

Projekt „lektury muzykologicznej” polskiej poezji dwudziestowiecznej

Pisząc o swoistej dwukierunkowości przeżycia estetycznego, jakie staje się udziałem odbiorcy „wierszy malarskich” Jarosława Iwaszkiewicza z tomu *Inne życie* (obejmującego przeżycie tekstu literackiego oraz wywołane przez ten tekst i zarazem przez niego zapośredniczone przeżycie dzieła sztuki, będącego przedmiotem odniesienia), Jerzy Kwiatkowski podkreśla unikatowy w dwudziestowiecznej poezji polskiej stopień złożoności tego rodzaju relacji, jaki osiągnęły one w twórczości tego autora, stawiający jednocześnie określone wymagania ich odbiorcy:

Myślę, iż wolno zaryzykować twierdzenie, że także i jakaś część tych przeżyć estetycznych, jakich – niezależnie, osobno – doznaje odbiorca przywołanych w ten sposób do wiersza dzieł malarskich (czy innych) – wchodzi w zakres przeżycia estetycznego wywołanego przywołującym je wierszem. Że – inaczej mówiąc, czytając *W Orwięto*, przeżywamy estetycznie nie tylko wiersz Iwaszkiewicza, lecz także – w pewnej mierze – fresk Signorellego. Oczywiście, potrzebne są tu co najmniej dwa warunki. Pierwszy: aby poeta stanął na wysokości swojego zadania, to znaczy, by jego wiersz nie był mgławicową bądź rozmijającą się z duchem dzieła malarskiego impresją (ale – nie może on też być niesuwerennym ikonograficznym opisem). Drugi – aby czytelnik znał już owo dzieło i – lepiej jeszcze – by miało już ono swoje miejsce w jego nie tylko erudycyjnej, także „estetycznej” pamięci¹.

¹ J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Czytelnik, Warszawa 1975, s. 535. Por. np. W. Tatarkiewicz, *Skupienie i marzenia. Studia z zakresu estetyki*, Wydawnictwo M. Kot, Kraków 1951, s. 71; M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, PWN, Warszawa 1986, s. 333-334.

Uwagi te w równym stopniu można odnieść do tych wierszy Iwaszkiewicza, które pozostają w dialogu z artefaktami europejskiej kultury muzycznej, chociażby do zamieszczonych w tym samym tomie *Sonetów sycylijskich*, przywołujących muzykę Karola Szymanowskiego, operę *Król Roger* czy pierwszy z jego *Mitów* op. 30, czyli *Źródło Aretuzy*. Dla wierszy z tego cyklu, będących, zdaniem Kwiatkowskiego, jeszcze „bardziej skomplikowanymi i zagęszczonymi formami owego posługiwania się znakami kultury”², jednym z najważniejszych punktów odniesienia pozostają znaki kultury muzycznej. Usytuowane w nowym kontekście – tekstu literackiego – poddane specyficznej, językowej interpretacji i dekontekstualizacji, domagają się określenia znaczenia i funkcji ich nowego usytuowania, czego warunkiem staje się rekontekstualizacja czy, innymi słowy, rekonstrukcja ich kontekstu macierzystego, przywoływanego przez odbiorcę z owej „pamięci estetycznej”.

Ta część poezji Iwaszkiewicza, która z uwagi na złożony charakter relacji z muzyką pozostaje niewątpliwie wyjątkowa w literaturze dwudziestowiecznej, nie stanowi jednak w tym względzie osobnego fenomenu. Można dostrzec w niej wyrazistą egzemplifikację pewnej tendencji zauważonej w powojennej poezji polskiej przez Edwarda Balcerzana, który określił ją mianem „muzykologicznej”³. Zdaniem autora *Poezji jako semiotyki sztuki* związana jest ona z procesem przekształcania typowej dla literatury pierwszych trzech dekad XX wieku (a swymi korzeniami sięgającej romantycznej idei *correspondance des arts*) tendencji do rozwoju muzyczności wiersza opartej na nadorganizacji jego poziomu prozodycznego – którą badacz nazywa tendencją „muzyczną” – w przyjmujące zróżnicowany kształt i charakter poszukiwania takich odniesień „na poziomie konstrukcyjnym” wypowiedzi poetyckiej. Odniesienia te są zarazem wyraźnym „zwrotem do czytelnika, który powinien być już nie tylko słuchaczem, miłośnikiem dzieł muzycznych, ale i znawcą reguł tej sztuki, znawcą terminologii fachowej”⁴, wykorzystującym ową wiedzę w odbiorze tekstu literackiego.

Taki odbiór staje się, wedle słów Balcerzana, rodzajem „lektury muzykologicznej”⁵. Jest ona oparta na prostej zasadzie – pociągającej jednak za sobą niebanalne konsekwencje interpretacyjne – a streszczającej się w stwierdzeniu, że „im głębszą wiedzę muzykologiczną zaktywizuje się w odbiorze” tekstu literackiego, w którym odnajduje się odniesienia do muzyki, „tym więcej sił i czasu czytelnik poświęci [jego] transmutacyjnej interpretacji”, docierając do głębszych poziomów powiązań intersemiotycznych⁶. Jak w innym miejscu podkreśla badacz:

Transmutacja *nie jest* rekonstrukcją dzieła sztuki, jeżeli „dzieło” pojmować jako rzeczywistość absolutnie pewną i niezmienną, która może mieć tylko jeden, nieodwołany aż do końca świata, porządek opisu. Transmutacja *jest* rekonstrukcją dzieła sztuki, jeżeli (za Mukařov-

² *Ibidem*, s. 536.

³ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965. Ideologie artystyczne*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1988, s. 200.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, s. 201.

⁶ *Ibidem*. Podkr. – A.T. W rozróżnieniu na „tendencję muzyczną” i „tendencję muzykologiczną” w poezji można odnaleźć pewną paralelę ze współczesną myślą muzykologiczną, a mianowicie z dokonaniem przez Nicolasa Cooka rozróżnieniem dwóch typów słuchania muzyki: „muzycznego” i „muzykologicznego”. Zob. N. Cook, *Music, Imagination and Culture*, Oxford University Press, Oxford 1992.

ským) pojmujemy „dzieło” jako strukturę dynamiczną, ewoluującą w historii. W takim ujęciu poezja odtwarza, a niekiedy – postuluje określony stosunek do sztuki. Interweniuje w procesy percepcji, mówi o przebiegach odbiorczych, zajmuje się swoistością muzycznego słyszenia czy malarskiego widzenia⁷.

W tak zarysowanym kontekście znaczenie transmutacji okazuje się bliskie rozumieniu interpretacji, jakie formułuje np. Ryszard Nycz, piszący o jej otwartym charakterze: „nie ma «tekstu samego w sobie» (...), dlatego, że to, co nazywamy tekstem jest zawsze już złożonym obiektem kulturowym identyfikowalnym jednostkowo i rozpoznawalnym w typie swej semantycznej organizacji dzięki sieci kategoryzacji i regularności właściwych (...) określonej poetyce, nurtowi, historycznej i estetycznej wrażliwości”⁸. Balcerzanowska transmutacja z tych samych powodów co interpretacja nie opiera się na niezmiennym „porządku opisu” i nie formułuje ostatecznych wniosków.

Obserwacje sformułowane przez tego badacza zaledwie na marginesie ogólnych rozważań o poezji powojennej okazują się niezwykle trafne i to nie tylko w odniesieniu do poezji wspomnianego okresu, ale w znacznej mierze także w odniesieniu do poezji pierwszej połowy XX wieku, zwłaszcza dwudziestolecia międzywojennego. Wiele wczesnych utworów poetyckich Konstancja Ildelfonsa Gałczyńskiego – jak *Koncert*, *Koncert fortepianowy* czy *Pieśń o nocy czerwcowej*, druga część *Noctes Aninenses* – opiera się na głębokim dialogu z formą muzyczną prowadzonym na wielu poziomach tekstu literackiego. Liczne odniesienia do muzyki ludowej w poezji Józefa Czechowicza, jak w przywołującym formę kujawiaka wierszu *Ze wsi*, także są widoczne na wspomnianym przez Balcerzana poziomie konstrukcyjnym tekstu. Przykłady można mnożyć.

Ta niewątpliwie zasługująca na rozwinięcie w wymiarze teoretycznym i metodologicznym propozycja, wymaga przede wszystkim poszerzenia ram historycznych. Poza tym pozostającą w dialogu z muzyką poezję warto obecnie potraktować nie tyle jako „semiotykę sztuki” dźwięków, co jako jej „interpretację”⁹, wierząc, że poddanie jej kolejnej interpretacji nie będzie równoznaczne z zakryciem ową spotęgowaną „wtórnością” dyskursu (o której pisał George Steiner¹⁰) „obecności” muzyki w tekście literackim, ale że w ten sposób uda się odkryć jej ślady, które można zapytać o znaczenie, jakie mają one w kontekście innych aspektów tekstu literackiego. Zarazem mogłaby to być zatem kolejna próba zrozumienia wybranych aspektów pisarstwa takich poetów jak Iwaszkiewicz, Gałczyński czy Barańczak, do których w pełni odnosi się uwaga Tadeusza Makowieckiego, że zwyczajnie „nie można poznawać pewnych dzieł, pewnych autorów (...), nie znając muzyki, z którą badani pisarze współzili”¹¹.

Mając w pamięci przestrożę badacza przed odwoływaniem się w owym procesie poznawczym do „lekkomyślnej metafizyki pseudomuzykologicznej”, warto przy tej oka-

⁷ E. Balcerzan, *Poezja jako semiotyka sztuki*, w: idem, *Kręgi wtajemniczenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 150.

⁸ R. Nycz, *Zatargi graniczne*, „Teksty Drugie” 1997, nr 6, s. 3-4.

⁹ Por. A. Dziadek, *Poezja jako interpretacja sztuki*, w: idem, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 145.

¹⁰ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997.

¹¹ T. Makowiecki, *Poezja a muzyka*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, A. Hejmej (red.), Universitas, Kraków 2002, s. 36.

zji skorzystać z prawa, jakie przyznawał on „ostrożnym i ścisłym analizom”¹² relacji między literaturą a muzyką, oddając w nich głos również współczesnej muzykologii. Zgodnie z jej sugestią, jedną z konsekwencji tego procesu powinno stać się także pełniejsze zrozumienie pewnych aspektów tej części muzyki, do której odnoszą się wybrane teksty literackie, ponieważ

rozumienie muzyki okazuje się (...) przyswojeniem sobie tradycji zarówno muzycznej, jak i muzyczno-językowej (lub muzyczno-literackiej): „dziedzictwa”, w którym łączą się ze sobą „interpretacja” jako „robienie muzyki” i „interpretacja” jako „egzegeza muzyki”. (...) Rozumie muzykę dokładniej, kto nie lęka się trudu uświadomienia sobie struktury języka, w jakim się o niej mówi¹³.

Anna Tenczyńska

Summary

A Project of “Musicological Reading” of Polish 20th-Century Poetry

Edward Balcerzan noticed a certain tendency in Polish postwar poetry which he termed as “musicological”—contrasting it with a “musical” tendency, typical of the literature of three first decades of the 20th century—and traced its roots to the Romantic idea of *correspondance des arts*. In this way, he characterised the process in which the aspiration to develop musicality of a poem on the basis of supra-organization of its prosodic level turned into the search for references to the formal aspects of music at the structural level of poetic utterance. In the opinion of the scholar, the references of this kind imply a particular manner of reception of a literary text, requiring the specialist musicological knowledge and terminology.

The project of this “musicological reading”, just roughly sketched by the author of *Poezja jako semiotyka sztuki* on the margin of considerations about postwar poetry, constitutes a primary point of departure for the scientific proposal put forward by the author of the article, who suggests to develop it in the theoretical and methodological dimension, and, first of all, to broaden its historical framework by the poetry of the first half of the 20th century.

¹² *Ibidem*.

¹³ C. Dahlhaus, „Rozumienie” muzyki i język analizy muzycznej, w: tenże, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. A. Buchner, PWM, Kraków 1988, s. 283.