mnie zrazu uczucie bez określonego i jasnego przedmiotu; ten powstaje później dopiero. Poprzedza go pewien muzyczny nastrój duszy, a po nim dopiero następuje u mnie idea poetycka”<sup>1</sup>.

Nietzsche interpretuje tę wypowiedź w ten sposób, że artysta dionizyjcki zjednoczył się tu naprzód z prajednią, a następnie wyzwolił się w apollińskim pozorze, w symbolicznym obrazie. Ale nie o Nietzscheańską interpretację — skądinąd bardzo ważną — chodzi nam w tej chwili, lecz o rolę muzyki w początkowym stadium kreacyjnego aktu poetyckiego. Bowiern zdumiewająco wielu poetów wskazuje — podobnie jak Schiller — na muzykę jako na element poprzedzający artykulację słowną utworu poetyckiego.

Tak właśnie przedstawiona jest kreacja poetycka w I części *Wielkiej Improwizacji* Mickiewicza: na-

Muzyczny  
nastrój  
duszy

\* Referat wygłoszony w czasie IV Spotkań Muzycznych w Baranowie we wrześniu 1979 r.

<sup>1</sup> F. Nietzsche: *Narodziny tragedii*. Warszawa (b. r.), s. 44.

Pieśń bez  
słów

przód „milion tonów płynie”, potem rozlega się pieśń bez słów: „wielka pieśń-tworzenie”, której towarzyszy genezyjski wicher, a dopiero potem następuje wcielenie myśli w słowa; słowa zreifikowane, które „toczą się, grają i świecą”, których „okrągłość” można czuć dłonią.

W zupełnie innej konwencji opisuje w *Demonie analogii* Stefan Mallarmé poszczególne fazy asocjacji twórczej: od lekkiego szmeru do wyraźnego dźwięku. Naprzód jest to uczucie jak gdyby skrzydła, muskającego struny jakiegoś instrumentu, później dopiero daje się słyszeć głos wypowiadający słowa do końca nie w pełni zrozumiałe: „La Penultième est morte”; słowa nieznanne, które „śpiewają na wargach”<sup>2</sup>.

Apollinaire’owi muzyka pomagała w krystalizacji słownej tkanki utworu: tworzył zazwyczaj — jak wyznaje w jednym z listów — chodząc i śpiewając dwie czy trzy melodie, które mu się same nasuwały. Jedna z tych melodii została nawet zapisana<sup>3</sup>.

Melodia zatem — jak pisał Nietzsche — „jest rzeczą pierwszą i powszechną (...) Melodia rodzi z siebie poezję”<sup>4</sup>.

Od muzyki  
do słowa

Od elementu muzycznego do słowa przebiega akt poetyckiej kreacji w wierszu Leśmiana *Zamyślenie*:

I dłonią, jak sierść zwierza, głaszczę mimowolność  
Pieśni, których warczenia w sobie się spodziewam.  
Po warczeniu poznaję, że przybyły z lasów,  
I oswajam je z wolna i uczę swej mowy  
Aż zamęt ich podziemnych szmerów i hałasów  
Wyprzejrzyści się nagle w okrzyk lazuruowy<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> S. Mallarmé: *Le Démon de l'analogie*. W: *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris 1961, s. 272—273. Bibliothèque de la Pléiade.  
<sup>3</sup> Zob. m. in. J. Kwiatkowski: *Wstęp* (do:) G. Apollinaire: *Wybór poezji*. Oprac. J. Kwiatkowski. Wrocław 1975, s. LXXIV—LXXV. Biblioteka Narodowa, seria II, nr 176.

<sup>4</sup> Nietzsche: *op. cit.*, s. 50.

<sup>5</sup> B. Leśmian: *Poezje*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 1965, s. 248.

I dopiero potem „słowami przez okno w świat” wygląda. Jeszcze wyraźniej pisał o tym Leśmian w eseju *Przemiany rzeczywistości*:

„(...) istnieje w duszy jakiś ton; jakaś pierwotna *pieśń bez słów*, która czeka na przyście w godzinie twórczej słów niezbędnych”<sup>6</sup>.

I — podobnie — Józef Czechowicz:

„Ja słucham. Kiedy nadchodzi na mnie stan wielkiej pogody i wyobraźnia zaczyna fermentować, pozwalam jej na wszystko, póki nie zacznie — tu brak mi słów — chyba grać... Jakies wewnętrzne umelodyjnienie zestrąja słowa, obrazy, tok składni. Gdy dobrzmi aż do tonu czystego, powstaje wiersz”<sup>7</sup>.

W 1936 r. czasopismo „Okolica Poetów” ogłosiło ankietę na temat „jak powstaje wiersz”. Większość autorów wymieniała szeroko pojęty element muzyki jako komponent twórczości literackiej. Stanisław Piętał twierdził, że u dna wszystkich wierszy „leżało subtelne przeżycie muzyczne”. Józef Czechowicz jeszcze raz, tym razem nieco inaczej, pisze tu o muzyce jako o czynniku wyzwalającym poezję („muzyczne rozbijanie się własnego wnętrza”). Nie musi to być dobra muzyka: „głos fortepianu nocą pogodną w cichej uliczce starego miasta albo pod ostrym słońcem orkiestra wojskowa, albo skrzypce grajka ulicznego, albo muzyka zza ośnieżonego okna knajpy”.

Mieczysław Jastrun w tejże ankiecie zwierza się z tajemnicy powstawania wiersza w ten sposób:

„Obraz staje się w praktyce mojej widzeniem dopiero wtedy, gdy poniesie go fala rytmu, melodii, szumu. W okre-

Jak powstaje  
wiersz

<sup>6</sup> B. Leśmian: *Przemiany rzeczywistości*. W: *Utworki rozproszone. Listy*. Zebrał i oprac. J. Trznadel. Warszawa 1962, s. 183. Problemem Leśmianowej „pieśni bez słów” zajmował się — w nieco inny sposób — Michał Głowiński w studium *Słowo i pieśń*. W: *Studia o Leśmianie*. Pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego. Warszawa 1971.

<sup>7</sup> T. Różewicz: *Z umarłych rąk Czechowicza*. „Poezja” 1966 nr 6.

sach, w których zdolny jestem do pisania, chodzę niejako w tym szumie, i on jakby dopiero kojarzy obrazy i nadaje sens doznaniom, które inaczej zgasłyby na zawsze”.

I jeszcze jedna muzyczna geneza wiersza, Włodzimierza Pietrzaka:

„Wiersz jest rozpętaniami fali muzycznej, którą napełniony jest każdy załom psychiki poetyckiej (...) Wiersz powstaje z mgławicy, ale prawie zawsze schwytać można moment jego narodzin: kiedy się zbliża nie wyładowany niepokój, kiedy się kłębi chaos, złożony ze strzępów — chyba fugi muzycznej. Potem słyhać pierwsze słowa”<sup>8</sup>.

Przekład  
i oryginał

Owe słowa, choć stanowią punkt dojścia, nie są przez poetów uważane za lepszy środek ekspresji niż leżąca u źródeł twórczości — muzyka. „Wszechsymbolice muzyki nie można w żaden sposób dostatecznie sprostac mową” — pisał Fryderyk Nietzsche<sup>9</sup> i nie tylko on; toteż symboliści — jak wiadomo — kształtowali swój język na wzorcu muzyki. Leśmianowa „pierwotna pieśń bez słów” zrealizowana w języku to, jak pisze sam poeta, „tylko przekład, tłumaczenie, nigdy — oryginał, nigdy pierwowzór”<sup>10</sup>. Włodzimierz Pietrzak tak określa realizację językową wiersza po wyjściu z fazy muzycznej mgławicy: „Zespół słowny wygląda teraz jak niedokładny, zawodny instrument”<sup>11</sup>. (Przekonanie o zawodności języka jako instrumentu w pełni adekwatnej wypowiedzi powołuje do istnienia inną wartość: milczenie. Ale to już osobny problem). We wszystkich enuncjacjach umieszczonych w „Okolicy Poetów” muzyka jest identyfikowana z tajemniczym, niemal mistycznym, nie dającym się ściśle określić nastrojem genezyjskim, który w przekładzie na metaforykę przestrzenną bywa czasem nazywany „przestrzenią czarną i niezbadaną” (Pie-

<sup>8</sup> „Okolica Poetów” 1936 nr 8, 6, 8, 11.

<sup>9</sup> Nietzsche: *op. cit.*, s. 53.

<sup>10</sup> Leśmian: *Przemiany rzeczywistości*, s. 184.

<sup>11</sup> „Okolica Poetów” 1936 nr 11.

trzak) lub „ciemnością wewnętrzną”, usiłującą wy-  
 błysnąć na powierzchnię (Jastrun). Ale przede  
 wszystkim jest to sfera emocji: nastrój, który poeci  
 określają jako muzyczny, to nic innego jak wezbra-  
 na fala uczucia, wzruszenia. Nawet Tadeusz Pei-  
 per — o którym szerzej za chwilę, bo z innym zja-  
 wiskiem będziemy tu mieć do czynienia — czuje po  
 nocnym spacerze na plantach „rytmizowanie się  
 wzruszenia”, „sylabiczną niby pulsację”<sup>12</sup>.

Nastrój

\* \* \*

Tajemnica, to co niewyraź-  
 ne, magma liryczna, wreszcie — uczucie, to wszyst-  
 ko zatem, co poeci wypowiadający się w „Okolicy  
 Poetów” łączą z muzyką, jest już tylko daleką re-  
 miniscencją poglądów pisarzy i filozofów, dla któ-  
 rych muzyka stała bardzo wysoko w hierarchii  
 sztuk. Często — wręcz najwyżej, ponieważ dotykała  
 bezpośrednio: absolutu, nieskończoności, Woli, tego  
 co „wewnętrzne”, „ciągłości trwania” itp. i ponie-  
 waż była „mową uczuć” i wyrazem stanu duszy.  
 Przypomnijmy odpowiednie nazwiska: Schelling,  
 Schopenhauer, Hegel, Carlyle, Poe, Wagner, Mal-  
 larmé, Nietzsche (później — Claudel) i wielu in-  
 nych, także polskich pisarzy i krytyków.

Priorytet muzyki skłonił niektórych pisarzy do  
 przypomnienia emocjonalno-muzycznej genezy —  
 już nie tylko poezji, ale języka w ogóle (R. Wagner,  
 Remy de Gourmont i in.) U nas zwolennikiem takiej  
 teorii był Stanisław Przybyszewski. Przybyszewski  
 nazwał ten pierwotny proces odtwarzania bezpo-  
 średnio swych uczuć w formie dźwięku — metasło-  
 wem lub metadźwiękiem. Pierwotny człowiek —  
 według autora *Confiteor* — nie mówił swych uczuć,  
 „ale je śpiewał długo, przeciągle, wyśpiewywał całą  
 ciągłość i trwanie swego uczucia”. Z czasem dopiero

Metasłowo

<sup>12</sup> „Okolica Poetów” 1936 nr 7.

słowo zaczęło się kondensować, zgubiło swój uczuciowy charakter, zostało uspołecznione jako środek porozumiewania się. W ten sposób nastąpił rozłam między słowem a dźwiękiem, śpiewem, muzyką<sup>13</sup>. Pierwotny sposób wyrażania uczuć za pomocą dźwięku oraz — równie pierwotny — sposób myślenia za pomocą obrazów, te dwie zasady, zaakceptowane przez symbolizm przełomu XIX na XX w., prowadziły do bliskich związków z jednej strony — z muzyką, z drugiej — ze sztukami plastycznymi. Był to zresztą — jak wiadomo — okres powszechnej wiary w syntezę sztuk. Przybyszewski pisał już w roku 1891, wyprzedzając Benedetto Crocego:

„(...) sztuka przestanie być dzielona na różne gałęzie (...) każde wyrażenie, czy muzyczne, czy słowne, czy plastyczne, rozumieć będziemy z tą samą wyraźną i zróżniczkowaną dokładnością, jak dziś większości ludzi jedynie słowne ujęcie jest zrozumiałe; istnieć będzie nieprzerwana skala od dźwięków do słowa i barwy, bez istniejących dziś granic”<sup>14</sup>.

Pierwotna  
jedność

Jak wiadomo, u źródeł takich wypowiedzi tkwiło przekonanie o pierwotnej jedności, porazywanej na części m. in. przez niedoskonałe, w sposób podzielny jedynie odbierające rzeczywistość — ludzkie zmysły. Szeroko stosowana synestezja była próbą ponownego przywrócenia tej utraconej jedności; prajedni — jak się wówczas mówiło. Akt ostatecznej syntezy, zaprojektowany w dziele, powinien się dokonać w momencie odbioru tego dzieła; właśnie o tym mówi powyższy fragment książki Przybyszewskiego.

Od *Gesamtkunstwerk* Ryszarda Wagnera aż po zdecydowane zaprzeczenie jakichkolwiek podziałów ga-

<sup>13</sup> S. Przybyszewski: *Ku czci mistrza*. „Życie” (Kraków) 1899 nr 19 i 20.

<sup>14</sup> S. Przybyszewski: *Z psychologii jednostki twórczej*. Tłum. z niem. S. Helsztyński. W: S. Przybyszewski: *Wybór pism*. Oprac. R. Taborski. Wrocław 1966, s. 36. Biblioteka Narodowa, seria I, nr 190.

tunkowych i rodzajowych przez Benedetto Crocego trwa owa — odmienna nieco w szczegółach — wiara w „jedyną, choć wieloplemienną federację Sztuki”<sup>15</sup>. Sprzyjała tej wierze koncepcja sztuki jako wyrazicielki sfery transcendencji oraz — wyrazicielki stanów uczuciowych. Indywidualna ekspresja jest w takim przypadku ważniejsza niż rodzaj użytego materiału. Podkreślał ten fakt szczególnie Benedetto Croce, opierając wartość sztuki na uczuciu i intuicji. Pisał on m. in:

„(...) skoro przez te podziały przyznało się wartość każdej sztuce oddzielnie, to następnie wyłania się problem, czy nie należałoby tych rozdzielonych wartości połączyć w jeden rodzaj artystyczny, który zwycięży poszczególne sztuki, podobnie jak koalicja zwycięża jedną armię”<sup>16</sup>.

Synteza sztuk

Negacja wszelkich podziałów sztuki dokonana przez Crocego stanowi punkt szczytowy wiary w syntezę sztuki. Jak zwykle — po apogeum — musiało nastąpić przesilenie.

\* \* \*

W polskiej literaturze wcześniej pojawiają się sygnały innej niż wyłącznie aprobująca postawy wobec syntezy sztuk, a zwłaszcza wobec interesującego nas tu problemu: muzyki jako inspiratorki i jako wzorca dla literatury. Należy tu twórczość dwóch wybitnych pisarzy i krytyków: Stanisława Brzozowskiego i Karola Irzykowskiego (Irzykowski już w 1903 r. w *Pałubie* sparodiował młodopolski styl literacko-muzyczny). Obydwaj ci pisarze byli przeciwni-

<sup>15</sup> Z. L. Zaleski: *O pierwszym spojrzeniu na dzieło i twórcę*. W: *Dzieło i twórca*. (Studia i wrażenia literackie). Warszawa, s. 317. Nb. była to „federacja” sztuk tzw. wysokich, skierowana przeciw sztuce masowej. Osobny problem stanowi udział muzyki w gatunkach niskich, np. w wodewilach.

<sup>16</sup> B. Croce: *Zarys estetyki*. Warszawa 1961, s. 72.



Rytm

kami — co nie jest bez znaczenia — nie tylko mistyki, ale i mglistości semantycznej, którą niósł z sobą — wzorujący się na muzyce — symbolizm. Mniej więc około roku 1910 częściej niż określenie „muzyka” pojawia się — zgodnie z narastaniem tendencji witalistycznych — określenie „rytm”. Jest to jednak kategoria daleko wykraczająca poza muzykę, o czym świadczy np. tytuł eseju Leśmiana: *Rytm jako światopogląd*. Tadeusz Miciński, zainspirowany praktykami Emila Jaques-Dalcroze’a w Hellerau i pod wpływem książki *Der Rhythmus*, pisze w roku 1911 o wielkim rytmie życia: rytmie pracy, modlitwy, walki itp.<sup>17</sup> Znamienne, że właśnie w tym czasie przypomina się o tej genezie pieśni, o której przedtem „wysoka literatura” raczej nie pamiętała: mianowicie o powstaniu pieśni jako rytmicznej pomocy w pracy; u Leśmiana pojawia się zresztą zaraz amplifikacja: „rytm tajemny, pieśń do pracy nad sobą”.

Kult słowa...

Ale — co interesujące — zagrożenie symbiozy muzyki i literatury istniało już *implicite* w teorii symbolizmu. Symbolizm bowiem zwrócił uwagę na tworzywo poezji: na język. Ponieważ poezja nie rozporządza — jak inne sztuki — własnym tworzywem, starano się stworzyć specjalny język poetycki różniący się od codziennie używanej mowy. To oparcie poetyki na teorii językowej doprowadziło do kultu słowa, do wiary w jego możliwości kreacyjne, do eksperymentów językowych, do zerwania z językiem utartym, zbanalizowanym. Zapewne; ów nowy język tworzony był na wzorcu muzyki. Ale samo zwrócenie uwagi na swoje tworzywo zapowiadało usamodzielnienie się literatury. Dlatego Julian Przyboś mógł potem napisać, że w Polsce poeci nie zdają sobie sprawy z tego, iż „od czasu rewolucji

<sup>17</sup> T. Miciński: *Znaczenie rytmu*, „Kurier Warszawski” 1911 nr 287—288.

symbolistów mowa poetycka zdążyła do swojej specyficzności”<sup>18</sup>.

W XX-leciu międzywojennym występuje już wyraźnie zjawisko specjalizacji prowadzące z jednej strony do autonomii literatury, z drugiej — do rozbicia „federacji sztuk”. Trzeba się zastrzec od razu, że wielorakie powiązania literatury z muzyką istnieją nadal; świadczą o tym zarówno przykłady z praktyki poetyckiej, jak i — cytowane poprzednio — wypowiedzi w „Okolicy Poetów” (choć nie jest wykluczone, że wypowiedzi te są przejawem działania pewnej tradycyjnej konwencji opisu genu wiersza). Jednakże młodopolska fascynacja symbiozą muzyczno-literacką należy już do przeszłości. Między innymi — na skutek zdecydowanego zmniejszenia się skłonności do metafizyki. (Ostatnimi „metafizykami”, którzy głosili hasło syntezy sztuk, byli ekspresjoniści z poznańskiego „Zdroju”). Fascynacja symbiozą muzyczno-literacką zanika głównie pod wpływem dążeń literatury do autonomii, do których przyczyniła się m. in. teoria literatury; ten mianowicie ważny jej odłam, który lansował ergocentryczny kierunek badań. Manfred Kridl pod wpływem tzw. formalistów rosyjskich podkreślał wyraźnie we *Wstępie do badań nad dziełem literackim* samodzielność dzieła literackiego: „zeglujemy ku specjalności i specjalizacji”. Kridl negował celowość badania związków między sztukami, gdyż „co innego jest krajobraz w malarstwie, a co innego w poezji (...) inna zupełnie jest «melodyka» w muzyce, a inna w języku poetyckim i wierszu (...) więc i związki pomiędzy tymi dziedzinami są luźne, a wszelkie próby «wyjaśniania» jednych przez drugie muszą tym samym chybiać”<sup>19</sup>. (Jest to oczy-

i specjalizacja

<sup>18</sup> J. Przyboś: (Odpowiedź na ankietę pt.) *Wymiana poglądów*. „Okolica Poetów” 1935 nr 4/5.

<sup>19</sup> M. Kridl: *Wstęp do badań nad dziełem literackim*. W: *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*. Oprac. H. Markiewicz. T. II. Kraków 1960, s. 129, 125.

Przeciw  
korespon-  
dencjom

wiście stanowisko zdecydowanie przeciwstawne wobec wcześniejszych poglądów np. Oskara Walzla, autora *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin 1917). Rozwinięciem tezy Kridla jest książka Tadeusza Szulca pt. *Muzyka w dziele literackim* (Warszawa 1937), w której autor, wychodząc z założenia, że utwór literacki jest tworem językowym, zdecydowanie występuje przeciw muzyczności dzieła literackiego. Podobnie jak niektórzy ówczesni badacze wersyfikacji uważa Szulc, że „rytm w dziele literackim jest elementem tylko i jedynie literackim” (s. 66). Kontynuatorzy — w szerokim tego słowa znaczeniu — szkoły formalistów rosyjskich są zgodni: w *Teorii literatury* René Welleka i Austina Warrena (1942) cały rozdział został poświęcony zwalczaniu metody porównywania poszczególnych sztuk. Autorzy podkreślają m. in., że muzykalność, dokładnie zbadana, okazuje się czymś zupełnie różnym od „melodii” w muzyce; przede wszystkim jednak zwracają uwagę na fakt, że „tworząc dzieło, artysta myśli nie ogólnymi kategoriami pojęciowymi, lecz kategoriami konkretnego materiału; a konkretne środki wyrazu danej sztuki mają własną historię, nieraz bardzo się różniącą od historii środków innych sztuk”<sup>20</sup>.

W XX-leciu międzywojennym rozwijają się także badania innego typu: właśnie — z pogranicza sztuk. Należą tu studia Tadeusza Makowieckiego, Wacława Borowego, K. W. Zawodzińskiego i in. (Na marginesie warto wspomnieć o bardzo ożywionych dyskusjach na temat rytmu w związku z przełamywaniem numerycznych systemów wersyfikacyjnych, tradycyjnie łączonych z „muzycznością”). „Antymuzyczny” — nazwijmy go tak — kierunek w badaniach literackich jest jednak dla naszych rozważań ważny m. in. dlatego, że istnieją zbieżności mię-

<sup>20</sup> R. Wellek i A. Warren: *Teoria literatury*. Przekład pod red. i z posłowiem M. Żurowskiego. Warszawa 1970, s. 167.

dzy nim a poglądami przedstawicieli krakowskiej Awangardy. Szczególnie interesujące będą tu wypowiedzi Tadeusza Peipera.

Ten poeta i teoretyk, którego uwaga skierowana była na tworzywo słowne, deklarował się jako zwolennik autonomii literatury. Dlatego pisał, że przenoszenie rytmu pieśniarskiego do poezji jest zanieczyszczaniem poezji obcym pierwiastkiem, że naginanie zdania literackiego do rytmu sylab jest obalaniem prymatu literatury w literaturze. Rytm powinien — według Peipera — „spełniać funkcję literacką, nie muzyczną. Powinien służyć rozrastaniu się pięknego zdania”. Peiper podkreślał, że pragnie usunąć z poezji złe wpływy zarówno muzyki, jak i plastyki, ponieważ sam dąży do „skierowania poezji ku jej istocie”<sup>21</sup>.

Jednocześnie jednak zwrócił Peiper uwagę na bardzo ważny problem: mianowicie na przekształcenia, jakim uległa współczesna muzyka, wolna od hamulców symetrii, poddana polirytmii. Pomimo hałaśliwego manifestowania czystej literackości zdawał sobie Peiper sprawę z powinowactw, jakie istnieją między nowatorskimi dążeniami w różnych dziedzinach sztuki. Przeciwnik numerycznych systemów wersyfikacyjnych — pisał:

„Muzyka nowoczesna nauczyła nas zbierać dźwięki w sposób bardziej wyszukany; melodyjność ich nurtu powstaje ze związków dalekich i odsłania się jedynie subtelnej wrażliwości i wychowanemu smakowi. Pod wpływem nowoczesnej muzyki zmieniło się nasze odczuwanie rytmiczności (...) tylko w poezji tak trudno o uwzględnienie tej zmiany. Ciągłe ograna śpiewność, dzika skoczność, usypiająca jednostajność (...) I jeszcze te inne tanie sposoby umuzyczniania poezji, te katarzyniarskie współdźwięczności, wewnętrzne aliteracje, asonanse, onomatopeje, dobre dla akustyki jarmarcznej”<sup>22</sup>.

Pogląd  
T. Peipera...

<sup>21</sup> T. Peiper: *Pisma. Tędy. Nowe usta*. Kraków 1972, s. 83, 353; idem: *Pisma. O wszystkim i jeszcze o czymś*. Kraków 1974, s. 377.

<sup>22</sup> Peiper: *Pisma. Tędy. Nowe usta*, s. 352—353.

i sprzeciw  
B. Leśmiana

Peiper został ostro zaatakowany i to głównie w imię poglądów ukształtowanych w okresie Młodej Polski. Bolesław Leśmian np. nie mógł wybaczyć autorowi *Nowych ust* swoistego rozumienia rytmu; takiego rozumienia, według którego rytm przestaje być czynnikiem odróżniającym poezję od prozy. Leśmian bronił tradycyjnego rytmu, za którym — jak za śpiewnym nawoływaniem — idą słowa i upojone rytmem tańczą „na znak cudownego powrotu do pierwotnego źródła barw, kształtów, szumów i szelestów”<sup>23</sup>. Znowu zatem, choć jest to jeden z późnych esejów Leśmiana, pojawia się prajednia. Z kolei K. W. Zawodziński bronił przeciw Peiperowi częstości rymów, która „towarzyszy tendencji do muzycznej sugestywności z odsunięciem na drugi plan żywiołów plastycznych i logiczności”<sup>24</sup>. I to sformułowanie przypomina ujęcia młodopolskie.

Bez muzyki

W okresie powojennym spróbowano jeszcze raz przedstawić proces twórczy poety. Zagadnieniu temu poświęcony został w 1958 r. łódzki almanach *Rzecz poetycka* o podtytule *Tworzywo*. Interesujące, że wśród licznych wypowiedzi nie ma tam ani jednej, która by wymieniała muzykę jako współczynnik aktu twórczego (nie licząc oczywiście przedwojennej wypowiedzi Czechowicza). Jedynie Jan Śpiewak wspomina mimochodem, że „są znakomici poeci, którzy najpierw wyczuwają melodię, a potem dobierają do niej słowa i obrazy” (s. 109), jedynie Stanisław Czernik wymienia — wśród innych bodźców — opętanie melodią pochodzącą ze studiów folklorystycznych (s. 147).

Nawet Mieczysław Jastrun inaczej widzi po wojnie *Początek wiersza* (jest to tytuł osobnego eseju, na-

<sup>23</sup> B. Leśmian: *Z rozmyślań o poezji*. W: *Szkice literackie*. Oprac. i wstępem poprzedził J. Trznadel. Warszawa 1959, s. 84.

<sup>24</sup> K. W. Zawodziński: *Kwestie poetyki w bieżących czasopismach*. „Pamiętnik Warszawski” 1936 nr 6.

pisanego niezależnie od ankiety „Rzeczy Poetyckiej”). Wiersz jest teraz dla niego przede wszystkim „tworem językowym o jemu tylko właściwym charakterze”. Sam Jastrun — krytycznie nastawiony wobec melosu w poezji — nie wymienia już muzyki jako elementu współtworzącego utwór literacki. Cytuje jednak, i to z aprobatą, wypowiedź Borysa Pasternaka o języku, który staje się w pewnym momencie tworzenia „muzyką, nie w znaczeniu zwykłej dźwięczności fonetycznej, lecz jako trwałe następstwo własnego strumienia wewnętrznego”. Dopiero wtedy wylewający się język „tworzy sam i prawie niepostrzeżenie, siłą swoich praw (...)”<sup>25</sup>. W roku 1958 powstała ważna wypowiedź wybitnego poety. Tadeusz Różewicz mianowicie przygotował na II Festiwal Poezji Jugosłowiańskiej w Rijece (na tytuł festiwalu warto zwrócić uwagę: Dźwięk i obraz w poezji współczesnej) referat rozpoczynający się od słów:

„Zgódźmy się na to, że «rozwód współczesnej poezji lirycznej z muzyką» jest faktem dokonany”<sup>26</sup>.

Odrzuca Różewicz zresztą nie tylko muzykę, ale i obraz:

„Muzyka-dźwięk i obraz-metafora wydały mi się nie skrzydłami, które unoszą poezję od twórcy do odbiorcy, ale balastem, który należy odrzucić”<sup>27</sup>.

I w innym szkicu dodaje: „jednego pilnuję: Słowa”<sup>28</sup>. Jest to przy tym słowo, a także zdanie — „zupełnie normalne”, nie przekształcone i nie torturowane, jak to miało miejsce u awangardzistów.

<sup>25</sup> M. Jastrun: *Początek wiersza*. W: *Między słowem a milczeniem*. Warszawa 1960, s. 22.

<sup>26</sup> T. Różewicz: *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*. W: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1971, s. 97.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 97.

<sup>28</sup> T. Różewicz: *Sezon poetycki — jesień 1966*. W: *Przygotowanie...*, s. 104.

Skrajny głos  
T. Różewicza

„Moje słowa nie dziwią się sobie” pisał w jednym z wierszy <sup>29</sup>. Zwolennik semantycznej klarowności, jest także Różewicz przeciwnikiem metafizyki:

„Źródła metafizyczne, które karmiły poezję od jej początków, przestały bić dla mnie” <sup>30</sup>.

Ważne u niego jest „tu i teraz”. Jest to poezja:

„otwarta dla wszystkich  
pozbawiona tajemnicy” <sup>31</sup>.

Punkt  
dojścia

Wypowiedź Różewicza, zdecydowanie oddzielająca muzykę od poezji, stanowi enuncjację najbardziej skrajną. Jesteśmy tu na antypodach młodopolskiej syntezy sztuk. Sam fakt istnienia takiej wypowiedzi jest bardzo ważny jako punkt dojścia tendencji dezintegracyjnych w sztukach. Choć — trzeba pamiętać — nie jest to wyraz poglądów powszechnych. Jarosław Iwaszkiewicz na przykład, zawsze wierny muzyce, stwierdził w jednym z artykułów, że nie może mówić wyłącznie o literaturze, ponieważ wszystkie sztuki są dla niego jedną płaszczyzną <sup>32</sup>. Nawet Maria Dąbrowska pisała o melodyjności prozy artystycznej; o tym, że zdania, zwroty i wyrazy nie tylko widzi, rozumie i czuje, ale i słyszy <sup>33</sup>. Także praktyka poetycka powojennych twórców nie potwierdza powszechności tego rodzaju skrajnych stanowisk; przypomnijmy chociażby poezję K. I. Gałczyńskiego.

Dźwięk i obraz, tkwiące *implicite* — jak podkreślają niektórzy — w słowie, kierują tworzoną w słowie literaturę ciągle na nowo ku syntezie: ku muzyce

<sup>29</sup> *Moja poezja*. Wiersz ten jest przytoczony w artykule *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*.

<sup>30</sup> T. Różewicz: *Do źródeł*. W: *Przygotowanie...*, s. 95.

<sup>31</sup> *Moja poezja*.

<sup>32</sup> J. Iwaszkiewicz: *Ludzie i książki*, „Miesięcznik Literacki” 1971 nr 8.

<sup>33</sup> M. Dąbrowska: *O paru słowach*. W: *Pisma rozproszone*. Pierwsze wydanie książkowe pod red. i z przypisami E. Korzeniewskiej. T. II. Kraków 1964, s. 603.

i sztukom plastycznym. W Młodej Polsce sformułowano te tendencje w dwóch dyrektywach: „wyrażanie uczuć za pomocą dźwięków” i „myślenie za pomocą obrazów”. W XX-leciu międzywojennym stosowano tu kategorie właściwe literaturze: wiele wówczas mianowicie pisano o metaforze i rytmie. Trudno już teraz ustalić, czy istnieją tego typu odpowiedniki w metajęzyku powojennym. Czesław Miłosz ujął ów stosunek słowa, obrazu i dźwięku w ten sposób (niech nas nie zwiedzie określenie „mowa rodzinna”; chodzi tu o poezję):

Zdanie  
C. Miłosza

Mowa rodzinna niechaj będzie prosta.  
Ażeby każdy, kto usłyszy słowo  
Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi,  
Tak jak się widzi w letniej błyskawicy.  
Nie może jednak mowa być obrazem  
I niczym więcej. Wabi ją od wieków  
Rozkołysanie rymu, sen, melodia.

(Wstęp do Traktatu poetyckiego)

Dodajmy, że także badania naukowe dotyczące wzajemnego stosunku literatury i muzyki — mimo niechętnego stanowiska niektórych badaczy, jak na przykład wymienionych już Welleka i Warrena — rozwijają się nadal. Istnieją pomysły, aby stworzyć — jako swego rodzaju odgałęzienie literatury porównawczej — dyscyplinę pod nazwą „sztuki porównawcze”<sup>34</sup>. Inspiracje do studiów porównawczych płyną ze strony metod — nazwijmy je ogólnie — tematologicznych. Nowe perspektywy badawcze

<sup>34</sup> Zob. U. Weisstein: *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1968, rozdz. VIII „Exkurs: Wechselseitige Erhellung der Künste”. Przymierza zaczepno-odporne układają się rozmaicie. Np. E. R. Curtius odrzuca — w imię autonomii literatury — związki z innymi rodzajami sztuk (ma na myśli głównie sztuki plastyczne), występując jednocześnie przeciw jakimkolwiek próbom podziału tej jedności, jaką według niego stanowi literatura europejska (zob. rozdz. I w książce Curtiusa *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Zweite, durchgesehene Auflage. Bern 1954).



Nowe  
perspektywy

otworzyła semiotyka. Znamienna jest tu ewolucja poglądów niektórych badaczy inspirowanych przez formalistów rosyjskich, którzy przecież wpłynęli na autonomiczne — w stosunku do innych dziedzin sztuki — rozumienie dzieła literackiego. Jana Mukařovský'ego na przykład zainteresowała właśnie porównawcza teoria sztuki; znana jest jego teza o „zapożyczaniu” się wzajemnym sztuk. (Co prawda właśnie muzykę traktował Mukařovský po macoszemu). O próbach przeciwdziałania pogłębiającej się dezintegracji sztuk świadczą — odbywające się od kilku lat — „Spotkania muzyczne” w Baranowie.

\* \* \*

Rozważania powyższe, oparte na wybranych wypowiedziach wyrażających świadomość twórców w zakresie powiązań muzyki i poezji (uwagi o metodach badawczych stanowiły jedynie uzupełnienie), mają charakter rekonesansu. Można się chyba jednak pokusić o wysunięcie na ich podstawie pewnych wniosków.

Poezja zbliża się do muzyki w sposób maksymalny w tych okresach, w których najważniejszym problemem jest taka ekspresja przeżycia wyjściowego, ażeby wzbudzić identyczne przeżycie u odbiorcy. Rodzaj wybranego języka jest tu sprawą mniej istotną. Idealem byłoby połączenie możliwości ekspresyjnych wszystkich sztuk w celu łącznego oddziaływania na cały system nerwowy odbiorcy.

Owo przeżycie wyjściowe ma charakter emocjonalny, z reguły łączy się także z odczuciami typu metafizycznego.

Sfera niesprecyzowanych doznań emocjonalno-metafizycznych chętnie bywa wyrażana za pomocą języka niesprecyzowanego; w poszukiwaniu wzoru sztuki o niewyraźnej strukturze znaczeniowej twórcy dochodzą zwykle do muzyki, uważanej potocznie za sztukę asemantyczną.

Ideal  
syntezy...

Zbliżenie poezji i muzyki pozostaje w związku z ide-

ależ syntezy sztuk w ogóle. Ów ideał, poza źródłami tkwiącymi w filozofii idealistycznej, ma również źródła socjologiczne. Jest to mianowicie koalicja obronna sztuk „wysokich” wobec nacierającej kultury masowej.

Rozluźnienie natomiast więzów między poezją a muzyką następuje w okresach wzmożonej tendencji do autonomii poszczególnych sztuk. Tendencje autonomiczne spowodowane są głównie koncentracją uwagi na własnym materiale twórczym; w przypadku poezji — na materiale językowym. Negacji wspólnoty poezji i muzyki sprzyja: wstydlivość uczuć, a co za tym idzie — ograniczanie czynnika emocjonalnego, a także — odsunięcie problematyki metafizycznej, całej sfery tego, co tajemnicze i niepoznawalne. Odrzucenie zasady emocjonalno-metafizycznej ekspresji, oddziałującej za pomocą „syntetycznego” dzieła sztuki na cały system nerwowy odbiorcy, pociąga za sobą w przypadku poezji troskę o większą precyzję semantyczną słowa. W takiej sytuacji muzyka przestaje być wzorcem.

i pokusy  
autonomii